



HAL
open science

La symbolique des quatre éléments primordiaux et les figures du temps : De la dramaturgie européenne aux livrets de Verdi

Christine Resche

► **To cite this version:**

Christine Resche. La symbolique des quatre éléments primordiaux et les figures du temps : De la dramaturgie européenne aux livrets de Verdi. Littératures. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II; Università degli studi (Bologne, Italie), 2012. Français. NNT : 2012CLF20022 . tel-01077858

HAL Id: tel-01077858

<https://theses.hal.science/tel-01077858>

Submitted on 27 Nov 2014

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.



UNIVERSITÉ
FRANCO
ITALIENNE

UNIVERSITÀ
ITALO
FRANCESE



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand
(E.D. 370 Lettres, Sciences Humaines et Sociales)

Alma Mater Studiorum Università di Bologna
(Scuola di Dottorato in Scienze Umanistiche)

THÈSE DE DOCTORAT EN COTUTELLE

Présentée par

Christine RESCHE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL DE CLERMONT-FERRAND
DOTTORE DI RICERCA DELL'ALMA MATER STUDIORUM UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Discipline

ÉTUDES ITALIENNES – ITALIANISTICA

Sujet de la thèse

LE SYMBOLISME DES QUATRE ÉLÉMENTS PRIMORDIAUX ET LES FIGURES DU
TEMPS : DE LA DRAMATURGIE EUROPÉENNE AUX LIVRETS DE VERDI.

IL SIMBOLISMO DEI QUATTRO ELEMENTI PRIMORDIALI E LE FIGURE DEL
TEMPO : DALLA DRAMMATURGIA EUROPEA AI LIBRETTI DI VERDI.

Luisa AVELLINI
Gérard LOUBINOX

Directrice de thèse
Directeur de thèse

Thèse présentée et soutenue à Clermont-Ferrand le 3 décembre 2012 devant le jury composé de :

Luisa AVELLINI
Damien COLAS
Camillo FAVERZANI
Paolo GOZZA
Jean-Louis JAM
Giuseppe LEONELLI
Gérard LOUBINOX

Professore Ordinario
Directeur de recherche
Maître de Conférences / HDR
Professore Ordinario
Professeur des Universités
Professore Ordinario
Professeur émérite

Directrice de thèse
Examineur
Rapporteur/Examineur
Examineur
Examineur
Rapporteur
Directeur de thèse

Summary

Our work focuses on the symbolic representation of the four elements (earth, water, air, fire) starting from Bachelard's "material imagination" and leading us to reflect upon the dramatic and literary dynamics (from Hugo and Shakespeare especially) upstream of Verdi's operas in order to analyze them from a both literary and musical point of view. From the mythography of the four elements different figurations of time emerge from the Verdian libretti and allow a symbologic thematic reading.

Thus, the *Traviata's* heroin is confronted with *tempus fugit* epitomized by the frenetic musical rhythm. The impatient *carpe diem* then contrasts with the advent of love inevitably linked to time's fateful linearity. Fires of passion distinguish themselves from the ethereal image of Violetta gliding from one joy to the other playing on a palette of several elements. Similarly, an analytical reconstruction of the *Ballo in maschera* will prove that the characters are powerless and superfluous in front of inflexible fate. Time then suddenly speeds up in *Rigoletto* in the midst of water imagery. In this work, Bakhtin's "chronotope of crisis" comes into play, causing a reversal of the temporal direction and a precipitation of the passing of time embodied in the horse's gallop-like concluding rhythm. The crystallized time in *Don Carlos* originates from the lovers' experience, who find refuge in the repeatable time of memory whereas another memory, infused with fire symbols heralds a return of the devastating time of *Il Trovatore*. But a second temporal system, linear, where fire is devouring, takes shape in this darker work, leading eventually to an ethereal movement of the lovers' escape from their already-gone terrestrial condition. Finally, the devastating time brings forth death in *Macbeth* and *Otello*, which share an underlying Shakespearean substrate. Then comes the final fall of the hero. As if the insoluble tragedy of the Shakespearean source met the intimate pessimism and artistic doubts of the mature Giuseppe Verdi.

TITLE: The symbolic of the four elements and the figurations of time: from European dramaturgy to Verdi's libretti

KEY-WORDS: time – fire – air – water – elements – day – night – symbology – Giuseppe Verdi – William Shakespeare – Victor Hugo – libretto – dramaturgy – Gaston Bachelard – Gilbert Durand – Mikhail Bakhtin – Alexander Krappé – Mircea Eliade – *La Traviata* – *Un ballo in maschera* – *Rigoletto* – *Don Carlos* – *Il Trovatore* – *Macbeth* – *Otello* – fate – fatality – cyclical time – count-down – reversal of time – chronotope – time of happiness – sacred time – frozen time – *tempus fugit* – linear time – precipitated time – transcended time – suspended time – eternal time – law of time – music – opera

Résumé

Notre travail, qui centre la représentation symbolique des quatre éléments (terre, eau, air, feu), part de l'« imagination matérielle » de Bachelard en vue d'établir une réflexion équilibrée autour de dynamiques dramaturgiques et littéraires (particulièrement Hugo et Shakespeare) en amont des opéras de Verdi pour déboucher sur l'analyse de ces derniers, d'un point de vue littéraire et musical. À partir de la mythographie des quatre éléments, diverses figures du temps émergent des livrets verdiens et livrent un parcours symbolique thématique. Ainsi, l'héroïne de *La Traviata* est confrontée au temps qui fuit, rendu évident par la frénésie musicale du rythme. Au *carpe diem* impatient s'oppose alors l'émergence de l'amour inévitablement lié à la linéarité du temps de la destinée. Les feux de la passion se distinguent d'une image aérienne de Violetta, qui glisse d'une joie à l'autre en développant un rapport à plusieurs éléments. De manière similaire, une reconstruction analytique de *Un ballo in maschera* prouve que les personnages demeurent impuissants et superflus face à l'inflexible destin. Le temps accélère ensuite de façon soudaine dans *Rigoletto* au sein d'une image aquatique. Dans cette œuvre, un chronotope de la crise d'empreinte bakhtinien entre en jeu, provoquant un renversement de la direction temporelle et une précipitation du temps imagée dans le rythme hippique du galop. Le temps cristallisé dans *Don Carlos* dérive pour sa part de l'expérience amoureuse des protagonistes qui se réfugient dans un temps réitérable par le biais du souvenir tandis qu'un autre souvenir igné annonce un retour du temps destructeur dans *Il Trovatore*. Mais un deuxième régime temporel linéaire où le feu est dévorant prend également forme dans cette œuvre sombre, débouchant sur un mouvement aérien qui est une fuite à la condition terrestre révolue des personnages amoureux. Enfin, les symboles d'un temps dévastateur porteur de mort, dégagés par les ténèbres, sont observables dans *Macbeth* et *Otello*, sous-tendus par un même substrat shakespearien. Le moment de la chute ultime du héros est venu. Comme si l'insoluble tragédie de la source shakespearienne rencontrait par ce biais le pessimisme et le doute artistique d'un Verdi arrivé désormais à maturité.

TITRE : LE SYMBOLISME DES QUATRE ÉLÉMENTS PRIMORDIAUX ET LES FIGURES DU TEMPS : DE LA DRAMATURGIE EUROPÉENNE AUX LIVRETS DE VERDI.

MOTS-CLÉS : temps – feu – air – eau – terre – éléments – jour – nuit – symbologie – Giuseppe Verdi – William Shakespeare – Victor Hugo – livrets – dramaturgie – Gaston Bachelard – Gilbert Durand – Mikhail Bakhtine – Alexander Krappe – Mircea Eliade – *La Traviata* – *Un ballo in maschera* – *Rigoletto* – *Don Carlos* – *Il Trovatore* – *Macbeth* – *Otello* – destin – fatalité – temps cyclique – compte à rebours – temps renversé – chronotope – temps du bonheur – temps sacré – temps congelé – temps fuyant – retour du temps – temps linéaire – temps bousculé – temps sublimé – temps suspendu – temps éternel – loi du temps – musique – opéra.

Riassunto

Il nostro lavoro, che s'incentra sulla rappresentazione simbolica dei quattro elementi (terra, acqua, aria, fuoco), parte dall' «immaginazione materiale» di Bachelard in vista di stabilire una riflessione bilanciata intorno a dinamiche drammaturgiche e letterarie (in particolare Hugo e Shakespeare) a monte delle opere in musica di Verdi per giungere all'analisi di queste da un punto di vista letterario e musicale. Partendo dalla mitografia dei quattro elementi, diverse figure del tempo emergono dai libretti verdiani, svelando un percorso simbolico tematico. Premesso ciò, l'eroina della *Traviata* è condannata da un tempo che fugge, reso evidente dalla frenesia musicale del ritmo. Al *carpe diem* impaziente si oppone allora l'emergere dell'amore inevitabilmente legato alla linearità del tempo e del destino. I fuochi della passione si contraddistinguono dall'immagine aerea di Violetta, che scivola da una gioia all'altra sviluppando un rapporto con più elementi. Una ricostruzione analitica del *Ballo in maschera* prova che i personaggi sono di fatto impotenti e superflui di fronte all'inflessibile destino. Il tempo accelera poi in modo repentino in *Rigoletto* in seno ad un'immagine acquatica. In questa opera, un cronotopo della crisi d'impronta bakhtiniana entra in gioco, provocando un ribaltamento della direzione temporale e una precipitazione del tempo resa nota dal ritmo ippico del galoppo. Il tempo cristallizzato di *Don Carlos* deriva, dal canto suo, dall'esperienza amorosa dei protagonisti che si rifugiano in un tempo reiterabile per via del ricordo mentre un altro ricordo igneo annuncia un ritorno del tempo distruttore nel *Trovatore*. Ma un secondo regime temporale lineare dove il fuoco è insaziabile prende ugualmente vita in questa opera cupa, sfociando in un movimento aereo che rappresenta una fuga dalla condizione terrestre dei personaggi innamorati. Infine, i simboli di un tempo devastatore messaggero della morte, liberati dalla tenebre, sono riscontrabili in *Macbeth* e *Otello*, supportati da uno stesso sostrato shakespeariano. È allora giunto il momento della caduta finale dell'eroe. Come se l'insolubile tragedia shakespeariana incontrasse il pessimismo e i dubbi artistici di un Giuseppe Verdi giunto ormai a maturità.

TITOLO : IL SIMBOLISMO DEI QUATTRO ELEMENTI PRIMORDIALI E LE FIGURE DEL TEMPO : DALLA DRAMMATURGIA EUROPEA AI LIBRETTI DI VERDI.

PAROLE-CHIAVE : tempo – fuoco – aria – acqua – terra – elementi – giorno - notte – simbologia – Giuseppe Verdi – William Shakespeare – Victor Hugo – libretti – drammaturgia – Gaston Bachelard – Gilbert Durand – Mikhail Bakhtine – Alexander Krappe – Mircea Eliade – *La Traviata* – *Un ballo in maschera* – *Rigoletto* – *Don Carlos* – *Il Trovatore* – *Macbeth* – *Otello* – destino – fatalità – tempo ciclico – conto alla rovescia – tempo ribaltato – cronotopo – tempo della felicità – tempo sacro – tempo congelato – tempo sfuggente – ritorno del tempo – tempo lineare – tempo pressato – tempo sublimato – tempo sospeso – tempo eterno – legge del tempo – musica – opera lirica.

Résumé substantiel en français

Après avoir mis en place, dans les pages d'ouverture, les références méthodiques, dans le sens proposé par Bachelard, d'une « imagination matérielle » qui soutient un parcours légitime d'enquête au sein des symbolologies représentatives des quatre éléments primordiaux (terre, eau, air, feu), le développement réflexif de la recherche, équilibré par une dynamique de genre littéraire qui passe alternativement de la dramaturgie (surtout chez Hugo et Shakespeare) aux livrets verdiens porteurs, en sus, de la dimension complexe de « service » envers la musique, se structure sur le postulat de départ d'une « matière » distribuée dans l'espace et dans le temps.

En partant des mythes cosmogoniques de la culture occidentale et de leur évolution par rapport à la mythographie des quatre éléments, les formes et les parcours symboliques, à travers lesquels le temps devient matière en se présentant sous de multiples formes, peuvent consécutivement être relevés au sein des livrets verdiens, minutieusement analysés pour l'occasion. La recherche se construit donc autour des schémas narratifs et mélodramatiques repérables dans les nombreuses représentations du temps : de véritables « figures » que le temps incarne en se matérialisant au travers de symbolologies à la fois universelles et spécifiques.

Le compte à rebours, par exemple, au sein de la première partie, aborde le schéma-dispositif de *La Traviata*, dans lequel l'héroïne est intuitivement condamnée dès le départ à une fuite du temps vers sa destination finale et irrémédiable, comme cela est souligné par le rythme musical frénétique de la fête au cours de l'Acte I : une fête qui n'est pas une « renaissance », mais témoigne de l'évidente opposition entre le *carpe diem* cyclique du demi-monde à la recherche d'une issue éphémère au temps inexorable, et l'arrogante émergence de l'amour-passion inévitablement reconduit à la linéarité d'un temps marqué par le destin. Au sein même de la structure temporelle qui fait office de conteneur, voici le symbolisme matériel des éléments : le feu de l'amour, apparemment employé comme outil de *renovatio*, et le feu pathologique et insidieux de la phtisie qui est, de fait, déjà un destin. Mais l'air participe également : l'image aérienne de Violetta « voletant » de joie en joie, l'aile de papillon et le rapport avec le vortex du péché d'un côté, et de l'amour de l'autre. Une *variatio* encore plus sombre et intense du refuge festif et nocturne où l'on cherche à tromper le temps et la réalité est analytiquement reconstituée dans la relation livret-musique du *Ballo in maschera* où l'impatience avide de la jouissance devient superflue et impuissante face à l'inéluctable destinée.

Une seconde figure-clé du temps (deuxième partie) concerne *Le temps renversé*, c'est à dire le temps qui précipite suite à une inversion brutale des équilibres existentiels. C'est le cas de *Rigoletto*, où l'autel secret de pureté construit autour de Gilda et de la maison sacrée qui la protège est finalement renversé par l'irruption des courtisans et par l'enlèvement de la jeune fille. L'équilibre fragile entre le profil du père

protecteur de la vertu et le bouffon de cour qui pousse le duc à la dissolution et au vice se rompt, supplanté par la vengeance comme moteur successif de l'œuvre, jusqu'au tragique dénouement. De fait, on fait ici appel au « chronotope de la crise » de Bakhtine : l'autel se transforme en sépulcre, alors que l'élément primordial de l'eau – n'oublions pas que l'action du livret se déroule à Mantoue – finit par conduire le plan matériel et symbolique de l'ensemble de l'évolution de l'opéra, miroir du temps qui emporte irrévocablement, à l'image du rythme musical conclusif du galop employé en vue d'appuyer l'idée d'une chevauchée infernale.

Dans la troisième partie, dédiée à *Don Carlos*, le schéma reconnu est celui d'un temps sublimé et cristallisé dans le souvenir de la première rencontre entre le protagoniste et Élisabeth : une sorte de lieu édénique intérieur dans lequel les deux amants créent pour leur amour impossible un temps solidifié (nocturne et étoilé, dans une forêt glacée) hors de la durée, berceau de songes et d'une perfection perdue alors qu'une seconde nuit trouble jaillit sur le jour brûlant d'une lumière porteuse de mort.

C'est en revanche le feu qui domine le retour du temps qui, dans la quatrième partie, structure *Il Trovatore* : Azucena jeta son fils dans les flammes du bûcher et éleva Manrico comme son propre fils. Azucena sera alors condamnée à mourir sur le bûcher, Leonora périra empoisonnée en sentant sa poitrine s'embraser, et Manrico sera exécuté, alors que le passé qui revient pour régler ses comptes fluctue dans une action théâtrale extrêmement rapide, propre à un temps dévoreur à l'image du feu. Pour échapper à un tel régime temporel, un élan idéal aux notes aériennes sublimantes du chant est alors nécessaire, libérant ainsi les deux amants d'une condition terrestre désormais consumée.

La dernière partie, enfin (*Les ténèbres et la mort des mondes*), affronte les œuvres *Macbeth* et *Otello*, profitant de la circonstance qui les vit naître d'une même dramaturgie shakespearienne. Dans le premier cas, le temps dévastateur (du mythe du héros ou également du sens et du succès du mélodrame ?) se présente sous les traits des ténèbres spectrales et du sang versé qui marque de manière indélébile et conduit à la folie et à la mort. Mais dans *Otello* la noirceur des ténèbres, qui sous l'influence de Jago passe de la couleur du corps et du visage à celle de l'âme, constitue également le signe dominant de la crise du héros : le feu de joie de la chanson qui fête le retour de l'armée victorieuse « luit et meurt » ; alors que le temps fatal semble être engendré par de funestes impuretés féminines et que l'eau autour de l'île est pénétrée par la nuit. Comme si l'insoluble tragédie de la source shakespearienne était allée à la rencontre du pessimisme intime et des doutes artistique d'un Giuseppe Verdi mature et sensible à la fin d'une saison du mélodrame désormais engagé sur la voie du crépuscule.

Riassunto sostanziale in italiano

Una volta impostato, nelle pagine d'apertura, il riferimento metodico, nel senso espresso da Bachelard, a una "immaginazione materiale" che sostiene un legittimo percorso d'indagine nelle simbologie rappresentative dei quattro elementi primordiali (terra, acqua, aria, fuoco), lo sviluppo riflessivo della ricerca, bilanciata sulla dinamica di genere letterario che trapassa dalla drammaturgia (soprattutto di Hugo e Shakespeare) ai libretti verdiani portatori in aggiunta della complessa dimensione di «servizio» alla musica, si struttura sul postulato di partenza di una «materia» distribuita nello spazio e nel tempo.

Partendo da un cenno ai miti cosmogonici della cultura occidentale e dalla loro evoluzione in rapporto alla mitografia dei quattro elementi, si individuano poi nei libretti verdiani minuziosamente notomizzati le forme e i percorsi simbolici attraverso i quali il tempo si fa materia presentandosi con una varietà di volti. La ricerca si impernia dunque sugli schemi narrativi e melodrammatici estraibili dalle molteplici rappresentazioni del tempo : vere e proprie «figure» che il tempo assume materializzandosi in simbologie universali e specifiche insieme.

Il conto alla rovescia, ad esempio, nella prima parte è lo schema-dispositivo della *Traviata*, nel quale l'eroina è intuitivamente condannata fin dall'inizio a una fuga del tempo verso la destinazione finale irrimediabile, come è sottolineato dal ritmo musicale frenetico della festa del I atto : una festa che non è una "rinascita", ma la spia dell'evidente scontro fra il ciclico *carpe diem* del demi-monde in cerca di scampo effimero dal tempo inesorabile, e invece il prepotente emergere dell'amore-passione inevitabilmente ricondotto alla linearità di un tempo segnato dal destino. Nella struttura temporale che fa da contenitore, ecco poi il simbolismo materiale degli elementi : il fuoco dell'amore, apparentemente strumento di *renovatio*, e il fuoco patologico e insidioso della tisi che è già di fatto un destino. Ma anche l'aria : l'immagine aerea di Violetta «trasvolante» di gioia in gioia, l'ala di farfalla e il rapporto con il vortice del peccato da un canto, dell'amore dall'altro canto. Una *variatio* ancor più cupa dello stesso rifugio festoso notturno dove si cerca di ingannare il tempo e la realtà è analiticamente ricostruita nella relazione libretto-musica nel *Ballo in maschera* dove la smaniosa fretta di gioire si fa superflua ed impotente di fronte all'ineluttabile destino.

Una seconda figura-chiave del tempo (parte seconda) è *Le temps renversé* ossia il tempo che precipita a seguito di un brutale ribaltamento di equilibri esistenziali. È il caso di *Rigoletto*, dove l'altare segreto di purezza costruito intorno alla figlia Gilda e alla casa sacra che la protegge viene rovesciato dall'irruzione dei cortigiani e dal rapimento della giovane. L'equilibrio fragile fra il profilo del padre protettore della virtù e il buffone di corte che spinge il duca alla dissolutezza e al vizio si frantuma e subentra la vendetta come successivo motore dell'opera, verso l'esito tragico. Di fatto, è qui opportunamente richiamato il « cronotopo della crisi » di Bakhtine : l'altare si trasforma in sepolcro, mentre l'elemento primordiale

dell'acqua – non si dimentichi l'ambientazione mantovana del libretto – entra a condurre il piano materiale e simbolico di tutto lo svolgimento dell'opera, specchio del tempo che travolge irrevocabilmente, come il ritmo musicale del galoppo conclusivo collocato a dare l'idea della cavalcata infernale.

Nel terzo periodo, dedicato al *Don Carlos*, lo schema riconosciuto è quello di un tempo sublimato e cristallizzato nel ricordo del primo incontro del protagonista e di Elisabetta : una specie di sede edenica interiore nella quale i due amanti creano per il loro amore impossibile un tempo solidificato (notturno luminoso di stelle, foresta ghiacciata) fuori dalla durata, culla dei sogni e di una perfezione perduta mentre una seconda notte torbida sfocia sul giorno rovente di una luce portatrice di morte.

È invece il fuoco a dominare nel ritorno del tempo che, nella quarta parte, struttura *Il Trovatore* : Azucena gettò il proprio figlio nelle fiamme del rogo e allevò Manrico come fosse figlio suo ; Azucena dovrà morire sulla pira, Leonora perirà di veleno sentendosi ardere il petto e Manrico sarà giustiziato, mentre il passato che ritorna a saldare i suoi conti balena in un'azione teatrale velocissima, propria di un tempo divoratore come il fuoco. Per evadere da tale regime temporale, è allora necessario uno slancio ideale, le cui note aeree sublimanti del canto liberano i due amanti da una condizione terrestre oramai consumata.

L'ultimo periodo di analisi infine (*Le tenebre e la morte dei mondi*) affronta *Macbeth* e *Otello*, giovandosi della circostanza di una comune origine drammaturgica shakespeariana. Nel primo caso il tempo devastatore (del mito dell'eroe o anche del senso e del successo del melodramma ?) ha le sembianze delle tenebre spettrali, del sangue versato che macchia indelebilmente e conduce alla folle e alla morte. Ma anche in *Otello* il nero delle tenebre che, sotto l'influenza di Jago, passa dal colore del corpo e del volto a quello dell'anima è segno dominante della crisi dell'eroe : anche il fuoco di gioia della canzone che festeggia il rientro dell'armata vittoriosa « lampeggia e muor » ; mentre il tempo fatale sembra generato da funeste impurità femminili e l'acqua intorno all'isola è penetrata dalla notte. Come se l'insolubile tragicità della fonte shakespeariana fosse venuta incontro al pessimismo intimo ed ai dubbi artistici di un Giuseppe Verdi maturo e sensibile al rischio di una stagione del melodramma in via di tramonto.

Coordonnées des écoles doctorales de rattachement

C.E.L.I.S. (Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique – E.A. 1002)

ED 370 LSHS (École Doctorale 370 Lettres, Sciences Humaines et Sociales)

Maison des Sciences de l'Homme

4, rue Ledru

63057 Clermont-Ferrand Cedex 1

FRANCE

Scuola di Dottorato in Italianistica

ALMA MATER STUDIORUM – Università di Bologna

Via Zamboni, 33

40126 Bologna

ITALIA

Remerciements

Table des matières

Summary	4
Résumé.....	5
Riassunto.....	6
Résumé substantiel en français.....	7
Riassunto sostanziale in italiano.....	9
Coordonnées des écoles doctorales de rattachement.....	11
Remerciements.....	12
Table des matières.....	13
Introduction.....	19
Première partie :	
Le compte à rebours.....	27
I Intraitable, le temps court.....	28
II Feu et air.....	47
III La chute et la femme.....	56
IV Sacrifice et carnaval.....	60
V Course des astres et jeux de hasard.....	65
VI Le sacrifice : bestiaire et coupe.....	71
Deuxième partie :	
« L’altare si rovesciò », le temps renversé.....	77
I Introduction.....	78
II Malédiction et marginalité.....	80
III Maison et intimité.....	84
1. Maison, temple et autel.....	95
2. Le seuil.....	101
IV L’eau : fleuve, déluge et larmes.....	111
1. Eau, sépulcre et enfer.....	111
2. Le fleuve.....	119
3. La tempête.....	124
4. Les larmes.....	132
Troisième partie :	
<i>Don Carlos</i> ou le temps d’une journée.....	136
I Chronotope du souvenir : espace et temps sublimés.....	138
II <i>Don Carlos</i> , une ouverture en conte de fées ?.....	143

III	Temps et sentiments verrouillés	148
IV	La nostalgie des origines ou le Temps suspendu.....	154
V	Nuit et rêves.....	160
VI	La face trouble de la nuit.....	170
VII	Le jour incinérant.....	175
VIII	Le tombeau et le repos.....	180

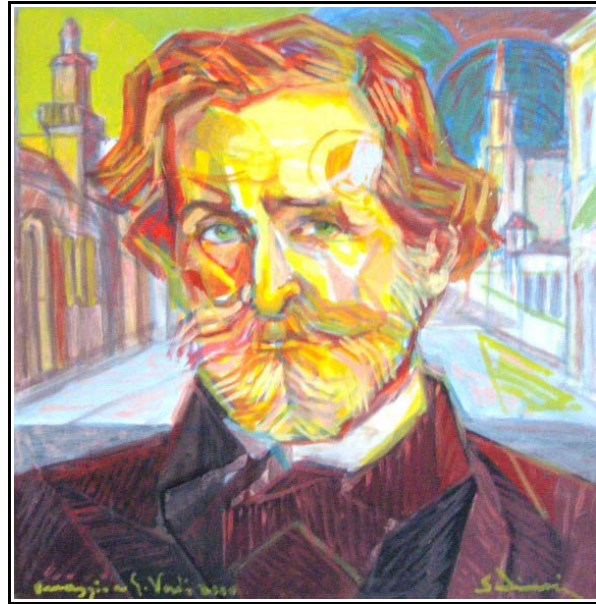
Quatrième partie :

La ronde du temps et la course du destin.....		187
I	Le feu, élément-clé.....	188
II	Course du temps et destin.....	193
III	Nuit et chant.....	205
IV	Azucena ou l'altérité – la maîtrise du temps.....	221
1.	Feu, magie et ténèbres.....	221
2.	L'altérité.....	228
3.	La forge et le fer.....	233
4.	Ambivalences.....	236
5.	Le mythe cyclique.....	238
6.	L'ailleurs, le temps et le chant.....	239
7.	La maîtrise du temps	247
V	Manrico ou le thème du Fils et le temps.....	249
VI	L'échange.....	259

Cinquième partie :

Les ténèbres et la mort des mondes.....		265
I	De <i>Macbeth</i> à <i>Otello</i> : la chute du héros.....	266
II	Mort universelle et temps dévastateur	276
1.	Féminité et fatalité.....	276
2.	Ténèbres, fuite du temps.....	280
3.	Sang et immortalité.....	285
4.	Filles et monstres de la nuit.....	292
5.	Parricide et stérilité : la mort dans la nuit.....	295
III	Le destin de l'homme des ténèbres.....	303
1.	L'obscurité et le noir.....	303
2.	Le démon et la fatalité.....	312
	a)L'araignée et le fil.....	312
	b)Le ver et l'hydre.....	315
	c)La folie lucide.....	320
	d)Pureté altérée et fange.....	322
3.	Éléments et présages.....	331
	a)Les avertissements de la mort.....	331
	b)Le soleil noir.....	336
4.	Le temps fuyant et l'eau mortelle.....	338
Conclusion.....		347

Bibliographie.....	354
I Opéras et livrets de Giuseppe Verdi.....	355
II Bibliographie générale.....	356
Monographies, ouvrages collectifs, articles et études en ligne.....	356
Textes bibliques.....	364
Encyclopédies et dictionnaires en ligne.....	365
Annexes.....	366
I Fiches de présentation	367
II Abstract in italiano.....	385
Introduzione.....	385
Parte I: Il conto alla rovescia	389
Intrattabile, il tempo corre.....	389
Fuoco e aria	392
La caduta e la donna.....	394
Sacrificio e carnevale.....	395
Corsa degli astri e giochi di azzardo.....	397
Il sacrificio: bestiario e coppa.....	398
Parte II: “L’altare si rovesciò”, o il tempo capovolto.....	401
Introduzione.....	401
Maledizione e marginalità.....	401
Casa e intimità.....	402
Acqua e sepolcro.....	405
La tempesta, il fiume, le lacrime.....	406
Parte III: Don Carlos o il tempo di una giornata	411
Cronotopo del ricordo: lo spazio e il tempo sublimati.....	411
Don Carlos, un’apertura da favola ?.....	412
Il tempo sospeso.....	415
Notte e sogni.....	416
Il viso torbido della notte.....	418
Il giorno incenerente e la morte.....	420
Il sepolcro e il riposo.....	422
Parte IV: Il ritorno del tempo e la corsa del destino.....	425
Il fuoco, elemento-chiave.....	425
Corsa del tempo e destino	426
Notte e canto.....	429
Azucena o l’alterità: la padronanza del tempo.....	433
Manrico o il tema del Figlio e il tempo.....	438
Lo scambio.....	440
Parte V: Le tenebre e la morte dei mondi.....	443
Da Macbeth a Otello, il crollo dell’eroe.....	443
Morte universale e tempo devastatore.....	444
Il destino dell’uomo delle tenebre.....	450
Conclusione.....	460
III Estratto verbale del collegio dei docenti	465
Index.....	468
Index des noms et des notions.....	469
Index des extraits musicaux.....	488
Index général	489



Omaggio a Giuseppe Verdi
Daniele Schinasi, Copyright © 1999

INTRODUCTION

Le rapport entre la création du monde qui précède toute autre création et les mythes qui racontent la manière dont une entité est venue à l'existence trouve son expression dans la cosmogonie. Les mythes cosmogoniques servent en effet de modèle aux autres mythes d'origine, la naissance du commencement du monde précédant toujours la création de l'homme et des autres espèces animales et végétales.

Qu'il s'agisse de la philosophie, de la poésie, de la science ou de la religion, notre héritage occidental¹ considère l'Origine comme un acte cosmogonique d'où la matière primordiale s'organise progressivement dans l'espace et dans le temps. La terre, l'eau, le feu et l'air distinguent et hiérarchisent ces diverses dimensions nouvellement engendrées.

D'un point de vue mythique, ce nouvel univers d'où les principes de vie prirent forme, s'anima et s'organisa dans une dimension sur-humaine ou extra-humaine pour s'articuler subséquentment sur un plan humain. Une fois le monde divin installé, le monde humain le vénéra tout en tentant de l'imiter ou de l'égaliser.

Ainsi, dans les mythes primitifs ou de la haute-antiquité, le pont entre le royaume du ou des dieux ou autres êtres divins tout-puissants et le monde des hommes s'édifia grâce aux éléments qui déterminèrent d'une part les pouvoirs et les destinées des premiers, d'autre part les croyances et les rituels des seconds, si bien qu'au cours du temps, la cosmologie, la théologie, l'astrologie et l'épopée absorbèrent également l'influence de ces valences élémentaires. Une correspondance matérielle entre un monde ici-bas périssable et un au-delà ou ailleurs surnaturel et immortel s'établit de cette manière au cœur des récits mythiques.

Par la suite, les premières considérations abstraites se dégagèrent des différentes cosmogonies². Ces tentatives de raisonnement pour expliquer l'Univers à partir de ses principes

¹ « Selon la tradition transmise par Hésiode dans sa *Théogonie*, "Terre [Gaïa], [...] d'abord enfanta un être égal à elle-même, capable de la couvrir tout entière, Ciel [Ouranos] étoilé, qui devait offrir aux dieux bienheureux une assise sûre à jamais" (trad. P. MAZON). Ce couple primordial donna naissance à la famille innombrable des dieux, des cyclopes et des autres êtres mythiques. Comme [Ouranos] les "haïssait dès le premier jour", [il] les cachait dans le corps de la Terre (Gaïa), qui souffrait et gémissait. Encouragé par Gaïa, le dernier des enfants, Kronos, attend que son père s'approche de la Terre, comme il le faisait toujours à la tombée de la nuit, lui coupe l'organe générateur et le jette dans la mer. La mutilation d'Ouranos met un terme à ses créations et, par là même, à sa souveraineté. Ouranos, le Ciel, s'éloigne définitivement de la terre. », M. ELIADE, « Les mythes de la création », in *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], Paris, Encyclopaedia Universalis, 2012, disponible à l'adresse <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/creation-les-mythes-de-la-creation>> (consulté le 30 mars 2012). En outre, signalons que la Genèse commence également par la création du ciel et de la terre par Dieu.

² « [Les] premières spéculations abstraites sur les fonctions universelles des éléments ne se sont pas dégagées des cosmogonies magico-religieuses, en Extrême-Orient comme en Occident, antérieurement au VI^e siècle avant l'ère chrétienne [...] », R. ALLEAU, « Théories des éléments », in *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], Paris, Encyclopaedia Universalis, 2012, disponible à l'adresse <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/theories-des-elements/>> (consulté le 30 mars 2012).

constituants en fonction des quatre éléments succédèrent ainsi aux intuitions matérielles pures dont les récits mythiques étaient imprégnés.

Directement corrélées à ces premières ébauches de déductions théoriques, les théories humorales nées au cœur de la médecine antique survécurent jusqu'à la Renaissance où la théorie des éléments fut finalement contestée dans ses principes philosophiques. Il est néanmoins possible d'en trouver encore quelques traces dans les théories occidentales pré-scientifiques du XVIII^e siècle et même au-delà en Orient, ce qui constitue bien la preuve de la force et de la constance de l'imagination matérielle³.

La naissance conjointe de la science et de la philosophie conserva en effet cette alliance entre les éléments matériels et les théories visant à expliquer les « premiers principes et les premières causes⁴ » jusqu'à l'apparition de la méthode expérimentale et le développement des sciences positives qui marquèrent la fin de l'ère explicative basée sur les quatre éléments et le glissement de celle-ci vers un conditionnement symbolique, métaphorique, imaginatif et interprétatif.

Les éléments déterminent, quoi qu'il en soit, l'imagination humaine qui parsème encore aujourd'hui nombre de constellations de thèmes affectifs et émotionnels qui lui sont inhérents. Bachelard n'hésite pas à affirmer que « [Les] forces imaginantes creusent le fond de l'être⁵ » et que chaque rêverie, pour pouvoir se poursuivre et se développer, doit trouver sa matière. Sa théorie justifierait les philosophies primitives que nous venons de reparcourir brièvement, lesquelles avaient associé à leurs principes formels l'un des quatre éléments fondamentaux qui ont marqué par la suite les quatre tempéraments.

Si l'on transpose le terme *création* sur un plan bien distinct, à savoir dans son acception artistique, celui-ci suppose une hiérarchisation de divers valeurs et matériaux que l'artiste compose après être parti, cette fois, d'un matériau pré-existant. Plus précisément, la création mélodramatique donne vie, à travers le pouvoir de la parole et de la musique, à un univers expressif qui se rapproche d'autant plus de l'homme qu'il parvient à en peindre les états d'âme les plus secrets. L'homme est ici au centre d'un tableau théâtral mis en musique, dans lequel il se

³ « Cette doctrine a persisté avec des modifications jusque dans la médecine du XIX^e siècle qui a souvent admis quatre tempéraments, le nerveux, le sanguin, le bilieux et le lymphatique, auxquels s'ajoutent parfois le flegmatique et le musculaire. », R. LE SENNE, *Traité de caractérologie*, [En ligne], 2005, disponible à l'adresse <http://classiques.uqac.ca/classiques/le_senne_rene/traité_de_caractérologie/traité_caractérologie.html> (consulté le 5 avril 2012).

⁴ Chez Aristote, connu pour avoir établi les premiers fondements de la philosophie de la nature, la philosophie est également une science, la science des premiers principes et des premières causes de l'existence de l'Univers.

⁵ G. BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 7.

meut et fluctue entre grottes, monts et vaux, au gré des flots, affrontant et éprouvant brûlures passionnelles et tempêtes qui sont en lui, et qui le marquent tout en l'entourant. Ainsi retrouve-t-on dans cette dimension les éléments qui forment l'arrière-plan de ses aventures tout en animant symboliquement son parcours-vie, et qui contribuent à renforcer de ce fait le cadre émotif livré par les deux ensembles poétique et musical.

Il semble que nombre de dynamiques mythiques présentes au sein des grandes cosmogonies où la matière se met en œuvre – par son éclatement, ses combinaisons et ses recompositions – ont voyagé, portées par l'imagination, dans le temps et les arts et qu'elles se reproduisent également en miniature au sein de l'opéra. Notre hypothèse est justifiée par des travaux comme ceux de Gilbert Durand ou Gaston Bachelard dont nous ne citerons ici que quelques phrases représentatives pour lancer notre étude : « [Les] conditions anciennes de la rêverie ne sont pas éliminées par la formation scientifique contemporaine [...]. [La] rêverie reprend sans cesse les thèmes primitifs, travaille sans cesse comme une âme primitive, en dépit des succès de la pensée élaborée⁶. » Et Durand de constater, à propos du dualisme entre les deux régimes symboliques qu'il oppose – le régime diurne fondé sur la lumière et le régime nocturne ténébreux – qui tiennent également compte des quatre éléments : « [Ce] dualisme d'inspiration cathare structurerait toute la littérature de l'Occident, irrémédiablement platonicienne⁷. »

Notre travail se propose donc de mettre en lumière à l'aide d'un éclairage symbolique les instincts, les sentiments, les émotions et les intuitions fondés sur la force de l'imagination *matérielle*⁸ dans les livrets d'opéra de Giuseppe Verdi. C'est encore une fois Bachelard que nous citons pour justifier notre travail, lequel n'hésite pas à proclamer la vigueur de l'imagination lorsqu'il déclare que « plus encore que les pensées claires et les images conscientes, les rêves sont sous la dépendance des quatre éléments fondamentaux⁹ ». D'ailleurs, l'opéra ne regorge-t-il pas de matière imaginative ? Et, vice versa, ne retrouve-t-on pas à l'opéra ces dimensions dont nous rêvons, des émotions à fleur de peau, et la matérialisation d'univers qui ne vivent que pendant notre sommeil ?

⁶ G. BACHELARD, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Folio essais, 2008, p. 15.

⁷ G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2008, p. 69.

⁸ Bachelard oppose l'*imagination formelle* qui ne voit pas la profondeur des images à l'*imagination matérielle* qui puise dans la matière, la substance. Chaque rêverie et par conséquent chaque type d'imagination seraient imprégnées d'une matière, c'est à dire d'un élément : « Les forces imaginantes de notre esprit se développent sur deux axes très différents. Les unes trouvent leur essor devant la nouveauté ; elles s'amuse du pittoresque, de la variété [...]. Les autres forces imaginantes creusent le fond de l'être ; elles veulent trouver dans l'être, à la fois, le primitif et l'éternel. », G. BACHELARD, *L'Eau*, p. 7.

⁹ *Ibid.*, p. 10.

Ce que nous tenterons de découvrir, c'est une clé de lecture des émotions humaines qui pourrait résider – voici notre hypothèse – en cette singulière représentation aux contours visiblement invraisemblables qu'est l'opéra, où un cosmos vit en dehors de l'homme qui y est représenté, dans l'univers ou les mondes qui l'entourent mais également en lui, tel un écho, à travers ses flottements émotionnels. Comme toute œuvre d'art dont la complétude paradoxale serait d'offrir des réalités non seulement joyeuses mais aussi douloureuses, d'obtenir de la part du regardant (auditeur qui plus est dans le cas de l'opéra) une adhésion ou au contraire un rejet émotifs ou moraux, voire d'arriver à susciter chez lui des réactions empathiques, l'opéra est – a fortiori car il mêle parole, son et image ; théâtre, musique et expressions dramatique et scénographique, touchant pratiquement tous les sens, exploitant presque toutes les formes expressives – le genre qui affiche un désir de jouissance artistique et émotionnelle de la manière la plus crue, la plus directe. Ce n'est pas pour rien qu'à l'époque de Verdi, l'opéra représentait déjà une source de plaisir qui provenait elle-même de la représentation, des paroles, mais surtout de la musique et du chant grâce à la charge sensible qu'offre une voix humaine. Les amateurs cherchaient « un plaisir brut pour lequel ils n'[avaient] besoin ni d'étudier, ni de penser, ni de comprendre¹⁰ ». N'est-ce pas là la définition des émotions pures ?

Quant à la musique, élément qui supporte le tout dans cette dimension, ne contribue-t-elle pas à scander au sens propre par la pulsation métronomique comme au sens figuré à travers une pulsation vitale, l'aventure d'une vie dans ce cadre espace-temps? C'est ce que nous voulons également étudier.

Il nous faut donc des outils. La matière, qui soutient notre étude et qu'il ne faut pas perdre de vue, est notre point de départ. Omniprésente dans les livrets verdiens, elle y sème des images aux différents morphismes, lesquelles, une fois décryptées devraient nous permettre de dégager les structures profondes de l'imaginaire qui y sont enfouies. Pour cela, il faut non pas nous limiter à recenser des images premières dont l'interprétation est tenue pour sûre et où l'élément est représenté de manière évidente et uniquement dans sa forme superficielle mais bien chercher à reconstituer un réseau d'images soudées par la force profonde des éléments qui devraient renvoyer à un agencement de thèmes symboliques isomorphes à l'élément en question. Il est primordial de préciser que nous ne prétendons pas fournir une interprétation exclusive mais

¹⁰ G. DE VAN, Verdi. *Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 2009, p. 224.

seulement éclairer les reflets qui se dégagent d'un ensemble d'images soutenues et justifiées par la présence d'un ou de plusieurs éléments fondamentaux.

C'est ainsi qu'en suivant ce chemin, il nous sera possible de saisir la genèse des attitudes humaines qui doivent faire face à la création et aux mondes physiques et sensibles qui en dérivent et qui s'imposent aux hommes dans les deux composantes tour à tour bénéfiques et maléfiques du temps et de l'espace dans leur lien représentatif avec les éléments primordiaux. En effet, moyennant une attitude imaginative, nous pourrions nous proposer de lire en ces différentes aventures mélodramatiques les forces sublimantes, les rêveries substantielles et les mouvements existentiels humains en amont desquels l'homme peut, si toutefois il ne le subit pas, soit affronter le visage créateur temporel en s'y opposant ou en l'apprivoisant, soit tenter de l'ignorer, soit chercher à fuir sa férocité.

Comme postulat de départ, précisons donc que la matière sera étudiée du point de vue de sa distribution dans l'espace et dans le temps. Cette idée directrice devrait nous conduire tout le long de notre exploration des mondes verdiens. Car c'est bien à des mondes ignés, lumineux, nyctomorphes, aquatiques, aériens, terriens, chthoniens, que nous allons nous confronter. Mais également à des mondes microcosmiques, macrocosmiques, sociaux, politiques, historiques, psychologiques, spirituels, sensoriels, imaginaires, musicaux, poétiques et sentimentaux qui animent, en s'y fondant, le cœur des *melodrammi* et des drames musicaux de Verdi. Mais, toujours encadrés par un espace et un temps, de quelque nature que soient ces derniers.

Somme toute, en ne perdant pas de vue notre axiome fondateur, nous nous apercevons que c'est de la vie qu'il s'agit. Certes, de la vie mise en scène, qui plus est sur une scène. De la vie, mais également de la mort, ou du moins divers enchaînements de causes et d'effets conduisant à la mort corporelle ou spirituelle, ce tyran à l'évidence inéluctable qui constitue l'idée d'un destin vers lequel on se tourne ou duquel l'on voudrait au contraire s'écarter.

C'est donc ce fil conducteur du temps qui gouverne les vies et précipite leur catagenèse qui tiendra lieu de guide dans notre exploration de la manifestation matérielle.

Dans ce sens, le réseau d'images rattachées au feu, à l'air, à l'eau et la terre est la matière brute sur laquelle s'élève notre réflexion. Mais celui-ci ne peut suffire si on ne le polit pas d'une part en allant au-delà des interprétations et des catégorisations mécaniques qui découlent de la représentation visible de l'élément et si, de l'autre, on ne cherche pas d'autres expressions

symboliques qui pourraient graviter autour de chaque élément, images sans doute moins évidentes, mais tout aussi représentatives. C'est pour cette raison qu'un listage divisé par éléments serait stérile car il ne nous consentirait pas de remarquer comment les reflets symboliques venant parfois de plusieurs éléments interagissent entre eux, s'imbriquent ou s'influencent réciproquement, se soutiennent ou bien s'annulent, en d'autres mots comment ils se développent pour nourrir la thématique du temps.

Quant au temps, précisément, il est l'éponge thématique qui absorbe ou dégage la force élémentale. Dans cette optique, nous voulons observer comment certains agencements symboliques débouchent sur un type de schéma temporel bien précis.

Les risques découlant de cet agencement méthodologique et thématique peuvent être d'une part, de s'égarer dans la notion de *temps*, très vaste et assez difficile à cerner, de l'autre, de se noyer dans cette abondance de situations contextuelles relatives aux éléments, de personnages multiples, dans cette esthétique mouvante et ce foisonnement de constellations thématiques. Enfin, il faut prendre garde à ne pas tomber dans des lieux communs qui dériveraient d'une interprétation simplifiée et réduite de ces images qui peuvent être, pour la plupart, très courantes. Après un premier tri et une première catégorisation des modalités expressives des éléments au sein des livrets, il a donc été indispensable de définir comment exploiter l'idée du temps, puis son rapport à l'espace, et enfin sa relation avec les éléments. L'approche de Gilbert Durand vis-à-vis des régimes temporels dans ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire* s'est révélée précieuse, nous fournissant une intuition structurelle qui a complété la richesse thématique de Gaston Bachelard.

La musique, de son côté, sera évoquée pour mettre en lumière un aspect symbolique de l'expression temporelle, ou un visage du temps dans sa forme musicale. Nous ne prétendons donc nullement commenter l'extrait d'un point de vue strictement technique et théorique, mais montrer comment le langage musical est solidaire des images du temps et des éléments et de quelles manières il les met en exergue.

Une analyse comparée entre les livrets verdiens et leurs œuvres-sources, qui viennent de la littérature et de la dramaturgie européenne nous a en outre aidés à définir le poids des symbolismes temporel et élémental proprement verdiens ou, au contraire, de remarquer des successions, des continuités littéraires et symboliques.

Enfin, attendu que l'opéra hérite d'éléments mythiques et mythologiques, il a été nécessaire d'étayer certaines analyses en puisant chez des mythologues et des historiens de la religion, notamment Alexander Krappe et Mircea Eliade.

À partir de là, nous avons tenté de dégager ces réseaux d'images où le temps et les éléments ont une forte charge symbolique, voyant comment celle-ci s'exprime au niveau littéraire et musical.

En mettant au premier plan l'irréversibilité des processus temporels, par opposition à la réversibilité des opérations spatiales, le temps peut être associé au devenir.

Si l'on remarque, au contraire, que les relations de simultanéité et de succession ne se mettent pas en mouvement et qu'elles restent inchangées, le temps s'établit en milieu immobile et imperméable à tout changement.

Or, ces deux conceptions se retrouvent à fortiori dans l'opéra où la pause lyrique suspensive, et la continuité dramatique, inéluctable, riche en mouvements, en contrastes et en tensions où le temps reprend sa course s'alternent. A l'opéra, il faut donc « courir ou chanter, serrer le mouvement dramatique ou le suspendre pour une pause lyrique¹¹ ».

En outre, la forme mélodramatique tout comme la forme théâtrale s'inscrivent dans deux temps, le temps réellement vécu et représenté et celui que l'on veut représenter : le temps imaginé. C'est sur le deuxième que nous centrons notre étude, ce dernier pouvant être reproduit sans limite aucune au sein de la représentation, sorte de temps sacré qui nous reporterait à l'origine de chaque mythe, chaque émotion, chaque note de musique, chaque opéra encore actif dans l'inconscient collectif et qui est de cette manière réactualisé *in illo tempore* pour prendre le terme de Mircea Eliade¹².

Dans ce rite qu'est l'opéra, qui nous a été légué au cours des quatre derniers siècles, reprenant le flambeau d'une mythologie qui était devenue fossile, nous avons la preuve tant il nous atteint encore et nous bouleverse, que la force mythique qu'il met explicitement en œuvre ne s'estompe pas malgré les différents contextes historiques et esthétiques qui se sont succédés depuis sa genèse. À travers ce bagage mythique représenté musicalement, littérairement et théâtralement, l'homme peut d'ailleurs espérer domestiquer le temps. Car au fond, représenter le temps, c'est déjà en quelque sorte le connaître, donc le maîtriser : « [Le] drame temporel représenté – devenu

¹¹ *Ibid.*, p. 353.

¹² M. ELIADE, *Le Sacré et le profane*, Paris, Folio essais, 2007, p. 64.

images musicales, théâtrales et romanesques- est désamorcé de ses pouvoirs maléfiques, car par la conscience et la représentation l'homme vit réellement la maîtrise du temps¹³. »

Si le problème des images du temps dans les opéras de Verdi nous intéresse tant, c'est parce qu'il régit une existence, une destinée par des fluctuations, des répétitions, des précipitations, des ralentissements, des immobilisations et des stagnations et que le rapport au temps se fond et s'unit de surcroît à la matière et à l'espace au sein de dynamiques différentes qui encadrent les œuvres.

Notre étude est donc axée sur les différentes représentations du temps pour lesquelles il est possible de discerner plusieurs schémas. Le premier est associable à la disposition du compte à rebours dans le sens où le héros ou l'héroïne sont condamnés dès le départ, si bien que la fuite du temps qui court vers sa destination fatale ne peut être endiguée. Dans un autre cas de figure, c'est un incident symbolique particulier qui va renverser les situations pour les faire précipiter vers leur fin, entraînant irrémédiablement les hommes dans ce basculement temporel. Ensuite, il est possible d'identifier une immobilisation du temps. Ce dernier, sublimé, se cristallise par le biais de la mémoire sur une action et un lieu affectifs, la libération de cet état impliquant un retour à la cruelle réalité séculière. Un nouveau type de condamnation est encore représenté par une sorte de ronde du temps maléfique en laquelle se fixe une répétition sans fin d'événements maudits rattachant la dimension présente à une dimension passée omniprésente commandée par un souvenir ineffaçable et destructeur. Enfin, c'est quelquefois le héros même, ou mieux sa décadence, qui peut être l'élément déclencheur à partir duquel le temps dévastateur va engloutir chaque chose dans une nuit insondable.

Quoi qu'il en soit, le débouché théâtral et ontologique de tous ces dessins temporels aux contours variables ne peut être que la mort qui est pleinement assumée par l'homme de l'univers verdien quoique une certaine nostalgie, voire un refus puissent parfois transparaître, nous le verrons, de cette affirmation qui consiste à mener jusqu'à son terme sa propre destinée.

¹³ G. DURAND, *Les structures*, p. 405.

PREMIÈRE PARTIE :

LE COMPTE À REBOURS

I Intraitable, le temps court

*Pendant que nous parlons,
Voilà que le temps jaloux a fui :
Cueille le jour, sans te fier
Le moins du monde au lendemain [...]
Car le temps intraitable court
Et il lui donnera les années
Qu'il t'aura enlevées.¹*

Dans *La Traviata*, la thématique temporelle est clairement amorcée dès la première phrase du chœur qui célèbre la fête : on danse, on boit, on s'enivre, on fait la cour et on jouit avec insouciance dans une atmosphère qui baigne dans le jeu, la volupté et tous types de boissons spiritueuses. On glorifie le moment présent, en exhortant à profiter de la vie et de ses plaisirs. L'intempérance constitue le refuge caricaturalement épicurien qui permet de gérer l'angoisse face à la mort et de fuir les souffrances qui peuvent être infligées par l'amour notamment. C'est la conscience du caractère éphémère de la vie qui domine lors de cette célébration du *carpe diem*², seule arme pour pouvoir ignorer la course intraitable du temps :

Godiam... la tazza e il cantico
Le notti abbellia e il riso ;
In questo paradiso
Ne sopra il nuovo dì.³

[Jouissons... que la coupe et le chant
embellissent nos nuits.
Et que le rire, dans ce paradis,
nous fasse découvrir le nouveau jour.]

¹ HORACE, *Odes*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 2002, p. 31 ; 107.

² « Tutto è follia nel mondo / Ciò che non è piacer. / Godiam, fugace e rapido / È il gaudio dell'amore ; » [Tout est folie dans le monde / En dehors de ce qui est plaisir. / Jouissons, fugace et rapide / Est la joie de l'amour ;], G. VERDI, *La Traviata*, I, 2. Pour que la référence au livret soit plus simple et immédiate, nous opterons pour une version simplifiée où apparaît l'acte, en chiffre romain, le tableau éventuel, toujours en chiffre romain, enfin la scène en chiffre arabe. Nous ne répéterons donc pas le nom du compositeur. Le titre du livret sera en revanche toujours précisé. Nous proposons également une traduction en français pour toutes les citations. Celle-ci est incluse dans le corps de texte avec l'original en italien. Lorsqu'une traduction française publiée permet d'étayer notre propos, ses références sont précisées en note. Dans tous les autres cas, il s'agit de notre traduction. Nous nous excusons d'ores et déjà pour la littéralité du texte en français et pour l'absence d'ornements poétiques, le but recherché étant de rester le plus fidèle au texte possible pour que notre travail soit le reflet d'une analyse minutieuse du corps du texte de chaque livret. Enfin, pour ce qui est des éditions utilisées, nous renvoyons notre lecteur à la bibliographie détaillée située en fin de notre étude.

³ *Ibid.*, I, 2.

Au milieu de ce paradis artificiel nocturne le malheur semble ne pas exister, et la coupe débordante est un vase de plaisir et de régénérescence⁴. La coupe en effet, en tant que contenant, serait psychologiquement synonyme du vase. Durand, dans son étude des symboles de l'intimité au sein desquels il regroupe tous les contenants⁵, nous rappelle que Jung a reparcouru le trajet étymologique qui va du creux à la coupe dans les langues indo-européennes. Ce qu'il est essentiel d'expliquer, c'est que ces symboles *endomorphes*, c'est à dire dont la forme représente un *dedans*, s'accordent avec le symbolisme *cyclomorphe*⁶, symbolisme aux rythmes cyclique. Or, le symbolisme qui se dégage de cette première scène se rattache bien à un mouvement cyclique. Le mouvement de valse du duo *Libiam ne' lieti calici*, par sa mesure à trois temps, se raccorde au symbolisme du chiffre trois⁷ que Durand met, justement, dans les symboles cycliques au même titre que la lune dont les phases et les changements de forme adviennent de manière périodique : « [Les] rapports entre la triade et la tétrade, la nuit et la lune jouent toujours un rôle dans leur formation. [...] La lune suggère toujours un processus de répétition⁸. » Et c'est précisément le concept de répétition qui se dégage de la fête laquelle s'oppose à la fuite du temps : les invités attendent tous « le nouveau jour », qui succède et succédera encore au précédent à l'infini, moment de repos qui permet de reprendre des forces pour jouir à nouveau dès la nuit suivante :

Si ridesta in ciel l'aurora,
E n'è forza ripartir ; [...]
Nel riposo ancor la lena
Si ritempri per goder.⁹

[L'aurore dans le ciel se réveille à nouveau
Il nous faut repartir ; [...]
Dans le repos, retrempons encore
Notre énergie pour jouir.]

La fête, associée à la valse à trois temps et à la coupe forment donc une constellation isomorphe de la répétition éternelle qui va endiguer l'impression du temps fuyant.

Dans les œuvres sources – le roman *La Dame aux Camélias* de Dumas-fils et la pièce de théâtre homonyme qu'il tira lui-même de son roman – bien que la gaîté et l'ivresse soient largement évoquées, la coupe quant à elle n'est pas autant mise en évidence. Cependant, si le

⁴ G. DURAND, *Les structures*, p. 292.

⁵ *Ibid.*, p. 269-294.

⁶ *Ibid.*, p. 291.

⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁸ *Ibid.*, p. 328.

⁹ *La Traviata*, I, 4.

roman décrit la scène très succinctement, « on rit, on but et l'on mangea beaucoup à ce souper¹⁰ », le contenu de la chanson de la pièce se rapproche davantage de la célébration du *carpe diem*¹¹ :

Il est un ciel que Mahomet
 Offre par ses apôtres.
 Mais les plaisirs qu'il nous promet
 Ne valent pas les nôtres.
 Ne croyons à rien
 Qu'à ce qu'on tient bien.
 Et pour moi je préfère
 À ce ciel douteux
 L'éclair de deux yeux
 Reflété dans mon verre.
 Dieu fit l'amour et le vin bons,
 Car il aimait la terre.
 On dit parfois que nous vivons
 D'une façon légère.
 On dit ce qu'on veut,
 On fait ce qu'on peut
 Fi du censeur sévère
 Pour qui tout serait
 Charmant, s'il voyait
 À travers notre verre !¹²

Ajoutons pour finir que la fête n'est pas la « *commémoration* d'un événement mythique mais sa *ré-actualisation*¹³ », terme impliquant une récurrence de l'événement en question. Pour mythe ou événement mythique Eliade entend, en effet, tout ce qui permet à l'homme de sortir du temps et de ses activités quotidiennes, dans le sens que « en dehors de la vie religieuse authentique, le mythe [...] nourrit surtout les distractions¹⁴ », les amusements. Les termes tels que *piacere* et *diletto* (plaisir), *voluttà* (volupté), *tripudio* (allégresse), *folleggiare* (faire des folies), et *gioire* (jouir) s'entrelacent, se mêlant aux nombreuses images de la coupe et des boissons alcoolisées. Le temps se bloque, il ne se résume plus qu'à une métonymique heure joyeuse, l'*ora giuliva*. La fête, thème central de *La Traviata*, représente donc indubitablement une sorte de porte qui permet de sortir du temps et de le suspendre dans un tourbillon de plaisir.

¹⁰ A. DUMAS FILS, *La Dame aux Camélias*, Paris, Folio classique, 2009, p. 106.

¹¹ Cf. C. RESCHE, « Le temps réécrit dans les livrets de Giuseppe Verdi », in *Cahiers d'études romanes*, 24 / 1 (2011), p. 63-80.

¹² A. DUMAS FILS, *La Dame aux Camélias. Pièce en cinq actes mêlée de chant*, Paris, D. Giraud et J. Dagneau, 1852, I, 8.

¹³ M. ELIADE, *Le sacré*, p. 73.

¹⁴ M. ELIADE, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Folio essais, 2008, p. 35-39.

Néanmoins, ce thème n'est pas systématiquement ou pas uniquement synonyme de renouvellement ou de refuge épicurien. C'est ainsi que dans une autre œuvre, dont le titre fait directement allusion à l'idée de la festivité et de la danse, *Un Bal masqué*, la légèreté déjà présente dans *La Traviata* qui la précède de moins de quatre ans n'est plus une manie effrénée, ni même un désir fiévreux. Au milieu du bal qui bat son plein dans une nuit que l'on voudrait éternelle, certes, les plaisirs de la fête sont encore entendus comme une illusion pour fuir la réalité tandis que l'amour et une certaine frénésie enflamment l'atmosphère, mais la sensation aérienne du vol de la nuit et du rêve couplée à l'élégance des « heureuses chambres » s'opposent à la folie jouisseuse et violente de *La Traviata* :

Fervono amori e danze
 Nelle felici stanze,
 Onde la vita è solo
 Un sogno lusinghier.
 Notte dei cari istanti,
 De' palpiti e de' canti,
 Perché non fermi 'l volo
 Sull'onda del piacer ?¹⁵

[Les amours et les danses s'enflamment
 Dans les heureuses chambres
 Où la vie n'est
 Qu'un rêve flatteur.
 Nuit des chers instants,
 Des battements du cœur et des chants
 Pourquoi ne suspends-tu pas ton vol
 Sur l'onde du plaisir ?]

Ce qui ressort en outre de façon beaucoup plus évidente, c'est que la fête peut parvenir à déjouer le destin. Le schéma temporel d'*Un Bal masqué*, contrairement à *La Traviata*, ne suit pas une logique de compte à rebours. Le fête n'impose donc pas toujours le même dessin temporel, ce dernier dépendant des réseaux symboliques qui nourrissent chacune des œuvres de Verdi. Le temps, dans le *Bal*, ne fait en effet qu'obéir aux desseins du destin qui régit les existences et la durée de ces dernières, les volontés individuelles ne changeant rien à ce qui est déjà écrit :

Se chi sfida il suo fato insolente
 Deve l'onta nel fato scontar.¹⁶

[Celui qui défie son destin insolent

¹⁵ *Un ballo in maschera*, III, 7.

¹⁶ *Ibid.*, I, 10.

Doit payer l'outrage dans ce destin.]

L'urgence de jouir et l'ivresse des passions se dissipent face à l'inéluctable contre lequel tout effort est inutile. L'empressement n'est plus nécessaire puisque la mort est imminente et le moment de sa venue déjà fixé au préalable. Lutter pour reculer l'échéance ultime est vain : « Ah ! [...] elles coulent, fugitives, les années, et la piété n'apportera de retard ni aux rides, ni à la vieillesse imminente, ni à l'indomptable mort¹⁷. »

D'ailleurs, dans le *Bal*, après la frénésie de ce chœur du troisième acte, une valse lente et longue fait son entrée, apaisant les esprits bouillonnants et les cœurs enflammés. Le cours du temps ralentit, la hâte étant superflue face à l'arrivée de l'inévitable : le moment où la prophétie va se réaliser. Comme le dit Ulrica¹⁸, la devineresse, le fait de ne pas croire en son destin ne sauve pas l'homme pour autant. Effectivement, ses prédictions se réalisent lorsque Amelia tire au sort le nom du bourreau de son amant, qui n'est autre que son mari, lequel attendait précisément la « justice du destin¹⁹ ». Le thème du sort et de la destinée sont ainsi les thèmes porteurs de l'opéra, contenus aussi bien dans la scène des prédictions de Ulrica que dans celle du fatal tirage au sort :

Chetatevi, solo
Qui la sorte or decidere de'.²⁰

[Calmez-vous, ici
Le sort doit maintenant seul décider.]

Cela dit, il est vrai que ce destin cruel à travers lequel Riccardo est tué des mains de son meilleur ami découle également d'une logique où la justice sert l'honneur, deux des thèmes chers à Giuseppe Verdi : si Amelia n'avait pas aimé Riccardo, Renato n'aurait jamais eu l'idée de le tuer pour se venger de l'affront.

Quoi qu'il en soit, l'espace où l'on s'efforce de tromper le temps est nocturne, comme le sont également la fête et les plaisirs qui en dérivent. Le jour, trop cru, trop cruel, met donc en lumière une réalité par définition difficile à accepter ou à affronter. C'est encore un épisode d'*Un Bal masqué* qui est en mesure de nous montrer à quel point la lumière est l'ennemie directe des secrets que la nuit renferme : au deuxième acte, alors qu'Amelia est dans le champ isolé des

¹⁷ HORACE, *Odes*, p. 133.

¹⁸ « Non crede al proprio fato / Ma pur morrà piagato » [Il ne croit pas en son destin / Mais il mourra de sa blessure], *Un ballo in maschera*, I, 12.

¹⁹ « Il mio nome ! O giustizia del fato [...] » [Mon nom ! Ô justice du destin [...]], *ibid.*, III, 3.

²⁰ *Ibid.*, III, 2.

supplices, de nuit, à la recherche de l'herbe magique qui devrait lui permettre d'oublier son amour pour Riccardo, la lune illumine la scène. La lueur de celle-ci se fait de plus en plus intense au fur et à mesure que cette rencontre évolue, à savoir lorsque Renato survient à l'improviste pour prévenir son meilleur ami qu'une embuscade le guette. La lune brille de toute sa splendeur au moment précis où Amelia laisse tomber son voile, éclairant la scène de façon plus crue et démasquant d'emblée la jeune femme. Aussi son visage est-il dévoilé alors même que la nuit laisse ses voiles s'envoler, libérant le secret qu'elle abritait. La lumière est source de vérité tandis que le jour met en relief les évidences :

Il mattino di domani
Grandi cose apprenderà.²¹

[Le matin de demain
Nous apprendra de grandes choses.]

À travers ces deux œuvres, il ressort que la nuit s'oppose au règne du jour en tant que dimension où règnent les unions amoureuses, les illusions et la musique, en tant qu'univers feutré filtrant la réalité et où le temps, en d'autres mots, n'a plus aucune prise²². En revenant à « *Fervono amori e danze*²³ », il ressort que la musique soutient l'enchantement d'une nuit aux instants fabuleux. La fébrilité de ce bref passage musical rythmé, saccadé, syncopé où l'énergie déborde notamment dans ce chœur célébrant l'amour et les danses est du même ordre que celle que l'on perçoit dans le premier acte de *La Traviata* où la pulsion rythmique rapide, sautillante, presque haletante prépare l'arrivée du chœur qui célèbre de surcroît la hâte de jouir. Dans ces deux extraits, le cadre est joyeux, ce qui est musicalement traduit par des thèmes écrits en des tonalités éclatantes du mode majeur, les gens folâtent, le temps semble ne plus exister. Comme le remarque Gilles de Van²⁴, dans le *Bal* la fête occupe pour la dernière fois une position centrale puisqu'elle sera par la suite reléguée à une fonction de diversion, remplacée progressivement par les pompeuses et étouffantes célébrations officielles.

Mais, aux côtés d'une nuit « douce et parée pour la fête²⁵ », une nuit épaisse aux couleurs mortifères s'étend, celle qui recouvre les champs abominés et funèbres aux pierres infâmes où la

²¹ *Ibid.*, II, 5.

²² G. DURAND, *Les structures*, p. 247-251.

²³ *Un ballo in maschera*, III, 7.

²⁴ G. DE VAN, *Verdi*, p. 181-183.

²⁵ « O dolce notte, scendere / Tu puoi gemmata a festa » [Ô douce nuit, tu peux descendre / Parée pour la fête], *Un ballo in maschera*, I, 2.

lune pâlit, et sur lesquels pousse l’herbe de l’oubli. Qu’elle soit ou non le signe que le règne nocturne n’est plus seulement le règne de la fête ou que la fête endosse à présent les couleurs de la mort, cette nuit-là est quoi qu’il en soit la matière du désespoir²⁶ :

Quante notti ho vegliato anelante !
Come a lungo infelice lottai !²⁷

[Combien de nuits j’ai veillé, haletant !
Combien de temps, malheureux, je luttai !]

La « nuit de l’horreur » du bal masqué, terme employé dans le tout dernier cri du chœur, est un terme à l’origine strictement verdienne puisqu’il n’apparaît pas dans le livret-source d’Auber. C’est donc à l’imagination du compositeur et à son librettiste, Antonio Somma, que revient ce choix dramaturgique qui implique un élargissement symbolique des valeurs nocturnes. Cet assombrissement de la nuit, par ailleurs, correspond également à un assombrissement de la vision dramatique de Verdi. De *La Traviata* à *Un Bal masqué* le sentiment amoureux est représenté de plus en plus comme une faille et une source de souffrance, la passion étant une véritable blessure qui peut être fatale. Dans la passion de Violetta pour Alfredo, on trouve certes déjà le sentiment amoureux, sentiment jusque-là inconnu à l’héroïne et pourtant essentiel à sa transformation et à sa rédemption. Mais il y a également dans cet amour exclusif une sorte d’appel à l’aide pour obtenir une reconnaissance et une réhabilitation au sein d’une société humaine qui l’exclut²⁸. En revanche, on assiste dans le *Bal* à l’évolution de sentiments dont la douleur est aiguë et saisissante : le désarroi de Riccardo, son abandon et sa souffrance, le désespoir d’Amelia, dans un climat passionnel que les œuvres postérieures de Verdi ont toutes en commun à l’exception particulière de *Falstaff*.

Imprégnée d’un sentiment d’abattement et d’angoisse, et sur-valorisée à son tour par le sens de culpabilité d’Amelia, la nuit, valorisée négativement, sous-entend le péché de la jeune femme, son jugement et l’exécution d’une vengeance si bien que le bal masqué est en même temps une « danse funèbre » peuplée de « pâles beautés » aux silhouettes fantomatiques qui évoluent dans un monde où à la vie, à la joie, à la splendeur et à la beauté succèdent le hurlement de la mort et le froid des revenants :

²⁶ G. DURAND, *Les structures*, p. 96-99.

²⁷ *Un ballo in maschera*, II, 2.

²⁸ Cf. G. DE VAN, *Verdi*, p. 288.

OSCAR
 Di che fulgor, che musiche,
 Esulteran le soglie,
 Ove di tante giovani
 Bellezze il fior s'accoglie, [...]

RENATO
 Là fra le danze esanime
 La mente mia sel pinge...
 Ove del proprio sangue
 Il pavimento tinge.
 Spira dator d'infamie
 Senza trovar pietà.

SAMUEL E TOM
 Fra l'urlo delle maschere
 Non fallirà lo scopo ;
 Sarà una danza funebre
 Con pallide beltà.²⁹

[OSCAR
 De quelle splendeur, de quelles musiques
 Exulteront les demeures
 Où l'on accueille les beautés en fleur
 De toutes ces jeunes filles [...]

RENATO
 Là-bas, au milieu des danses, inanimé
 Mon esprit se l' imagine...
 Où de son propre sang
 Le sol se teint.
 L'auteur des infamies expire
 Sans trouver de pitié.

SAMUEL ET TOM
 Parmi le hurlement des masques
 Le coup ne faillira pas ;
 Ce sera une danse funèbre
 Peuplée de pâles beautés]

Aussi, deux valorisations de la nuit se côtoient dès le départ : une nuit douce qui accompagne la fête et une nuit sur laquelle le destin incombe, où l'ombre cache la mort et les conspirations.

²⁹ *Un ballo in maschera*, III, 4. Cette version est celle proposée par Ricordi, dans le livret séparé de *Un ballo in maschera*, édition de 1982. L'édition de Ricordi des premières représentations de 2002 propose en revanche un texte quelque peu modifié dont nous reportons ici les différences : RENATO Là delle danze al sonito / Ecco il codardo afferro... / Ferma la punta vindice... / E là dov'io l'atterro / Spira dator d'infamie / Senza trovar pietà. SAMUEL E TOM Nell'urlo delle maschere / Non fallirà lo scopo : / E sarà un ballo funebre / Fra pallide beltà. / [RENATO Là, au son des danses / Voilà, je saisis le couard... / La pointe vengeresse bien ferme... / Et là où je le jette à terre / L'auteur des infamies expire / Sans trouver de pitié. SAMUEL E TOM Dans le hurlement des masques / Le coup de faillira pas : / Ce sera un bal funèbre / Peuplé de pâles beautés.]

Ces deux facettes se superposent d'ailleurs parfaitement dans les dernières scènes du bal masqué où la fête se termine dans un bain de sang.

Ainsi la fatalité est-elle un thème portant de cet opéra qui précède, remarquons-le, celui où le destin gouverne l'histoire du début à la fin, s'imposant même dans le titre, *La forza del destino*.

Quant au temps de la nuit et de la fête dans *La Traviata*, il se fait porter par la musique. La mélodie fait ainsi office de point de repère temporel, car le chant étourdissant et la danse tournoyante rythment la fête qui imprègne la nuit jusqu'au petit matin. La musique s'établit ainsi en réplique d'une durée existentielle toutefois dépouillée de son comptage numéral : contrairement à la division circulaire et à l'arythmologie duodécimale des heures, c'est une forme de temporalité plus douce qui marque le devenir. Celui-ci est musicalisé et par conséquent euphémisé. Il s'aligne donc sur l'illusion du refus du temps fuyant³⁰ dont le poids temporel arythmologique tangible a été désintégré. Cependant, l'intemporalité ne signifie nullement ici que l'œuvre est hors du temps, mais plus précisément que le temps propre de l'œuvre peut toujours revivre dans l'éternel présent de son exécution³¹. La musique est donc une arme contre le temps, sa magie intemporelle étant complétée par la danse et la fête dont la répétition cyclique et le rythme ternaire instaurent la continuité de la société³² :

³⁰ « [La] suavité musicale si chère aux romantiques est le doublet euphémisant de la durée existentielle », G. DURAND, *Les structures*, p. 255.

³¹ Voir ce qu'écrivit Leibniz à ce sujet dans sa lettre à Christian Goldbach du 17 avril 1712 : « La musique est un exercice occulte d'arithmétique de l'âme qui ignore qu'elle compte. », cité par A. CHARRAK, « Huygens et la théorie musicale », in *Revue d'histoire des sciences*, [En ligne], 56 / 1 (2003), p. 63, <<http://lit.gfax.ch/In%20French--Huygens%20et%20la%20theorie%20musicale.pdf>> (consulté le 2 décembre 2011), ainsi que l'ouvrage de Schloezer qui développe une théorie générale du fait musical : « En admettant que la musique organise effectivement le temps, quel est donc le caractère spécifique de cette opération ?... le compositeur produit dans le temps une chose qui en son unité, en tant qu'ayant un sens, est intemporelle... », B. DE SCHLOEZER, *Introduction à Jean Sébastien Bach*, Paris, Gallimard, 1947, p. 31 cité par G. DURAND, *Les structures*, p. 388.

³² G. DURAND, *Les structures*, p. 388.

Extrait de « *Libiam ne' lieti calici* », in *La Traviata* (I, 2)³³

31

Brindisi

Seguito del N° 2
Allegretto (♩ = 69)

Flauto

Ottavino

Oboe I Solo

Clarinetti in Do I Solo

Fagotti I Solo

Corni in Fa

Corni in Sib

Trombe in Mi♭

Tromboni

Cimbasso

Timpani

G. Cassa

VIOLETTA

FLORA

ALFREDO

GASTONE

BARONE

DOTTORE

MARCHESE

Coro Soprani

Tenori

Bassi

Violini

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Allegretto (♩ = 69)

11

³³ [En ligne], <<http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/bfk3821/large/index.html>> (consulté le 10 septembre 2012).

//

32

Musical score for page 32, measures 1-8. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet I in D (Clar. I in Do), Bassoon (Fag. I.), Horns (in F and in Bb), Cymbal (Cimb.), Violin (Viol.), Viola (V-le), Voice (Vo.), and Cello (Cb.). Dynamics include *f*, *ppp*, and *p*.

Musical score for page 32, measures 9-16. Includes vocal line for Alfredo and instrumental accompaniment for Violin (Viol.), Viola (V-le), Voice (Vo.), and Cello (Cb.). Dynamics include *pp* and *ppp*.

Alfredo *con gracia leggerissimo*

Li - bia - - mo, li - bia - mo ne' lie - ti ca - - li-ci, che la bel - les - sa in -

//

A. *pp*
- fio - ra; e la _____ fug-ge-vol, fug-ge - vol o - - ra s'i-ne-bril a

Viol.

V-le

Ve.

Cb.

Ciar. in Do *pp*

Fag. *pp*

A. *legato p*
vo-lut - tà. Li-biam ne' dol-ci _____ fre - mi - ti che su - sci - ta l'a - -

Viol.

V-le

Ve.

Cb.

Dans cette dimension, Violetta se fait Hébé qui verse l’ambrosie divine, la nuit se fait plaisir, le temps se fait musique et la coupe se fait calice d’immortalité :

Sarò l'Ebe che versa ...

[Je serai Hébé qui remplit ta coupe...]

Et Alfredo de répondre :

E ch'io bramo
Immortal come quella.³⁴

[Dont je désire intensément
L'immortalité]

La caducité des choses humaines s'efface alors que l'immortalité et le plaisir semblent régner portés par le tempo de la valse évocatrice de la griserie, des fêtes de l'amour et d'une jeunesse qui semble éternelle³⁵ :

Nasca il giorno, il giorno muoja
Sempre me la stessa trovi³⁶

[Que le jour naisse, que meure le jour
Qu'il me trouve toujours la même]

Or, la notion de plaisir est poursuivie d'entrée de jeu par l'obsession du temps qui se dérobe. L'histoire n'a pas encore commencé que le temps s'envole et qu'il est déjà trop tard³⁷. Voici comment le chœur ouvre le bal :

Dell'invito trascorsa è già l'ora...
Voi tardaste... [...]
Giocammo da Flora
E giocando quell'ore volâr !³⁸

[L'heure de l'invitation est déjà passée
Vous avez tardé... [...]
Nous jouâmes chez Flora
Et en jouant, les heures ont volé !]

³⁴ *La Traviata*, I, 2.

³⁵ « Dès sa naissance, la valse évoque la griserie des fêtes de l'amour mais aussi l'aspiration d'une jeunesse à la conquête de nouvelles libertés. Fille de la révolution qui s'épanouit dans les soubresauts du premier Empire, la valse va régner longtemps au XIX^e siècle dans toute l'Europe, autour de Vienne, sa capitale. De Mozart à Berg, elle s'impose dans beaucoup d'œuvres de musique symphonique, instrumentale ou d'opéra. », A. DE FOUQUIÈRES, *Éloge de la valse*, Paris, Mon Petit Éditeur, 2010, p. 9.

³⁶ *La Traviata*, I, 5.

³⁷ Il est intéressant de noter au passage que les didascalies prévoient une horloge sur la scène.

³⁸ *La Traviata*, I, 1.

S'il est vrai que le temps fuit dès les premiers vers, le mécanisme du compte à rebours semble s'enclencher pour de bon une fois que Violetta est hors de la dimension de la fête au sein de laquelle le temps est censé ne pas avoir de pouvoir. En sortant de cette dimension frivole et festive, elle est soumise aux lois temporelles d'un point de vue symbolique puisqu'elle sort d'une dynamique cyclique où la réactualisation tient lieu de bouclier face à l'avancée temporelle linéaire. C'est en suivant cette idée que nous avons pu relever à quel point les termes relatifs au temps qui fuit se multiplient suite à son changement de style de vie dans sa petite maison à la campagne où elle tente sans succès de créer ou recréer un monde de pureté qu'elle a perdu à jamais d'une part, et suite au sacrifice qui lui est imposé par la société dont Germont est le porte-parole et qui la rejette d'autre part – sacrifice qu'elle s'impose par amour pour Alfredo et qui n'aurait pu avoir lieu dans la dimension nocturne festive attendu que l'amour en était strictement exclu. Le premier signe précurseur de ce changement dans la logique symbolique temporelle se trouve dans l'air de Violetta « *Ah forse è lui* » (I, 5) où, pour la première fois, l'héroïne fait allusion au futur dans l'expression « *signor dell'avvenire* » qui se réfère à Alfredo, idée qui ne l'avait jamais effleurée jusque-là, concentrée qu'elle était sur l'instant présent. Une première notion d'évolution temporelle linéaire se dessine donc dans cet air, où un passé surgit également, le premier passé de Violetta, celui de sa rencontre amoureuse avec Alfredo :

All'egre soglie ascese,
E nuova febbre accese
Destandomi all'amor.³⁹

[Il monta à mon seuil malade,
Et alluma une nouvelle fièvre
En m'éveillant à l'amour.]

Violetta est donc définitivement passée d'une dimension cyclique et sempiternelle à une dimension linéaire dont le dénouement est certain. Élément nouveau pour la jeune femme dont les projets n'allaient pas au-delà et en-deçà de la dimension présente, ce passé est immédiatement renié dans le *tempo di mezzo* qui suit (« *Follie !... follie !* ») où le présent d'habitude et de répétition reprend sa place, chassant les idées dangereuses que l'amour lui tendait :

Follie !... follie !... delirio vano è questo !...
In quai sogni mi perdo [...]
Che spero or più ?... che far degg'io ?... gioire. [...]

³⁹ *Ibid.*, I, 5.

Ma non muti il mio pensier.⁴⁰

[Folies !... folies ! ceci est un délire vain !...
 Dans combien de rêves je me perds [...]
 Que puis-je encore espérer ?... que dois-je faire ?... jouir. [...]
 Mais ma pensée ne doit pas changer.]

L'idée de l'avenir qui est de fait la cause première de sa perte apparaît à nouveau très vite. S'étant investie dans sa relation amoureuse, elle renonce à ses biens pour se permettre de vivre avec Alfredo loin de tout. Violetta, depuis « déjà trois lunes » nous dit le texte au deuxième acte, vit donc à la campagne, ayant laissé derrière elle sa richesse, ses amours et ses fêtes exubérantes (« dovizie, amori, e le pompose feste »). Mais nous apprenons que le temps passe déjà trop vite, et les trois lunes, dit Alfredo, ont « volé ». À l'arrivée de Germont, qui justifie son irruption par la défense du « sort » et de l'« avenir » de ses deux enfants, projetant ainsi le temps dans le futur par son évocation, un indice ultérieur du temps qui passe nous est donné : la jeunesse de Violetta n'est pas éternelle, et à sa place viendront l'ennui et le dégoût. Alfredo la quittera alors, d'autant plus que leur union n'aura pas été bénie :

Un dì quando le veneri
 Il tempo avrà fagate,
 Fia presto il tedio a sorgere...
 Che sarà allor ?... pensate...
 Per voi non avran balsamo
 I più soavi affetti ;
 Poiché dal cielo non furono
 Tai nodi benedetti...⁴¹

[Un jour quand les vénus
 Le temps aura chassées,
 Très vite surgira l'ennui...
 Qu'en sera-t-il alors ?... pensez...
 Pour vous aucun réconfort
 Des affections les plus douces ;
 Puisque par le ciel les nœuds
 Ne furent pas bénis...]

Dans le terme « tedio », qui vient du latin *taedium* dérivant à son tour de *taedet*⁴², il est aussi bien une référence à l'ennui profond qu'au dégoût et à la répugnance. Cette image morbide d'une femme privée de sa jeunesse et de sa beauté laisse déjà apercevoir le visage de la mort. C'est à

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, II, 5.

⁴² VOCABOLARIO ETIMOLOGICO DELLA LINGUA ITALIANA DI OTTORINO PIANIGIANI, « Tedio », in *Dictionnaire étymologique*, [En ligne], <<http://www.etimo.it/>> (consulté le 28 novembre 2011).

partir de cet événement, où Germont la somme de quitter son fils, qu'un catapultage dans le futur et un rapprochement de l'heure de sa mort se réalisent. Par le biais de cette intrusion, le temps devient une menace bien réelle : le rite sacrificiel vient de commencer. Par ce mouvement sacrificiel qui l'emmène et est censé lui permettre de se racheter afin de retrouver cette pureté perdue qui n'a de fait plus que la consistance du rêve, chaque minute de la vie de Violetta est comptée. Lorsque Germont lui assure qu'il est encore temps pour elle d'être « l'ange consolateur de sa famille », nous nous trouvons face à une dynamique d'expiation et de rédemption qui doit donc forcément passer par la mort, d'où la présence d'un compte à rebours qui se déclenche, Violetta étant à présent dans une logique temporelle linéaire. Bien qu'elle se soit installée depuis un certain temps avec Alfredo loin des excès parisiens, elle sait « déjà », malgré tout, que le moment de sa mort arrivera rapidement :

Non sapete che colpita
D'atro morbo è la mia vita ?
Che già presso il fin ne vedo ?...⁴³

[Ne savez-vous pas que ma vie
Est frappée d'un mal atroce ?
Et que déjà j'en vois la fin ?]

Par conséquent, le point d'aboutissement de ce parcours orienté vers une rédemption qui découle à son tour du sacrifice est réglé au préalable – tout comme cette horloge qui trône sur la cheminée de sa maison de campagne – sur le jour de sa mort :

Ma verrà giorno, in che il saprai...
Com'io t'amassi confesserai...
Dio dai rimorsi ti salvi allora...
Io spenta ancora – pur t'amerò.⁴⁴

[Mais le jour viendra, où tu sauras...
Combien je t'aimais tu confesseras...
Que Dieu alors te sauve de tes remords...
Moi, bien qu'éteinte – je t'aimerai encore.]

L'horloge⁴⁵, remarquons-le, n'est pas citée dans les didascalies du premier acte, puisque le temps y figure dans une logique d'éternel retour, ni au troisième et dernier acte. Cela dit, au début du troisième acte, le pizzicato des cordes pourrait laisser imaginer le tic-tac obsédant d'une

⁴³ *La Traviata*, II, 5.

⁴⁴ *Ibid.*, II, 15.

⁴⁵ L'horloge fut indiquée dans les didascalies dès la première représentation.

horloge dont le battement mourant clôt le prélude. L'horloge fait donc son apparition dès lors que le cours implacable du temps devient évident, lorsque le compte à rebours se met réellement en marche, à savoir au deuxième acte, sa continuation étant essentiellement sonore au troisième. Si elle disparaît alors dans sa représentation visuelle, n'est-ce pas parce qu'il est désormais trop tard, et qu'il ne sert à rien de vérifier le temps qui n'est plus ? Ce son, dont la pulsation rappelle la palpitation du cœur humain, celle qui habita Violetta au moment de sa première rencontre avec Alfredo pour s'étendre ensuite à tout l'univers, n'est-il pas le dernier vestige inconscient qui scande le compte à rebours de Violetta et de chacun de nous, et qui nous remémore que le temps passe ?

Au niveau grammatical, le futur de l'indicatif met en forme cette chute du temps et l'oriente vers son point d'aboutissement :

Sarò là, tra quei fior, presso a te sempre...
Amami, Alfredo, quant'io t'amo...
Addio.⁴⁶

[Je serai là, parmi ces fleurs, toujours près de toi...
Aime-moi Alfredo, autant que je t'aime...
Adieu.]

Le futur se réfère ici clairement à une dimension extra-existentielle, *post mortem*, l'adverbe « sempre » [toujours] ne pouvant, par son sens, indiquer une condition terrienne qui serait soumise, elle, à la finitude. L'idée d'un temps qui se dérobe est donc renforcée, Violetta s'imaginant d'ores et déjà morte. Toutefois, l'adverbe laisse également transparaître une première possibilité d'ouverture sur l'éternité, ce qui suppose que la rédemption pourrait se réaliser.

Tous les personnages semblent d'ailleurs souffrir de ce syndrome du manque de temps ou de l'obsession du temps : le chœur fait remarquer que les invités sont en retard (I, 1), Violetta met en garde contre la fugacité des joies de l'amour (I, 2), Alfredo espère *encore* avoir le temps de rembourser les dettes de sa bien-aimée (II, 2) alors que Germont pousse cette dernière à quitter Alfredo tant qu'il en est encore temps (II, 5). Enfin, lorsque Germont arrive, il est tard (II, 7) mais heureusement, Alfredo, qui vient de se faire quitter, a encore l'opportunité de sauver son honneur face au baron Douphol (II, 14).

Aussi le futur se substitue-t-il au présent tant d'un point de vue grammatical que d'un point de vue figuratif : suite à son entretien avec Germont, Violetta tente un retour dans la dimension

⁴⁶ *La Traviata*, II, 6.

cyclique de la fête mais les gitanes sont là pour rappeler que c'est vers l'avenir et vers sa propre fin qu'elle se dirige à présent, le cycle éternel des jouissances et de la jeunesse ayant été brisé :

Noi siam zingarelle
Venute da lontano ;
D'ognuno sulla mano
Leggiamo l'avvenir.⁴⁷

[Nous sommes les bohémiennes
Venues de très loin ;
De chacun, sur la main,
Nous lisons l'avenir.]

C'est ensuite au tour du matador de mettre en scène le sacrifice de la bête. À travers la mort du taureau, c'est à l'évidence celle de Violetta qui est annoncée. Tout un réseau d'images gravite donc autour de la mort et du sacrifice, le temps s'écoulant, lui, vers le moment où ce sacrifice sera enfin révélé. À mesure que cet instant approche, le temps qui passe est de plus en plus présent dans l'esprit de Violetta. Aussi dit-elle adieu au passé après avoir pressenti qu'il est désormais trop tard :

Addio del passato bei sogni ridenti,
Le rose del volto già sono pallenti [...]⁴⁸

[Adieu beaux rêves riants du passé
Les roses de mon visage déjà pâlisent]

Alors que le docteur ne lui donne plus que quelques heures (III, 2), les thèmes de la mort et du sacrifice apparaissent à nouveau, mais d'une manière provocatrice cette fois dans le carnaval, mettant au point le décalage entre le malheur de Violetta, condamnée, et la festivité qu'un vent de légèreté emporte au loin, comme un écho, rappelant à la mourante cette vie qui était auparavant la sienne. L'adjectif « tardi » et la notion de la fin du temps ou d'un manque de temps, qui pointent tout le long de l'œuvre de manière sporadique reviennent incessamment dans le dernier acte où Violetta supplie le docteur de penser à elle « à temps » avant de s'apercevoir qu'il est trop tard et que la fin est désormais arrivée :

È tardi !... [...]
Ah ! con tal morbo ogni speranza è morta !... [...]
Ah della traviata sorridi al desio,

⁴⁷ *Ibid.*, II, 10.

⁴⁸ *Ibid.*, III, 4.

A lei, deh perdona, tu accoglila, o Dio.
 Or tutto finì.
 Le gioie, i dolori fra poco avran fine⁴⁹

[Il est tard !... [...]
 Ah ! avec un tel mal, tout espoir est mort !... [...]
 Ah, souris au souhait de la dévoyée,
 Pardonne-lui, accueille-la, ô Dieu.
 Maintenant tout finit.
 Les joies, les douleurs bientôt prendront fin]

Bien qu'Alfredo lui demande d'« attendre », le temps s'est écoulé, étant lui-même arrivé en retard pour pouvoir encore la sauver (« Oimè, tardi giungeste !... »). L'expiation ayant eu lieu, le rachat de la Traviata est possible et il aboutit à sa sublimation :

Cara, sublime vittima
 D'un generoso amore,
 Perdonami lo strazio
 Recato al tuo bel core.⁵⁰

[Chère, sublime victime
 D'un généreux amour,
 Pardonne-moi le tourment
 Infligé à ton beau cœur.]

Le monde pur auquel elle aspirait ne pouvait plus être rétabli sur terre en raison de sa vie dans un monde de plaisirs qu'elle animait tout en le détestant. Aussi, la tentative de créer et retrouver cette pureté loin de Paris ne pouvait pas fonctionner, ce monde idéal ayant jadis été égaré. Ce n'est donc qu'à travers le sacrifice, acte idéal, qu'elle obtient le salut. Au moment de sa mort, ses paroles, prémonitoires, se réalisent : Alfredo, lacéré par les remords, comprend à quel point elle l'a aimé, et lui demande de le pardonner.

Cet agencement de l'image du temps sous forme de compte à rebours, nous allons le voir, va ensuite se renforcer et se propager sous l'influence symbolique de la matière et de symboles qui se rapportent notamment au feu et à l'air.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, III, 8.

II Feu et air

Verdi exploite le thème ronsardien de la rose qui pâlit, de la fleur qui se ternit, mettant ainsi au premier plan cet attribut floral indispensable de Marguerite Gautier⁵¹, connue sous le nom de Dame aux Camélias, l'héroïne du roman de Dumas d'où le compositeur et librettiste tire l'œuvre, et le joignant au thème de l'avancée temporelle que l'on ne peut arrêter. La relation entre la fleur et le temps est en outre clairement présentée lorsque Violetta, au moment de fixer le premier rendez-vous à Alfredo, lui offre une fleur qu'il ne pourra lui rapporter que lorsqu'elle sera fanée : le temps de l'attente se compte en pétales flétris. Ce temps de l'attente constitue le tout premier signe de l'orientation vers le futur que suit la vie de Violetta, qui prépare à travers ce geste sa sortie du temps cyclique de la fête et son entrée dans le temps linéaire qui mène à la mort.

Dans le célèbre duetto « *Libiam ne' lieti calici* » les diverses représentations du temps qui défile et des jouissances fugitives dont il faut se griser sont réunies :

Libiam ne' lieti calici
 Che la bellezza infiora,
 E la fuggevol ora
 S'innebrii a voluttà. [...]
 Libiam, amor fra i calici
 Più caldi baci avrà. [...]
 È il gaudio dell'amore ;
 È fior che nasce e muore⁵²

[Buvons au calice de joie
 qui fait fleurir la beauté.
 Et que l'instant fuyant
 S'enivre de volupté. [...]
 Buvons, l'amour au milieu des calices
 aura des baisers plus chauds. [...]
 C'est la jouissance de l'amour,
 C'est une fleur qui naît et qui meurt]

Le symbole du calice est ici particulièrement révélateur puisqu'il a trois sens : verre à pied indispensable à la fête d'abord, calice de la fleur renforçant l'image cyclique du temps à travers le cycle végétal, enfin calice de la passion du Christ à vocation sacrificielle qui reprend le thème de la mise à mort de Violetta par une communauté humaine qui l'a toujours rejetée.

⁵¹ Dans *La Traviata* l'héroïne, Violetta, reprend le personnage de Marguerite Gautier baptisée par Dumas-fils dans *La Dame aux Camélias*.

⁵² *La Traviata*, I, 2.

Cette fébrilité obstinée qui traduit une hâte de jouir face à la fuite du temps se déclenche dès le premier acte où quatre mesures forment le pont qui brutalement relie le prélude – dont le triste thème musical sera repris au troisième acte avant la mort de Violetta – à la fête qui s’ouvre sur un thème « heurté, violent, désarticulé [qui donne] l’impression que Verdi donne deux tours de clés à un énorme mécanisme que rien ensuite ne doit plus arrêter⁵³ ». La tonalité en majeur du passage, elle, accentue le caractère joyeux et insouciant du moment :

⁵³ G. DE VAN, *Verdi*, p. 182.

Extrait de « *Introduzione* », in *La Traviata* (I, 1)⁵⁴

ATTO PRIMO

7

SCENA I^a Salotto in casa di Violetta.

Nel fondo è la porta che mette ad altra sala; ve ne sono altre due laterali; a sinistra un caminetto con sopra uno specchio. Nel mezzo è una tavola riccamente imbandita.

Nº 2. Introduzione

Allegro brillantissimo e molto vivace

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with the Flauto and Ottavino parts, followed by the Oboi, Clarinetti in Do, and Fagotti. The woodwinds are followed by the Horns (in Re and La), Trumpets (in Mi), Trombones, Cimbasso, Timpani, and Gran Cassa. The vocal parts include VIOLETTA, FLORA, ALFREDO, GASTONE, BARONE, DOTTORE, and MARCHESE. The Chorus (Coro) is divided into Soprani, Tenori, and Bassi. The string section consists of Violini, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo is marked 'Allegro brillantissimo e molto vivace'.

⁵⁴ [En ligne], <<http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/bfk3821/large/index.html>> (consulté le 10 septembre 2012).

//

8

Fl.

Ott.

Ob. I.Solo

Clar. in Do I.Solo

Fag.

In Re

Corni in La

Trbo in Mi a 2

Trbpt.

Cimb.

Timp.

G. C.

Viol.

Vi. le

Vc.

Cb.

(Violetta seduta sur un divano sta discorrendo col Dottore e con alcuni)

11

Si Violetta, jeune fille au tempérament fougoux, est aussi avide de passions et de délices terriens en tout genre aux aurores de sa jeunesse, cela n'est pas seulement dû à son âge, c'est

aussi parce qu'elle est condamnée par le feu d'une maladie qui la dévore et qui ronge la durée de sa vie, intuition matérielle ignée qui est renforcée par les deux images plus classiques de l'envolée du temps et de la fleur qui se fane. Le feu de la phtisie dont elle souffre se déclare plus vivement à la suite de l'un de ses nombreux excès⁵⁵, ce qui singularise cette bipolarité de l'image du feu vital qui se double d'un feu destructeur et insidieux dont la brûlure vive déchire sa poitrine. Lorsque Alfredo la surprend, souffrante, au cours de la fête, le risque et le pressentiment de la mort font leur toute première apparition, jurant au milieu d'un monde où seuls le plaisir et la jeunesse éternels sont admis :

Ah in cotal guisa
V'ucciderete...⁵⁶

[Ah de cette façon
Vous vous tuerez...]

Soutenue par une musique tourmentée et pressante qui lui sied parfaitement, Violetta définit ainsi le feu qui la ravage dans le *vivacissimo* du duo :

Non sapete quale affetto
Vivo, immenso m'arda il petto ?⁵⁷

[Vous ne savez donc pas quel mal
Vif et immense brûle dans ma poitrine ?]

C'est ce feu, recelé dans la maladie, qui accélère la chute dans le temps de la jeune femme. Le feu qui la consume représente donc le sombre reflet d'un mal terrible et obscur, un « atro morbo⁵⁸ » [un mal obscur] qui l'envahit au détriment du feu vital qui caractérise sa nature et sa jeunesse. Dans le mot « affetto », que nous avons choisi de traduire par « mal » en raison de la phtisie dont souffre l'héroïne, l'idée de la maladie se superpose, toutefois, à celle de l'affection, l'affection dans le sens du sentiment. L'étymologie nous confirme ce rapprochement, le terme venant du latin *affectus* qui désigne les manières de ressentir, les passions de l'âme en mouvement perpétuel. *Affetto* est d'ailleurs un terme de l'esthétique baroque pour laquelle il signifiait, notamment, l'état d'âme. Ces bouillonnements et bouleversements de l'âme dérivent

⁵⁵ *La Traviata*, I, 3.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, II, 5.

⁵⁸ *Ibid.*, L'adjectif *atro*, en italien, se réfère aussi bien à l'obscurité, au noir, aux ténèbres qu'à l'effroi et à la cruauté. Il est d'ailleurs souvent associé à la mort : « il giorno / dell'atra morte incombe », G. LEOPARDI, « Inno ai Patriarchi », in *Canti*, Milano, Mondadori, 1978, cité par GARZANTI, « Atro », *Dictionnaire Italien*, [En ligne], <<http://garzantilinguistica.sapere.it/>> (consulté le 6 juillet 2012).

tant du tempérament exubérant de Violetta que du nouveau sentiment suscité par Alfredo. Aussi la boulimie jouissive dont souffre Violetta et l'amour qu'elle éprouve pour Alfredo sont-ils intimement rattachés à sa maladie dans une relation de cause à effet multiple et réciproque : sa soif de vivre aggrave sa maladie, mais c'est également parce qu'elle est condamnée que cette frénésie l'anime. D'autre part, si d'un côté, l'amour d'Alfredo est effectivement en mesure de la sortir du monde frivole parisien et de l'en protéger, c'est également à cause de cet amour pour lui qu'elle choisit ensuite de se sacrifier, la souffrance dérivée du sacrifice ne faisant qu'accélérer la venue du tombeau. Dans l'*affetto*, ce sont donc les sensations et les sentiments des deux mondes auxquels elle appartient (celui qui est plus pur et qu'elle partage avec Alfredo, et celui de la feinte gaîté et du plaisir en abondance) qui se rejoignent, se combinant à leur tour à la fièvre de la maladie.

En voulant suivre les tentations de notre imagination, nous pourrions ici nous aventurer dans les méandres de l'humorisme quadripartite édifié dès l'époque pythagoricienne et également soutenu durant le Moyen-Âge et la Renaissance, selon lequel la jeunesse était considérée comme « sanguine⁵⁹ » – tempérament⁶⁰ dont la signification actuelle ne peut que trop bien correspondre à Violetta- et de rapprocher ce tempérament au mal dont elle souffre qui combine curieusement la fièvre, un rejet de sang et un étouffement progressif.

En nous poussant plus loin, nous pourrions même voir Violetta, ivre et enflammée de vie, perdre son tempérament sanguin, sa jeunesse et sa santé à travers l'écoulement de son sang alors qu'une fièvre perfide l'envahit, permettant ainsi au temps de la faire précipiter plus rapidement dans l'abîme.

Il semblerait donc que l'existence de Violetta soit guidée par le symbole du feu qui se décline en plusieurs nuances. Tout d'abord, la vie est un feu, a fortiori la vie de Violetta. Cette évidence peut sembler tautologique, pourtant c'est bien la chaleur qui caractérise la vie. Pensons simplement que l'on emploie euphémiquement le verbe « s'éteindre » pour désigner la mort, dont

⁵⁹ R. KLIBANSKY, E. PANOFKY et F. SAXL, *Saturne et la Mélancolie*, Paris, Gallimard, 2004, p. 40.

⁶⁰ Dans ce système qui évolua à travers les âges, les quatre humeurs (sang, bile jaune, bile noire ou atrabile, lymphe ou flegme ou pituite) étaient censées former la base des fonctions vitales de l'homme. La proportion et la caractéristique physique des humeurs dans le corps et leur équilibre réciproque déterminaient quatre tempéraments : sanguin, colérique ou nerveux, mélancolique et flegmatique qui correspondaient respectivement à l'air, au feu, à la terre et à l'eau. Pour une étude détaillée des tempéraments à travers les époques nous renvoyons à R. KLIBANSKY, E. PANOFKY et F. SAXL, *Saturne et la Mélancolie*.

la traduction italienne donne *spegner* : « Io spenta ancora – pur t’amerò⁶¹ » [Même éteinte – je t’aimerai encore] déclare la malheureuse à Alfredo peu avant la fin. Ensuite, c’est une vie enfiévrée défiant le temps qu’elle mène comme nous l’avons vu précédemment. Cet attribut, dans les scènes de l’opéra, se trouve, à l’origine, dans le texte de Dumas : « Comment sa vie ardente laissait-elle au visage de Marguerite l’expression virginale, enfantine même qui le caractérisait [...] ?⁶² » Sur ces aspects vient en outre se greffer le feu de l’amour, fièvre inouïe alimentée par Alfredo, qui marque le début de la métamorphose du personnage dont l’évolution morale suivra dès lors une courbe ascendante, premier symptôme de la purification spirituelle qui va par surcroît déterminer, nous le verrons, un changement d’orientation du temps.

Moyennant observation, il s’avère que la symbolique du feu est d’autre part combinée à celle de l’air. C’est le comportement licencieux et superficiel initial qui se nourrit de l’image aérienne, cette dernière se déclinant à son tour en deux éléments : le vol, fondé sur l’archétype de l’aile⁶³ et le tourbillon auquel nous avons précédemment fait rapidement allusion.

Insouciance, la belle survole, volage, les joies de la vie telle un papillon, elle volette – comme le dit le verbe *trasvolare* – rapidement d’une joie à l’autre :

Sempre libera degg’io
 Trasvolar di gioia in gioia,
 Perché ignoto al viver mio
 Nulla passi del piacer.⁶⁴

[Toujours libre je dois être
 Pour voleter de joie en joie,
 Car je ne dois rien ignorer
 Du plaisir dans ma vie]

Le papillon, contrairement à l’oiseau dit Bachelard « ne vole pas, il volette. Ses ailes trop belles, ses ailes trop grandes l’empêchent de voler ». Il semble indispensable de rappeler d’ailleurs la parenté étymologique qui existe entre le verbe « voler » et l’adjectif « volage » dont l’origine latine *volaticus* signifie voler, avoir des ailes. Serait-il téméraire de dire que, tout

⁶¹ *La Traviata*, II, 15.

⁶² A. DUMAS FILS, *La Dame aux Camélias*, p. 26.

⁶³ G. DURAND, *Les structures*, p. 144-145.

⁶⁴ *La Traviata*, I, 5.

comme le papillon attiré par la flamme, Violetta risque de chuter après s'être approchée du feu de trop près ?

Nous nous trouvons face à l'image même de l'inconstance, l'aile n'étant pas encore à ce stade le moyen symbolique de « purification rationnelle⁶⁵ » qui habitera Violetta au moment de sa rédemption finale. C'est la liberté que Violetta poursuit dans ces *joies* aériennes qu'elle effleure de ses ailes.

Penchons-nous à présent sur l'image du tourbillon :

Che far degg'io ?... gioire,
Di voluttà nei vortici finire.⁶⁶

[Que dois-je faire ?... jouir,
De volupté dans les tourbillons finir.]

Cette image du tourbillon, qui dans un premier temps pourrait renvoyer au mouvement circulaire de la danse emportée dans un tourbillon de légèreté et de volupté qui semble ne jamais devoir s'arrêter entretient aussi un lien de cause à effet avec celle de la chute :

Così alla misera, – ch'è un dì caduta,
Di più risorgere – speranza è muta !...⁶⁷

[Ainsi, pour la misérable qui est un jour tombée,
Tout espoir de renaître encore est muet !...]

Nous pourrions mettre en parallèle l'image du tourbillon qui emporte Violetta de ceux qui emportent les grandes amoureuses⁶⁸ dans le Chant V de l'Enfer de la *Divine Comédie*, condamnées pour leur luxure :

La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina ;
voltando e percotendo li molesta.

Quando giugnon davanti a la ruina,
quivi le strida, il compianto, il lamento ;
bestemmian quivi la virtù divina.

Intesi ch'a così fatto tormento
enno dannati i peccator carnali,

⁶⁵ G. DURAND, *Les structures*, p. 144.

⁶⁶ *La Traviata*, I, 5.

⁶⁷ *Ibid.*, II, 5.

⁶⁸ Sémiramis, Didon, Cléopâtre, Hélène, et Françoise de Rimini.

che la ragion sommettono al talento.

E come li stornei ne portan l'ali
nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
così quel fiato li spiriti mali

di qua, di là, di giù, di sù li mena ;
nulla speranza li conforta mai,
non che di posa, ma di minor pena.

[L'infernal ouragan, qui jamais ne s'arrête,
dans sa rafale emporte les esprits,
Les roule, les secoue, les heurte, les moleste.

Quand ils sont arrivés au droit de l'éboulis,
Ce sont plaintes et cris et lamentations ;
Et l'on blasphème ici la divine puissance.

Lors je compris qu'à semblable tourment
Étaient damnés les pécheurs de la chair,
Qui la raison soumettent au désir.

Tout ainsi que son aile emporte l'étourneau,
Dans le temps froid, par bande large et pleine,
Ainsi le vent fait des âmes coupables :

Il les brasse de çà, de là, en bas, en haut ;
Et nul espoir jamais ne les conforte,
Non de repos, mais de peine moins grande.]⁶⁹

Du tourbillon à la chute ontologique, il n'y a qu'un pas. La pécheresse, emportée par le tourbillon des plaisirs transfiguré en tourbillon des damnés a failli. Symboliquement, elle précipite. Aussi la chute entretient-elle une relation consécutive avec la faute et le péché. Selon Bachelard, il existe une « psychologie de l'être déchu⁷⁰ ». Pensons à Lucifer, le grand pécheur. Ce dernier est un ange déchu, un ange que Dieu précipite dans l'abîme pour punition : « Il y eut un combat dans le ciel : Michel et ses anges combattirent contre le Dragon. Et le Dragon lui aussi combattait avec ses anges ; mais il n'eut pas le dessus ; il fut précipité en bas⁷¹. » Remarquons au passage que dans l'*Apocalypse* le Dragon est lié à la Pécheresse⁷². La féminisation du nom illustre bien une féminisation du *péché* entendu comme l'acte conscient par lequel on contrevient

⁶⁹ D. ALIGHIERI, *La Divine Comédie*, trad. H. LONGNON, Paris, Garnier frères, 1966.

⁷⁰ G. BACHELARD, *L'Air et les Songes*, Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 119.

⁷¹ Ap 12, 7.

⁷² G. DURAND, *Les structures*, p. 106.

délibérément aux préceptes, aux lois religieuses, aux volontés divines⁷³. Par sa démesure, son aveuglement, sa recherche de plaisir, les péchés imputables à Violetta sont *gula* et *luxuria* – ce dernier sous-entendant la fornication d'où l'impureté. Nous sommes donc dans une psychologie de la faute. Or, la chute symbolique qu'elle sous-tend reste également ancrée à la dimension temporelle d'un devenir foudroyant⁷⁴ car le temps vécu et la chute dépendent d'un même mouvement symbolique catamorphe. L'image de la chute se relierait donc aussi bien à l'idée de la punition de tout être déchu qu'à la peur du gouffre noir qui représente la première intuition du temps qui nous emporte dans une rapidité vertigineuse et qui nous rappelle notre présente et provisoire condition terrestre.

La légèreté aérienne et l'inconstance frivole forment ainsi un élan dynamique apparent qui constitue en fait un poids moral qui aboutit à la chute, cette dernière étant directement rattachée à l'impression du temps qui fuit.

III La chute et la femme

La chute chez Verdi est rarement physique. Si l'on exclut la scène dans *La battaglia di Legnano* où Arrigo⁷⁵ se jette de la tour où il a été enfermé, poussé par le désespoir et la nécessité de racheter son honneur, toute chute verdienne est une chute ontologique ou provoquée par une émotion trop violente. Il existerait un imaginaire lié à la chute tout comme une expérience de celle-ci qui viendrait de la première chute, celle de la naissance, et qui serait d'ailleurs liée à la peur⁷⁶.

Si le schème de la chute est bien le thème d'un « temps néfaste et mortel, moralisé sous forme de punition⁷⁷ », alors Violetta doit avoir péché pour mériter un tel sort. Voyons comment son impureté se décèle non seulement dans son comportement licencieux mais encore au cœur du texte. Pour commencer, c'est une « traviata », une prostituée mais surtout une dévoyée ; une pécheresse certes, mais qui ne perd pas dans le livret de Piave sa pureté intérieure. L'absolution

⁷³ CNRTL, « Péché », in *Site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [En ligne], <<http://www.cnrtl.fr/étymologie/>> (consulté le 2 février 2012).

⁷⁴ G. BACHELARD, *L'Air*, p. 119-120.

⁷⁵ *La battaglia di Legnano*, III, 10.

⁷⁶ G. DURAND, *Les structures*, p. 123.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 125.

de cette femme constitue le choix personnel de Verdi, précisons-le, par lequel il se détache de la condamnation qui transpirait chez Dumas⁷⁸. Cela dit, il existe également des éléments qui font allusion à son pouvoir de femme fatale ensorceleuse dont Germont l'accuse lorsqu'il emploie le verbe *ammaliare*. Le mot *malia*, venant du latin *malus* d'où dérive également le maléfice place Violetta dans une espèce de femmes aux pouvoirs malfaisants. Redoutable chasseresse, elle prend au piège ses amants avant de les lacérer, d'autant plus dangereuse, dans le cas de Violetta, qu'elle évoque une certaine pureté. C'est la raison pour laquelle elle ne peut proposer à Alfredo qu'une « amitié », se justifiant, paradoxalement, par son ingénuité :

Amar non so, né soffro
Di così eroico ardor.
Io sono franca, ingenua,
Altra cercar dovete ;⁷⁹

[Je ne sais pas aimer, et ne tolère pas
Une ardeur si héroïque.
Je suis franche, ingénue,
Vous devez en trouver une autre ;]

Ange et démon à la fois, elle est le « prototype de la féminité sanglante et négativement valorisée, archétype de la femme fatale⁸⁰ ». Dans Violetta, les attributs de l'un et de l'autre se marient et traduisent la volonté de Verdi qui ne voulait pas entacher la pureté de la dévoyée malgré son pouvoir séducteur. Aux souffrances infligées à ses amants à cause de sa beauté notamment se somment les caractéristiques de la femme-enfant candide bouleversée par le sentiment amoureux :

A me fanciulla un candido
E trepido desire
Questi effigiò [...] ⁸¹

[Pour moi, enfant,
Il représenta
Un désir candide et tremblant [...]]

Ces caractéristiques, alimentées par sa pureté originelle, vont en outre évoluer vers celles de la femme divine à la fin de son parcours expiatoire.

⁷⁸ G. DE VAN, *Verdi*, « Violetta », p. 168-170.

⁷⁹ *La Traviata*, I, 3.

⁸⁰ G. DURAND, *Les structures*, p. 113.

⁸¹ *La Traviata*, I, 5.

Si l'on se fie à Gastone⁸², Violetta a d'ailleurs plusieurs amants, qui sont prêts à se battre en duel pour l'avoir à leurs côtés⁸³, ce qui peut justifier qu'on la considère comme néfaste. Ensuite, elle semble disposer d'un certain pouvoir enchanteur car Alfredo renonce non seulement à ses biens pour elle, mais également à son argent et à sa famille. Ce lien le détache totalement de son passé, de ses origines⁸⁴ et qui plus est, le porte à sa perte selon les dires de son père :

[A] rovina corre
Ammaliato da voi.⁸⁵

[Il court à sa ruine
Par vous ensorcelé].

La ruine dont il est question pouvant être aussi bien morale pour le type d'union libre et sans sacrement qu'il entretient avec Violetta, que financière puisqu'une femme entretenue exige des moyens conséquents et enfin physique pour l'épuisement qui dériverait des deux premières, Violetta représente, aux yeux de Germont le danger par excellence.

Cette composante maléfique n'acquiert que plus de puissance lorsqu'on lui oppose la pureté angélique et virgine de la sœur de son amant :

Pura siccome un angelo
Iddio mi diè una figlia ;⁸⁶

[Dieu me donna une^{filie}
pure comme un ange]

La corrélation entre la femme et le symbolisme catamorphe que nous venons d'analyser est également contenue dans la description que Violetta fait d'elle même, pauvre femme seule (« povera donna, sola⁸⁷ ») n'ayant aucun espoir de renaître à la vie. Le péché d'une vie dissolue lui nie donc tout rachat dans le monde des hommes ou toute possibilité de redressement moral qui pourrait constituer une renaissance ou un nouveau départ.

Nous nous trouvons ici au cœur d'une constellation isomorphe qui lie étroitement la faute, la femme impure et fatale et la chute féminisée. Si la femme chute à cause d'une faute, c'est qu'elle

⁸² « Ecco un altro che molto vi onora ; » [En voilà un autre qui beaucoup vous honore ;], *ibid.*, I, 2.

⁸³ *Ibid.*, II, 12.

⁸⁴ « Scordo ne' gaudii suoi tutto il passato. » [J'oublie dans ses joies tout le passé], *ibid.*, II, 1.

⁸⁵ *Ibid.*, II, 5.

⁸⁶ *Ibid.*, II, 5.

⁸⁷ *Ibid.*, I, 5.

est néfaste. Si elle est néfaste, c'est parce qu'elle est impure. Dans l'imaginaire cette impureté vient à son tour de la *tache* sanglante qui découle du processus menstruel. La femme devient responsable de la faute originelle à travers un processus logique qui part donc primitivement de raisons physiologiques et gynécologiques pour glisser vers des raisons sexuelles⁸⁸. La chute couronne cet ensemble en ce qu'elle fonde la punition moralisée et l'aspect terrible du temps qui se dérobe sous nos pieds, en nous faisant connaître le « devenir foudroyant⁸⁹ » et l'expérience du temps vécu⁹⁰. La peur du temps s'euphémise en quelque sorte en la peur de la sexualité. Les deux typologies de peurs se font donc écho. Ajoutons que Marguerite Gauthier, dans la *Dame aux Camélias*, cinq jours par mois exige que ses camélias soient rouges, et pas blancs. Ceci rapproche incontestablement le symbole de la fleur au symbole du temps grâce au cycle menstruel féminin : « Pendant vingt-cinq jours du mois, les camélias étaient blancs, et pendant cinq ils étaient rouges ; on n'a jamais su la raison de cette variété de couleurs, que je signale sans pouvoir l'expliquer⁹¹. »

Le symbole du temps énoncé dans une dynamique de fuite au sein d'un compte à rebours est donc surdéterminé par la chute, brutal souvenir d'une condition terrestre qui échappe à un point d'appui stable, et par l'impureté féminine dont le rythme menstruel cyclique renvoie encore une fois à l'image d'une horloge temporelle. Nous pouvons signaler au passage que les termes *mensuel* et *menstruel* dérivent tous deux du latin *menstrualis*. Le temps et les caractéristiques gynécologiques de la femme, outre leur lien symbolique, sont déjà étroitement liés d'un point de vue sémantique. Il suffit de rappeler, pour soutenir cette idée que, dans *La Traviata*, le temps est compté en lunes comme nous l'avons vu plus haut, la lune et la femme entretenant un rapport intime parce que le satellite est lié, grâce à son cycle de mort et de renaissance mensuel, aux menstrues⁹². Or, si les menstrues sont liées au péché, cela vient du sang qui suscite une terreur attestée par le rejet et la peur que l'on transfère aisément sur la femme menstruée⁹³. Par exemple, dans de nombreuses régions d'Afrique ou d'Asie les femmes sont isolées dans des « maisons de femmes » ou des « huttes de malédiction ». Eliade met en outre en relation « l'apparition du

⁸⁸ G. DURAND, *Les structures*, p. 122-129.

⁸⁹ G. BACHELARD, *L'Air*, p. 120.

⁹⁰ G. DURAND, *Les structures*, p. 123.

⁹¹ A. DUMAS FILS, *La Dame aux Camélias*, p. 27.

⁹² G. DURAND, *Les structures*, p. 112-114.

⁹³ « Partout, des interdits s'observent quant aux relations sexuelles, à la préparation des aliments, l'entretien ou l'approche du feu, l'accès aux lieux consacrés religieusement », D. JODELET, « Imaginaires érotiques de l'hygiène féminine intime », in *Connexions*, [En ligne], 87 / 1 (2007), p. 110, <<http://www.cairn.info/revue-connexions-2007-1-page-105.htm>> (consulté le 4 novembre 2011).

premier sang menstruel et son caractère maléfique⁹⁴ ». Le côté maléfique et inquiétant de la menstruation tient justement, selon le psychanalyste Racamier, à un ensemble de thèmes inconscients : « [Les] règles sont un *écoulement* (qui peut être excrémental) de *sang* (qui peut être celui d'une blessure ou d'une attaque) par les *voies génitales* (définitivement privées de phallus et peut-être par suite d'actes sexuels incestueux et de masturbations coupables) d'une *femme* (érotiquement stimulée) en mesure d'*enfanter* (mais qui n'est pas enceinte, et peut craindre de ne pouvoir pas l'être). On saisit toutes les causes d'exaltation ou au contraire d'angoisse et d'amertume que peut dès lors détenir la menstruation. À l'occasion des règles, la femme se sent, et elle est ressentie par ses proches, et particulièrement par les hommes, comme une coupable, souillée, dangereusement séductrice, par-dessus tout *redoutable*⁹⁵. »

En tant que liquide corporel, le sang peut donc être bon ou mauvais offrant une ambivalence positive liée à la vie et négative, toxique, mortelle liée à la mort⁹⁶. Le mal hémoptysique de Violetta dont le sang quitte son corps tout comme sa vie qui l'abandonne progressivement peut donc renforcer cette intuition du péché qui s'en va tout comme cette vie qui la quitte avec son sang qui s'écoule. Il nous suffit de penser aux saignées purificatrices, purges rituelles qui entraînent « dans un système culturel, une théorie de l'homme, une logique de la vie que nous avons perdus, depuis que l'homme galénique a volé en éclat sans plus retrouver sa relation avec les éléments et le cosmos. L'ancienne culture du sang [...] voyait dans la phlébotomie une *evacuatio universalis*, une grande purgation nécessaire ou encore une purification du sang-vie, un renouvellement de la liqueur vitale [...] qui faisait jaillir, en même temps que les humeurs altérées, les *passiones*, agents du mal et du déséquilibre physio-psychologique⁹⁷ ».

IV Sacrifice et carnaval

Cette articulation autour de la faute et de la chute emprunte toutefois un autre chemin, celui du sacrifice. Si Violetta se prostitue, ce n'est que parce qu'elle n'a pu échapper à la corruption de

⁹⁴ M. ELIADE, *Mythes*, p. 257.

⁹⁵ D. JODELET, p. 111.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁹⁷ P. CAMPORESI, *La Sève de la vie*, Paris, Le Promeneur, 1990, p. 28 cité par M. BERGÈS, *Machiavel, un penseur masqué ?*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2000, p. 213.

la grande ville. Verdi tranche en l'absolvant là où Dumas laissait planer l'ambiguïté quant au degré de complicité dans le péché entre la courtisane et son client.

Le thème du sacrifice pétrit toute l'œuvre et se décline en plusieurs étapes : Violetta sacrifie sa santé à la vie mondaine, sa passion à sa chaîne de courtisane, son amour à la sœur d'Alfredo et à l'honneur de la famille de ce dernier, enfin elle sacrifie sa mémoire à la femme qu'Alfredo épousera⁹⁸. C'est l'amour d'Alfredo qui anime et nourrit en elle une fièvre inouïe, un nouveau feu purificateur qui signe le début de la transformation du personnage laquelle implique un nouveau schème temporel et une nouvelle orientation du temps.

En étudiant la fête et les plaisirs terriens nous avons remarqué qu'ils constituent un refuge, un oubli contre le temps qui fuit et qu'ils donnent l'illusion de pouvoir bloquer le temps au moyen de leur répétition. Mais, ce n'est pas pour autant que le temps s'arrête pour Violetta : à la fin de l'œuvre elle meurt, consumée par le chagrin et la maladie. Le feu de l'amour qui l'induit au sacrifice pour le bonheur d'Alfredo permet cependant à la jeune femme d'obtenir le pardon et la rédemption, et d'accéder par là à une renaissance à laquelle elle n'aurait jamais pensé pouvoir avoir droit. C'est le ciel lui-même qui va récompenser ce sacrifice⁹⁹ consommé par amour alors qu'elle se consume d'une souffrance d'amour qui la brûle¹⁰⁰ : « [II] sacrificio / Ch'io consumai d'amor...¹⁰¹ »

Le verbe *consumare* peut avoir aussi bien le sens de « détruire », « réduire au néant » que celui d'« accomplir », « achever ». Dès le latin chrétien, on constate une confusion entre *consumere* et *consummare*, littéralement « faire la somme de » d'où le sens d'« accomplir, achever, porter à sa perfection ». Le glissement du sens de « achever, mener à son accomplissement, sa fin » à « détruire » est facile et courant, notamment dans le domaine de la parousie où sont annoncés l'achèvement des temps et la fin du monde. Bien que nous ne soyons pas dans le domaine eschatologique au sens large, dans *La Traviata*, la fin d'un temps est quoi qu'il en soit mise en scène. Rappelons enfin que « *consumatum est* » sont les dernières paroles du Christ, le Grand Sacrifié.

Le sacrifice, porté à sa perfection par Violetta lui ouvre de cette façon les portes de l'au-delà. C'est en cela que le cours du temps change. Si l'orientation du temps adoptait puis respectait une

⁹⁸ G. DE VAN, « Violetta », in *Verdi*, p. 168-170.

⁹⁹ « Mercè di queste lacrime / Dal cielo un giorno avrete ; / Premiato il sacrificio / Sarà del vostro cor... » [La grâce de ces larmes / Vous aurez un jour du ciel ; / Le sacrifice de votre cœur / Sera récompensé...], *La Traviata*, II, 5.

¹⁰⁰ Le verbe *consumare* peut se traduire en français aussi bien par « consommer » que par « consumer ».

¹⁰¹ *La Traviata*, II, 5.

logique linéaire dès le moment où Violetta quittait le monde festif, le moment de sa mort transforme à nouveau cette évolution temporelle dans un rythme cyclique, à travers la sublimation de l'héroïne, la faisant sortir du temps auquel sont soumis les hommes. Le sacrifice, en effet, « marque une intention profonde non pas de s'écarter de la condition temporelle par une séparation rituelle mais de s'intégrer au temps [...] et de participer au cycle total des créations et destructions cosmiques¹⁰² ».

L'accès à l'éternité a lieu puisqu'une résurrection, une renaissance symbolique se produit. Violetta, avant de mourir, renaît :

In me rinasce... m'anima
 Insolito vigore !...
 (*trasalendo*)
 Ah ! io ritorno a vivere !...¹⁰³

[Je sens renaître, m'animer
 Une force inhabituelle en moi !...
 (*en tressaillant*)
 Ah ! je vis à nouveau !...]

Cette vigueur nouvelle et inhabituelle est bien la preuve qu'une renaissance s'accomplit, première étape de la transfiguration de la femme dissolue dont la mort en fait une martyre sanctifiée.

Le sacrifice s'intégrant au schème rythmique du recommencement temporel¹⁰⁴, cela signifie que Violetta acquiert un statut lui permettant de se placer à nouveau dans un univers temporel sans limites à la différence près qu'elle ne risque plus de finir dans les gouffres infernaux puisqu'elle est appelée au ciel parmi les « esprits bienheureux ».

À ce sujet mais d'un point de vue sémantique, l'adverbe « sempre » revient chaque fois que Violetta fait référence au jour de sa mort, cette espérance résurrectionnelle pouvant être lue dans ses paroles dès le deuxième acte au moment où elle promet à Alfredo qu'elle restera à jamais près de lui, parmi les fleurs. Il est intéressant de remarquer que le statut de la fleur change suivant le passage de Violetta d'une dimension à l'autre. L'image de la fleur, au cours du bal, signifiait un retour éternel de la fête et à la vie, une jeunesse qui fleurissait à jamais, à l'instar du cycle végétal auquel la fleur appartient : la fleur s'épanouit, meurt, pour bourgeonner à nouveau, une fleur

¹⁰² G. DURAND, *Les structures*, p. 354.

¹⁰³ *La Traviata*, III, 8.

¹⁰⁴ G. DURAND, *Les structures*, p. 359.

succédant à l'autre. Ensuite, un changement advient dans le symbole de la fleur dont elle fait don à Alfredo, celle-ci étant condamnée à perdre ses pétales, à mourir, ce qui permet aux deux de se revoir. Le végétal est alors le porte-parole du temps qui doit s'écouler avant le premier rendez-vous. Dans l'image de Violetta parmi les fleurs du jardin de la maison de campagne, on revient enfin à la valeur temporelle cyclique du premier type de symboles, renforcé notamment à travers l'utilisation de l'adverbe « *sempre* ». Mais la portée morale a changé, et avec elle, le destin extraterrien de Violetta. L'espoir d'un bonheur immuable et impérissable semble d'autant plus facile à atteindre que l'heure de la mort de Violetta approche, indication que la paix ne peut se trouver qu'au prix d'une renonciation à la vie. Tout sacrifice étant un échange, le sacrifié « se rend maître, en se rendant quitte, du passé ou à venir¹⁰⁵ ». Il échappe, en quelque sorte, à l'emprise du temps. Dans la dynamique du sacrifice, la mort joue, de plus, une double négation de la mort de la mort. Ce que nous voulons expliquer, c'est que la mort de Violetta est la mort d'un être abject et corrompu aux yeux d'une société qui la marginalise. Cette mort de son côté négatif est donc le moyen par lequel Violetta peut retrouver sa pureté originelle. En cela, le verbe « reflleurir » se charge de faire passer ce message dans la scène où Alfredo et Violetta se retrouvent enfin (Acte III), se projetant dans un monde merveilleux, dont la description lumineuse et les conditions idylliques, mais hélas illusoire, nous rappellent le monde paradisiaque :

La mia salute rifiorirà.
Sospiro e luce tu mi sarai,
Tutto il futuro ne arriderà.¹⁰⁶

[Ma santé reflleurira.
Soupir et lumière tu seras pour moi,
Tout le futur nous sourira.]

Par ailleurs, ces images reflètent l'évolution des attributs de la femme-enfant pure qui ont abouti, au moyen du sacrifice, à la femme divine, femme « adorée » par Alfredo (« *donna adorata*¹⁰⁷ »). L'immatérialité se dégageant du soupir, et de cette lumière, racontée au rythme d'une berceuse nous projette dans une dynamique de purification et de repos¹⁰⁸ qui réconcilie Alfredo avec l'image de la femme tout en permettant à Violetta de retrouver, notamment à travers le rythme de la berceuse, cette candeur enfantine que le temps de la démesure avait contaminée.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 357.

¹⁰⁶ *La Traviata*, III, 6.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Cf. G. DURAND, *Les structures*, p. 265-268.

À travers le symbolisme de la fleur et du végétal en général, porteurs de l'espérance résurrectionnelle à travers le cycle végétal qui se reproduit indéfiniment, c'est ainsi l'immortalité qui est marquée¹⁰⁹ : « Graines et fruits sont une seule et même chose dans la vie... les fruits tombent, les germes lèvent : c'est l'image de la vie vivante qui régit l'univers¹¹⁰. » Durand définit cette attitude d'« optimisme sotériologique » montrant par là que le rythme des saisons et de la vie végétale est à même de contrer le temps, la décrépitude, la vieillesse, et enfin la mort. L'emblème du cycle est, symboliquement, l'archétype de la victoire ordonnée sur le temps, « de la loi triomphante sur l'apparence aberrante et mouvementée du devenir¹¹¹ ». L'adverbe « sempre » apparaît donc lorsque Violetta est hors du pouvoir du temps. Il est soit chargé d'une connotation résurrectionnelle comme nous venons de le voir, soit établi dans une autre dimension cyclique mais d'une tout autre nature : celle où Violetta enchaînait coûte que coûte les nuits sans rien changer à son existence licencieuse, tentant de rester figée dans une jeunesse illusoire et sempiternelle.

Suite à sa transfiguration, l'ascension de Violetta, quant à elle, se produit après sa reconnaissance en tant que victime et martyr :

Vola a' beati spiriti ;
Iddio ti chiama a sé.¹¹²

[Vole jusqu'aux esprits bienheureux ;
Dieu t'appelle à lui.]

Originellement condamnée par le ciel pour ses péchés et bannie par les hommes pour sa condition sociale et son train de vie, Violetta est ensuite appelée par le premier et regrettée par les seconds. L'image du vol, qui s'oppose à celle de la chute qui dominait au cours de sa vie de pécheresse, met en scène une femme sublimée, voire béatifiée.

Que Violetta meure, enfin, le jour du Carnaval dans l'opéra et le jour de l'An dans le roman ne fait que vérifier nos hypothèses, notre carnaval occidental et le réveillon du jour de l'An s'inscrivant eux aussi dans ce même schème cyclique¹¹³. Le jour de l'An, en tant que premier jour du premier mois de l'année, contient cette idée de recommencement. Les deux circonstances, en tant que moments festifs, sont aussi bien négatives car la démesure détruit toute norme, que

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 339-343.

¹¹⁰ TAXLER, cité par G. DURAND, *Les structures*, p. 340.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 378.

¹¹² *La Traviata*, III, 8.

¹¹³ G. DURAND, *Les structures*, p. 358.

« joyeuse promesse à venir de l'ordre ressuscité¹¹⁴ ». Elles s'intègrent au même schème rythmique du cycle auquel appartient d'ailleurs le sacrifice. Symboliquement, il est donc cohérent que Marguerite Gautier et Violetta, rachetées, meurent un jour où l'ordre des choses peut être renouvelé. Le Carnaval, de surcroît, est étymologiquement « *carne vale* », littéralement le moment où l'on peut encore consommer de la viande. Ce moment de l'année, qui va de l'Épiphanie au Carême, était à l'origine le seul jour précédant les Cendres. Jour censé représenter le jeûne, on le passait, au contraire, à banqueter, pour compenser la période de Carême, laquelle, spécialement au cours de la première semaine, interdisait la consommation de viande. Voilà pourquoi le terme latin, *carne-levamen* dont le deuxième élément aurait évolué en raison d'une certaine analogie avec *vale* qui signifie adieu, veut également désigner une absence de nourriture. L'adieu imminent aux victuailles était donc célébré par la négation de cette absence de viande, en d'autres mots, par la négation de la mort de la viande. Ce refus de privation, cette mort de la résignation étant un pouvoir bénéfique de la mort, c'est donc une source de vie au sein d'un moment de privation, c'est en quelque sorte une « trahison du sens tragique du sacrifice intégré dans le cycle dramatique¹¹⁵ ». Nous relevons ainsi dans l'étymologie la confirmation de l'intuition de l'imagination, le sacrifice étant, quelle que ce soit l'approche, synonyme de renaissance et de renouvellement temporel.

V Course des astres et jeux de hasard

Lorsque, au deuxième acte la scène est soudain envahie par des diseuses de bonne aventure, les *zingarelle*, qui font irruption en prétendant consulter les étoiles pour révéler l'avenir¹¹⁶, une nouvelle illustration du temps à l'aspect elliptique se manifeste. Attendu que ces messagères portent en elles les secrets des astres dont la science et l'évolution, fondées sur les mouvements orbitaux, chargent davantage le thème de l'avancée incessante du temps, celui-ci est ainsi doublement représenté : d'une part dans la figure de la devineresse dont la fonction est celle de

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 359.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 355.

¹¹⁶ « Se consultiam le stelle / Null'avvi a noi d'oscuro », [Si nous consultons les étoiles / Rien ne nous est obscur], *La Traviata*, II, 10.

prédire le futur, d'autre part à travers le mouvement à ellipses des astres par lesquels elles jurent et qui fait écho au mouvement circulaire de l'horloge, visage mécanique de la marche du temps.

Une autre facette de cette thématique divinatoire est constituée par les jeux de hasard. Pensons à la cartomancie, les cartes pouvant également faire office de moyens pour prédire le futur. Force est de constater que, même si dans la pièce Alfredo joue et mise simplement sur des cartes, il devance le hasard car les atouts qu'il accumule et les enchères qu'il remporte laissent pressentir qu'une fin est proche dans les phrases que les invités lui adressent :

Sfortuna nell'amore
Vale fortuna al gioco...¹¹⁷

[Malchance en amour
Vaut fortune au jeu...]

Cette fortune dont il est question est de fait l'archétype du cycle dont la représentation est la roue. Or, le cercle, est toujours le symbole, où qu'il apparaisse, d'une tonalité temporelle et du recommencement¹¹⁸. Pensons à la roue du zodiaque, symbole universellement reconnu dont l'étymologie fait référence à la vie, le mot « zodiaque » signifiant de plus « roue de la vie¹¹⁹ ». Quant à l'horoscope (*horoscōpus* en latin dont la traduction donne « qui observe l'heure »), basé sur l'étude des étoiles que les *zingarelle* maîtrisent, c'est en fait une horloge¹²⁰. Nous voilà face à une représentation de l'horloge universelle¹²¹ décrite notamment par Jung dans l'un des rêves qu'il rapporte dans son *Psychologie et alchimie* :

Ce cercle que tu vois est le calendrier
Qui en faisant son tour entier,
Montre des Saints les journées
Quand elles doivent être fêtées.
Chacun an fait le cercle un tour,
Chacune étoile y est pour un jour.
Chacun soleil pour l'espace,
De jours trente ou zodiaque.¹²²

L'image du cycle de la vie, que la représentation de la fortune sous-entend, reprend, à l'égal du mouvement orbital des astres, le thème du temps qui passe.

¹¹⁷ *Ibid.*, II, 12.

¹¹⁸ G. DURAND, *Les structures*, p. 372.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 373.

¹²⁰ C. G. JUNG, *Psicologia e alchimia*, Turin, Universale Bollati Boringhieri, 2008, p. 205.

¹²¹ *Ibid.*, p. 201.

¹²² *Ibid.*, p. 210.

Pour en revenir à l'axiome énoncé par Alfredo, sa signification serait donc la suivante : qui est chanceux aux jeux est très malheureux en amour. C'est en quelque sorte la suite de la prophétie lancée par les bohémiennes puisque cette promesse de malheur en amour est sur le point de s'accomplir, entraînant dans son mouvement Violetta elle-même. Alfredo contribuerait à la réalisation du dessein temporel qui était écrit et qui s'exprime par le mot *sorte* dont la traduction de l'italien peut donner en français plusieurs nuances qui peuvent embrasser le sort et le destin dans leur ensemble, aussi bien dans une portée heureuse que malheureuse. Or, nous avons vu plus haut que le mot est employé pour la première fois par son père Germont (II, 5) au moment où il demande à Violetta de se sacrifier au nom du « sort » de ses enfants, le « sort » pouvant étymologiquement indiquer les conditions matérielles d'une personne mais aussi cette puissance imaginaire, ce pouvoir surnaturel supposé fixer le cours d'une vie. Il est dans ce sens synonyme de hasard. L'autorité du sort semblerait donc tirer son origine directement d'Alfredo. Le sort se manifeste à travers ce dernier¹²³ qui, par un geste catalyseur – lorsqu'il jette au visage de Violetta l'argent qu'il vient justement de remporter aux jeux et qu'il lui octroie pour ses services – pousse d'autant plus la chute du temps et des événements vers leur paroxysme. Cet excès dans l'affichage de son ressentiment vis à vis de la jeune femme pourrait d'ailleurs surprendre si l'on ne l'attribuait à une douleur aiguë et à une jalousie passionnelle incontrôlable.

Cela dit, il faut également se pencher sur l'ambiance qui règne à ce moment précis de l'histoire. La surexcitation engendrée par les déguisements, le jeu, la fête, moment à la fois négatif où les normes sont abolies, mais aussi joyeuse promesse à venir de l'ordre ressuscité¹²⁴, ne fait que préparer l'atmosphère du carnaval du dernier acte, dont la fonction est d'exorciser et d'exprimer tous les sentiments quels qu'ils soient avec une certaine intempérance, rancœurs et conflits compris. Les masques protecteurs que les invités portent à la fête organisée par Flora (II, 9) sont symboliquement essentiels dans ce contexte en ce qu'ils constituent l'antiphrase de l'acceptation collective de la licence et de la libre manifestation des états d'âme¹²⁵ puisque l'occultation de l'identité facilite l'expression des sentiments quels qu'ils soient. Un exemple indicatif de ce phénomène est repérable dans le *Ballo in maschera* : Renato choisit expressément le moment du bal, où les identités sont cachées, pour poignarder Riccardo. Qu'il facilite

¹²³ « La sorte è tutta per Alfredo !... » [La chance est toute pour Alfredo !...], *La Traviata*, II, 12.

¹²⁴ G. DURAND, *Les structures*, p. 359.

¹²⁵ C. PONT-HUMBERT, *Dizionario dei simboli dei riti e delle credenze*, Roma, Editori Riuniti, 1997, p. 96.

l'extériorisation ou qu'il cèle un geste inavouable, le masque incarne le visage maléfique de la fête et des réjouissances. La *maschera*, en italien, ainsi que son équivalent français viennent du latin médiéval *màsca* qui veut dire « sorcière », d'où auraient dérivé les sens de « fantôme » ou de « larve ». Le visage de la mort n'est pas, quoi qu'il en soit, très loin, les masques étant d'ailleurs une représentation stylisée du visage humain, dont la fonction demeure rituelle. Rappelons que le bourreau, au moment où il inflige la mort, est souvent masqué. Un titre d'œuvre est à ce sujet assez parlant : dans *Le Masque de la Mort rouge* Edgar Poe met en évidence le rapport entre le masque et la mort, la physionomie de l'objet en question rappelant celle d'un cadavre :

Le personnage était grand et décharné, et enveloppé d'un suaire de la tête aux pieds. Le masque qui cachait le visage représentait si bien la physionomie d'un cadavre raidi, que l'analyse la plus minutieuse aurait difficilement découvert l'artifice.¹²⁶

Comment ne pas songer au visage de la mort dont le squelette, figé, a des traits physiques communs au masque dépourvu lui aussi de mobilité et de souplesse ? Enfin, sachons que les principaux masques qui existent appartiennent à trois catégories : masque théâtral, masque carnavalesque et masque funéraire¹²⁷, ce qui rapproche incontestablement les rites funéraires et carnavalesques en cet objet. Pour finir, une dernière référence nous est fournie par le corpus verdien : dans *Ernani*, le quatrième acte s'intitule « *La Maschera* » [« *Le Masque* »] bien que l'œuvre dont est tiré l'opéra, *Hernani* de Victor Hugo n'ait, dans aucun de ses actes, un titre équivalent¹²⁸. Si le personnage masqué est à l'origine hugolien, ce choix de lui consacrer le titre d'un acte relève, lui, de Verdi et de Piave. La situation reprend dans cet opéra celle qui est

¹²⁶ E. A. POE, *Le Masque de la Mort rouge*, traduction de Charles BAUDELAIRE, in *Nouvelles Histoires extraordinaires*, [En ligne], Paris, Michel Lévy Libraires-Éditeurs, 1857, p. 162-163, <http://books.google.it/books/about/Nouvelles_histoires_extraordinaires.html?id=DzfQAAAAMAAJ&redir_esc=y> (consulté le 2 juillet 2012).

¹²⁷ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Maschera », in *Dizionario dei simboli*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2006, p. 70-74.

¹²⁸ Le personnage du masque est quant à lui déjà présent chez Victor Hugo. Edgar POE, dans *Le Masque de la Mort rouge*, fait d'ailleurs directement référence à *Hernani* : « Il avait, à l'occasion de cette grande fête, présidé en grande partie à la décoration mobilière des sept salons, et c'était son goût personnel qui avait commandé le style des travestissements. A coup sûr, c'étaient des conceptions grotesques. C'était éblouissant, étincelant ; il y avait du piquant et du fantastique, beaucoup de ce qu'on a vu depuis dans *Hernani*. Il y avait des figures vraiment arabesques, absurdement équipées, incongrûment bâties ; des fantaisies monstrueuses comme la folie ; il y avait du beau, du licencieux, du bizarre en quantité, tant soit peu de terrible, et du dégoûtant à foison. Bref, c'était comme une multitude de rêves qui se pavanaient çà et là dans les sept salons. Et ces rêves se contorsionnaient en tous sens, prenant la couleur des chambres, et l'on eût dit qu'ils exécutaient la musique avec leurs pieds, et que les airs étranges de l'orchestre étaient l'écho de leur pas », E. A. POE, *Le masque*, p. 160-161.

énoncée dans *La Traviata* ou dans *Un Bal Masqué* : on fête avec allégresse un événement, plus précisément ici le mariage d’Ernani et d’Elvira :

Sol gaudio, sol festa – qui tutto risuoni,
Palesi ogni labbro – la gioia del cor.¹²⁹

[Seule la joie, seule la fête – doivent retentir ici,
Que chaque lèvre manifeste – la joie du cœur.]

Soudain, un masque tout de noir vêtu fait son apparition, suscitant la curiosité et la crainte chez les invités :

CORO I :
Chi è costui che s’aggira,
Vagolando in nero ammanto ?

[chœur I :
Qui est cet homme qui rôde
En errant, de noir enveloppé ?]

CORO II :
Sembra spettro, che un incanto
Dalle tombe rivocò.¹³⁰

[chœur II :
On dirait un spectre, qu’un enchantement
Rappela des tombes.]

Outre la dissimulation des identités qui favorise d’une part l’extériorisation et d’autre part l’action au sein de la fête où les barrières connues dans le monde réel tombent, le masque porte en lui une connotation mortifère. Dans ce sens, le comportement d’Alfredo s’harmonise totalement au cadre général ambiant : le geste d’Alfredo, infâme et extrême, est condamné de tous, son père compris, et il s’inscrit déjà dans une logique de mise à mort :

Oh infamia orribile
Tu commettesti !...
Un cor sensibile
Così uccidesti !...
Di donne ignobile
Insultator,
Di qua allontanati,
Ne desti orror.¹³¹

¹²⁹ *Ernani*, IV, 3.

¹³⁰ *Ibid.*, IV, 2.

¹³¹ *La Traviata*, II, 15.

[Oh, tu commis
 Une horrible infamie !...
 Un cœur sensible
 Tu tuas ainsi !...
 Ignoble insulteur
 De femmes,
 Éloigne-toi d'ici
 Tu éveilles l'horreur.]

Germont, pour sa part, ne reconnaît plus ce fils qui paraît avoir été transformé par le pouvoir néfaste de la fête :

Dov'è mio figlio ?... più non lo vedo ;
 In te più Alfredo – trovar non so.¹³²

[Où est mon fils ?... je ne le vois plus ;
 En toi Alfredo – je ne sais plus trouver.]

Les masques tombent, la vérité est rétablie : Alfredo, jaloux et désespéré, ne parvient pas à oublier Violetta malgré son détachement apparent. Violetta, elle, est par ce geste reléguée au banc des prostituées dont les services sont dûment payés.

De ce geste à la mort de Violetta il n'y a qu'un pas. Consumée par tant de souffrances physiques et émotionnelles, elle succombera symboliquement à son supplice le jour même du carnaval dont l'atmosphère grince expressément avec le recueillement mortuaire final tout en maintenant un certain optimisme : la catastrophe ou la mort ne sont jamais définitives pour le schème cyclique du temps car la régression n'est qu'un mauvais moment passager s'annulant par le recommencement du temps lui-même¹³³.

L'aspect grotesque du carnaval fait du reste irruption, nous l'avons dit, juste après les *zingarelle* dans une gaîté presque agressive et irrespectueuse. Complément du bal tourbillonnant qui bat la mesure de toute l'œuvre, il se greffe précisément à quelques heures de la mort de l'héroïne, engendrant un contraste strident cher à l'époque romantique. Cet espacement entre deux univers (le carnaval joyeux et la mort douloureuse) qui semblent de prime abord diamétralement opposés ne fait qu'accentuer la figure du temps insaisissable qui prend de surcroît l'aspect d'un temps-mirage au moment où le carnaval, tel un écho qui vient de très loin, vient rappeler à la mourante que la fête continue, sans elle cette fois, pâle souvenir passager d'une vie

¹³² *Ibid.*

¹³³ G. DURAND, *Les structures*, p. 338.

qui était autrefois la sienne. Dans cette intégration des contraires typiquement romantique entre le carnaval et la mort qui sont unifiés, c'est le drame mythique de la mort et de la renaissance qui se réunit. Le romantisme invite ainsi à croire que le mal finira, qu'il n'est ni absolu ni définitif¹³⁴.

Par ailleurs, en tant que parenthèse festive qui se réitère d'une année sur l'autre, la dissonance entre ce moment rendu impérissable à la suite d'une sacralisation qu'il acquiert par la fête¹³⁵, et la fuite du temps qui échappe à Violetta n'en demeure que plus poignante.

Contrairement au mardi gras, réactualisé chaque année sur la base du calendrier cyclique chrétien et du calendrier cyclique lunaire, la mort de Violetta illustre donc l'intransigeance de la mort. Bien que cette dernière mette un point final au temps humain qui semblait pouvoir se répéter grâce à l'illusion de la fête éternelle, qu'il s'agisse de celle du bal ou de celle du carnaval, Violetta ouvre par son sacrifice une porte sur un autre temps éternel.

VI Le sacrifice : bestiaire et coupe

Il semble à ce point indispensable d'approfondir le sacrifice de l'héroïne, thème central de l'œuvre non seulement relié au temps mais aussi imagé dans le sacrifice du taureau qui est raconté dans le récit du matador¹³⁶, figure animale à son tour complétée par celle du bœuf gras dont la célébration est chantée au loin alors que Violetta agonise dans sa chambre¹³⁷.

D'une part, dans l'imagerie du bestiaire, le taureau, symbole astral solaire ou lunaire, est au même titre que le cheval le symbole de la fuite du temps¹³⁸. Le passage de l'un à l'autre est notamment expliqué par le fait que, dans certaines civilisations, le cheval étant un tard-venu, c'est le taureau, principal animal domestique, qui tient le rôle de dieu lunaire, dont la représentation est régulièrement déclinée en déesse lunaire lorsqu'il s'agit d'une vache¹³⁹. Si le taureau lunaire devient parfois un taureau solaire cela est probablement dû à un transfert : quand la religion solaire prend la place de l'ancienne religion lunaire l'association de l'astre à l'animal change elle

¹³⁴ *Ibid.*, p. 336-337.

¹³⁵ Cf. M. ELIADE, « Durée profane et Temps sacré », in *Le sacré*, p. 63-66.

¹³⁶ *La Traviata*, II, 11.

¹³⁷ *Ibid.*, III, 4.

¹³⁸ G. DURAND, *Les structures*, p. 82 et p. 86.

¹³⁹ A. H. KRAPPE, *La Genèse des mythes*, Paris, Payot, 1952, p. 86.

aussi¹⁴⁰. En raison de sa furie et de sa course folle, bruyante et changeante, il est isomorphe du changement par excellence qu'est le temps. Ensuite, les cornes du bovidé sont la représentation directe du croissant de lune, isomorphes de « la faux ou la faucille du Temps Kronos, instrument de mutilation, symbole de la mutilation de la lune qu'est le croissant, le "quartier de lune"¹⁴¹ ». Krappe, qui a mis en avant le fait que les astres, ou mieux le cours temporel des astres prennent souvent l'aspect de diverses formes animales¹⁴², précise : « La raison d'être de cette assimilation de l'espèce bovine à l'astre des nuits doit se chercher dans la ressemblance entre les cornes de ces animaux et le croissant¹⁴³. » Soutenue par le schème de l'animation que sous-entend la fougue de l'animal en pleine course, l'image de la fuite de l'animal en furie représente le changement qui rappelle le mouvement temporel irrépressible, première cause d'angoisse puisqu'il suppose les périls de la vie, en premier lieu la mort.

Le taureau réapparaît par la suite, mais sous la forme du bœuf gras cette fois, enguirlandé de fleurs et de pampres à la manière des bacchantes. Cette deuxième image renforce la précédente car ce sont les cornes et l'aspect licencieux que l'on met au premier plan et que l'on célèbre :

Largo al quadrupede
 Sir della festa
 Di fiori e pampini
 Cinto la testa...
 Largo al più docile
 D'ogni cornuto,
 Di corni e pifferi
 Abbia il saluto.¹⁴⁴

[Faisons place au quadrupède
 Seigneur de la fête
 Dont la tête est ornée
 De fleurs et de pampres
 Faisons place
 Au plus docile
 De tous les cornus
 Saluons-le
 Au son des cors et des fifres]

Il nous est donc possible de distinguer dans ces images une autre illustration du temps fuyant, associée cette fois au symbolisme des bovidés et à l'outrance des bacchantes qui ne vont pas

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹⁴¹ G. DURAND, *Les structures*, p. 87.

¹⁴² A. H. KRAPPE cité par G. DURAND, *Les structures*, p. 88.

¹⁴³ A. H. KRAPPE, *La genèse*, p. 86.

¹⁴⁴ *La Traviata*, III, 4.

sans rappeler que c'est la démesure – d'Alfredo par son geste, de Violetta par sa dissolution, de la fête en général – qui contribue également à l'accomplissement du compte à rebours. Enfin, le thème du sacrifice est incarné par l'animal qui est exécuté par le matador, geste annonciateur du sacrifice de Violetta au nom de son amour et qui ne peut se résoudre que dans la mort. Ajoutons que dans le triomphe du Bœuf Gras du Carnaval, l'image de l'animal, associée à celle du sacrifice du taureau par le matador, rappelle l'épisode du veau que l'on sacrifie pour le retour du Fils prodigue :

"Amenez le veau gras, tuez-le, mangeons et festoyons, car mon fils que voici était mort et il est revenu à la vie, il était perdu et il est retrouvé." Et ils se mirent à festoyer.¹⁴⁵

Or, dans son espoir de voir revenir Alfredo dans sa terre natale, Germont, guidé par Dieu, rappelle ce père dont le fils semblait définitivement perdu :

Di Provenza il mare, il suol – Chi dal cor ti cancellò ?
 Al natio fulgente sol – Qual destino ti furò ?...
 Oh rammenta pur nel duol – Ch'ivi gioia a te brillò,
 E che pace colà sol – Su te splendor ancor può.
 Dio mi guidò !
 Ah il tuo vecchio genitor – Tu non sai quanto soffrì !...
 Te lontano, di squallor – Il suo tetto si coprì...
 Ma se alfin ti trovo ancor – Se in me speme non fallì,
 Se la voce dell'onor – In te appien non ammutì...
 Dio m'esaudi !¹⁴⁶

[La Provence, sa mer, sa terre – Qui du cœur te l'a effacée ?
 A ta lumineuse terre – Quel destin t'a enlevé... ?
 Ô souviens-toi, même dans la douleur – Que pour toi là-bas la joie brilla
 Et que la paix, dans cette terre – Peut sur toi encore étinceler
 Dieu me guida !
 Ah tu ne sais combien souffrit – Ton vieux géniteur !...
 Toi lointain, de misère – Son toit se couvrit...
 Mais si enfin je te trouve encore – Si l'espoir en moi ne faillit pas,
 Si en toi la voix de l'honneur – Ne se tut pas complètement...
 Dieu m'exauça !]

Le thème du sacrifice apparaît également, nous l'avons brièvement annoncé en ce début d'étude, dans l'image de la coupe à laquelle Violetta boit. L'image du calice, repérée plus haut résume trois symboles : la coupe de joie, (*il lieto calice*), le calice floral de la coupe de jouvence, et, pour finir, le calice de la passion. Il y a en vérité, tout au long de l'œuvre, transformation de la

¹⁴⁵ Lc 15.

¹⁴⁶ *La Traviata*, II, 8.

métaphore et passage du calice floral figé en coupe de champagne – les deux étant mis en évidence dans le *brindisi* lorsque le calice est censé faire fleurir la beauté – au calice de la passion dont les premières traces sont détectables dans les attributs du cœur de Violetta amoureuse, à savoir la croix et le délice (« croce e delizia al cor »). Dans cette double idée du délice et de la croix du cœur, c'est toute la pensée chrétienne qui est condensée puisqu'aux jouissances terriennes doit forcément succéder la punition et la passion dont le supplice ultime conduit à la croix. Bien que le calice soit amer, Violetta le boit ainsi jusqu'à la lie.

Cette métamorphose du calice s'accompagne en outre d'un autre glissement sémantique, celui du mot « gioia », qui est dans son sens premier profane :

Flora, amici, la notte che resta
D'altre gioie qui fate brillar...¹⁴⁷

[Flora, mes amis, faites briller ici
D'autres joies la nuit qui reste...]

Mais, par le biais de cet éclat, cette « brillance » de la joie, on glisse du sens métaphorique du terme (le latin *gàudia* qui signifie plaisir) au « joyau », son sens matériel, la racine étymologique des deux étant la même. Le joyau, ou bijou, qui est également érotique¹⁴⁸, contribue à renforcer l'évolution du symbole du calice de plaisir en supplice, puisque la punition suprême, sur un plan chrétien, ne s'en retrouve que plus justifiée, la phase ultime de ce cheminement étant l'apparition de la croix sur laquelle se greffe généralement « le symbolisme du breuvage d'éternité¹⁴⁹ ». La croix et le calice sont donc symboliquement unis. Enfin, les racines sexuelles de l'archétype de la croix prouvent *a fortiori* que calice et croix sont complémentaires et étroitement liés dans le processus qui part de la jouissance physique et qui aboutit au supplice.

Dans *La Traviata* la béatitude de l'héroïne due à l'amour est donc complétée par l'épreuve par excellence, la mort sacrificielle, aboutissement d'un chemin de croix qui représente la seule

¹⁴⁷ *Ibid.*, I, 1.

¹⁴⁸ *Les Bijoux indiscrets* de Diderot nous fournissent une image pour justifier ce rapprochement :

« - Vous voyez bien cet anneau, dit-il au sultan ; mettez-le à votre doigt, mon fils. Toutes les femmes sur lesquelles vous en tournerez le chaton, raconteront leurs intrigues à voix haute, claire et intelligible : mais n'allez pas croire au moins que c'est par la bouche qu'elles parleront.

- Et par où donc, ventre-saint-gris ! s'écria Mangogul, parleront-elles donc ?

- Par la partie la plus franche qui soit en elles, et la mieux instruite des choses que vous désirez savoir, dit Cucufa, par leurs bijoux.

- Par leurs bijoux, reprit le sultan, en s'éclatant de rire : en voilà bien d'une autre. Des bijoux parlants ! cela est d'une extravagance inouïe. », D. DIDEROT, *Les Bijoux indiscrets*, [En ligne], chap. IV, 2002,

<http://www.ebooksgratuits.com/blackmask/diderot_bijoux_indiscrets.pdf> (consulté le 22 août 2012)

¹⁴⁹ G. DURAND, *Les structures*, p. 379.

voie pour atteindre, par le salut et la rédemption, une nouvelle béatitude qui embrasserait l'univers entier. Ces éléments sont réunis dans l'air de Violetta où la croix et l'amour définissent déjà son parcours sotériologique :

A quell'amor ch'è palpito
Dell'universo intero,
Misterioso, altero,
Croce e delizia al cor.¹⁵⁰

[À cet amour qui est le battement
De tout l'univers
Mystérieux, fier
Croix et délice du cœur.]

N'oublions pas, par ailleurs, que les héroïnes verdiennes disposent de très peu d'autonomie¹⁵¹. La plupart du temps, leur existence se résume en terme de sacrifice ou de suicide, attendu que la seule initiative qu'elles peuvent mettre en œuvre ne peut se diriger que contre elles mêmes. Violetta, par sa renonciation à la santé pour le plaisir d'abord, ensuite au plaisir pour son nouveau sentiment, puis à son amour pour l'honneur d'Alfredo et de là à la vie, incarne le sacrifice dans son acception la plus complète.

Le redressement moral que nous avons évoqué, dû à l'amour, sentiment qu'elle craignait tant, renouvelle le personnage de l'intérieur, l'arrache à son monde papillonnant, la conduit sur le chemin d'une certaine béatitude pour enfin s'emparer d'elle et la transporter sur la voie de l'expiation pour laquelle un sacrifice est exigé – sacrifice dont se chargera Alfredo qui la supplicie sous les yeux de tous¹⁵². Cette conversion d'une Violetta qui devient plus humaine la marquera également physiquement en la rendant de plus en plus vulnérable jusqu'à la mort.

Aussi le mouvement d'ivresse tourbillonnante qu'elle décide de quitter s'efface-t-il progressivement par le biais de sa conversion à l'amour qui marque également une transformation dans la nature du temps qui la ceint : du temps profane à travers lequel elle vole de plaisir en plaisir, temps cyclique et païen défini nous l'avons vu par le carnaval qui revient annuellement, la fête quotidienne, la révolution des astres et le symbole de la fleur qui appartient aux grands cycles végétaux, son sacrifice va la mener, après un passage sur le chemin d'un temps linéaire terrestre qui marque le début du compte à rebours, sur le chemin d'un temps religieux et

¹⁵⁰ *La Traviata*, I, 5.

¹⁵¹ Cf. G. DE VAN, *Verdi*, p. 104.

¹⁵² *La Traviata*, II, 14.

intemporel où une renaissance et une élévation quasi mystique vont s'opérer sous-tendant également une transformation dans les symboles qui la déterminent.

Mais à présent notre parcours se propose de visiter une autre dynamique temporelle. Après le cycle de Violetta mouvementé et tourmenté où le jour succède à la nuit au sein d'une boucle à ellipse régulière qui pousse cependant vers la mort, « Nasca il giorno, il giorno muoia » : entrons dans le temps bousculé.

DEUXIÈME PARTIE :

« L'ALTARE SI ROVESCIO' »,

LE TEMPS RENVERSÉ

I Introduction

Notion difficile à saisir que le temps : du « milieu infini dans lequel se succèdent les événements¹ » à la « durée considérée comme une quantité mesurable² », en passant par la « durée indéterminée et continue³ » les dictionnaires mêmes donnent diverses acceptions à ce terme. Synonyme de succession puisque le temps passe, mais également de simultanéité comme dans l'expression « en même temps », ou encore de durée, il faut même ajouter à ces trois concepts ceux de présent, de passé et d'avenir, qui apparaissent, à leur tour, comme constitutifs à l'égard du temps, puisqu'ils en désignent des parties ou des phases bien déterminées quand on se place à un instant précis, notamment à celui du discours⁴.

Bien que chacun sache à quel aspect de son expérience répond le mot de temps, aucune définition de la notion correspondante n'a reçu jusqu'ici, chez les savants comme chez les philosophes, une approbation unanime.

Au sein de l'opéra, l'évocation du temps suit divers schémas, la représentation scénique donnant au temps imaginé la possibilité de s'adapter aux exigences symboliques et dramaturgiques de l'œuvre. Des accélérations, des ralentissements, des répétitions, des immobilisations et des renversements temporels sont possibles. La gestion du temps est d'autant plus importante à l'opéra que deux temps coexistent : un temps dramatique linéaire où l'action se développe et un temps lyrique qui fait du sur-place laissant place à l'épanchement des personnages. La perception dramatique de l'œuvre dépend donc du rythme de l'opéra qui varie en fonction des ralentissements pour les moments lyriques et des accélérations dans les scènes.

Verdi, pour sa part, attachait une grande importance à deux principes essentiels à ses yeux : la brièveté et la théâtralité. Le temps de la représentation dépendait donc de la nécessité de ne pas faire long pour obtenir ce que le *maestro* appelait un « effet ». Son intention était de reproduire et de transmettre directement l'émotion qui animait les personnages et de bannir tous les éléments dramatiques superflus pour éviter que le public ne tombe dans l'ennui. Chaque mot, dans un

¹ LAROUSSE, « Temps », *Dictionnaire monolingue*, [En ligne], <<http://www.larousse.com/it/dizionari/francese-monolingue>> (consulté le 20 novembre 2011).

² *Ibid.*

³ CNRTL « Temps », *Site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [En ligne], <<http://www.cnrtl.fr/definition/>> (consulté le 20 novembre 2011).

⁴ H. BARREAU, O. COSTA DE BEAUREGARD, « Temps », in *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], Paris, Encyclopaedia Universalis, 2012.

souci d'efficacité scénique, devait renvoyer à un geste théâtral parfaitement identifiable de la part du public. C'est ce que Verdi appelait la « parole-scénique » en référence à la sculpture⁵ : une parole comme reflet d'une position dramatique. Voici d'ailleurs ce qu'il écrivit à Piave à propos de *Macbeth* : « L'esquisse est nette : sans convention, sans complication et brève. Je te recommande les vers, qu'ils soient brefs eux aussi : plus ils seront brefs et mieux tu trouveras l'effet. Seul le premier acte est un peu long mais c'est à nous de prévoir des morceaux courts. Rappelle-toi bien, pour les vers, qu'il ne doit pas y avoir de mots inutiles : tout doit dire quelque chose...⁶ » Les conditions de la représentation théâtrale étaient sous l'autorité des codes de l'opéra selon lesquels chaque type de personnage devait être conforme au modèle qu'il incarnait, ce qui permettait une reconnaissance directe de sa voix, de ses attitudes, et de sa fonction au sein de l'intrigue.

Il faut remarquer qu'à l'opéra, en fonction des moments émotionnels et lyriques capitaux, le temps peut se distordre : les années sont susceptibles de s'envoler comme au contraire une journée peut s'éterniser. Tout dépend des événements qui se développent au cours de ces laps de temps, des émotions qu'il faut transmettre, enfin de l'importance que tout ceci revêt pour l'histoire. Une telle capacité de remanier le temps rigoureusement mesurable dérive du pouvoir dramatique de l'œuvre qui comprend aussi bien la composante musicale et poétique que l'aspect scénique et psychologique. Le rythme dramatique, les attitudes des interprètes, la mise en scène, les costumes ne font pas moins partie de l'opéra que la rythmique musicale complétée par la ligne mélodique et la structure harmonique, ou encore la prosodie, la métrique, le contenu poétique des vers, la chair même du mot, sa couleur sonore, le rythme de la phrase, son débit qui sont essentiels dans la naissance de l'émotion poétique, dramatique ou romanesque⁷. C'est cette conception globale du théâtre que Verdi soignait particulièrement et qu'il recherchait en conférant au drame, dans une optique de spectacle total, une prééminence sur la beauté des vers ou sur la musique « pure ». Lorsqu'il choisissait un sujet, il imaginait le spectacle dans son ensemble ; l'imagination musicale allait donc de pair avec l'appréhension dramaturgique⁸.

Moyennant une telle attitude, les limites temporelles peuvent donc être dépassées à l'opéra : l'expression musicale et l'intention poétique fondues au drame, le tout ayant pour but de toucher

⁵ G. DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 2009, p. 72.

⁶ Phrase de Giuseppe VERDI citée par G. DE VAN, *Verdi*, p. 71.

⁷ G. LOUBINOUX, « Cadre métrique et / ou Rythme intérieur dans les problèmes de traduction », in *La Traduction des livrets, aspects théoriques et pragmatiques*, sous la direction de Gottfried R. Marschall, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004, p. 55.

⁸ Cf. G. DE VAN, *Verdi*, p. 20-24.

le public et d'avoir sur lui un certain effet, permettent à l'imagination, aiguisée par les émotions qui dérivent du spectacle, d'aller de ce fait au-delà du monde physique tangible au sein duquel le temps semblerait implacable et régulier. Face à ce temps spatialisé – dirait Bergson – il nous paraît de pouvoir discerner à l'opéra un temps vécu qui lui, est subjectif.

Dans cette optique, la musique donne donc une existence à la durée comme nous l'avons déjà vu à propos de *La Traviata*, existence sous-tendue par l'imagination et le pouvoir de la parole dont les multiples facettes symboliques renvoient à plusieurs signifiants, car à elle seule la composante « imaginante » peut rendre le temps compressible ou extensible. Aussi le temps mathématiquement mesuré et objectif se double-t-il du temps du vécu dramatique. Quant à l'homme représenté, il participe lui aussi à la dimension temporelle en s'y intégrant et en exprimant le temps de son sentiment et de ses émotions⁹.

II Malédiction et marginalité

D'un point de vue thématique, *Rigoletto* est porté par le motif de la malédiction. Dans la préface du *Roi s'amuse*, le drame de Victor Hugo d'où vient le *melodramma* verdien, ce thème est explicitement présenté par son auteur en défense de son œuvre, accueillie de façon houleuse pour la débauche et la dissolution des mœurs dont on l'accusait :

« La pièce est immorale ? Croyez-vous ? Est-ce par le fond ? Voici le fond. Triboulet est difforme, Triboulet est malade, Triboulet est bouffon de cour – triple misère qui le rend méchant. Triboulet hait le roi parce qu'il est le roi, les seigneurs parce qu'ils sont les seigneurs, les hommes parce qu'ils n'ont pas tous une bosse sur le dos. Son seul passe-temps est d'entre-heurter sans relâche les seigneurs contre le roi, brisant le plus faible au plus fort. Il déprave le roi, il le corrompt, il l'abrutit – il le pousse à la tyrannie, à l'ignorance, au vice – il le lâche à travers toutes les familles des gentilshommes, lui montrant sans cesse du doigt la femme à séduire, la sœur à enlever, la fille à déshonorer. Le roi dans les mains de Triboulet n'est qu'un pantin tout-puissant

⁹ Rousseau réfutait cette relation entre la musique et le temps qui selon lui préexiste à la musique : « L'homme donne sa mesure au temps, non pas en faisant surgir le temps de son sentiment et encore moins de ses palpitations intimes, mais en possédant en lui le sens de la mesure », G.LOUBINOUX, « Mesure et expression en musique, ou Rousseau et la transgression impossible », in *Normes et transgression au XVIII^e siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.

qui brise toutes les existences au milieu desquelles le bouffon le fait jouer. Un jour, au milieu d'une fête, au moment même où Triboulet pousse le roi à enlever la femme de monsieur de Cossé, monsieur de Saint-Vallier pénètre jusqu'au roi et lui reproche hautement le déshonneur de Diane de Poitiers. Ce père auquel le roi a pris sa fille, Triboulet le raille et l'insulte. Le père lève le bras et maudit Triboulet. De ceci découle toute la pièce. Le sujet véritable du drame, c'est la malédiction de monsieur de Saint-Vallier. Écoutez. Vous êtes au second acte. Cette malédiction, sur qui est-elle tombée ? Sur Triboulet fou du roi ? Non. Sur Triboulet qui est homme, qui est père, qui a un cœur, qui a une fille. Triboulet a une fille, tout est là. Triboulet n'a que sa fille au monde – il la cache à tous les yeux, dans un quartier désert, dans une maison solitaire. Plus il fait circuler dans la ville la contagion de la débauche et du vice, plus il tient sa fille isolée et murée. Il élève son enfant dans l'innocence, dans la foi et dans la pudeur. Sa plus grande crainte est qu'elle ne tombe dans le mal, car il sait, lui méchant, tout ce qu'on y souffre. Eh bien ! la malédiction du vieillard atteindra Triboulet dans la seule chose qu'il aime au monde, dans sa fille. »

Comme d'habitude, Verdi voulait se conformer le plus strictement possible à l'original littéraire, situations et thèmes compris. Dans le livret, la malédiction est lancée sur le Duc et sur Rigoletto par Monterone devant la communauté prise à témoins. Elle est présentée comme une promesse de vengeance dans le sens où elle est censée être exécutée par un auxiliaire divin ou un justicier¹⁰.

Le maudisseur, en effet, est toujours une figure masculine – père, roi, grand prêtre, chef incontesté – qui jouit d'un grand respect à l'intérieur du corps social, ce qui lui donne le droit d'invoquer l'aide de Dieu, le justicier suprême. La figure paternelle de Monterone évoque ici l'image du Dieu vengeur dans un contexte « propre à des civilisations rurales et patriarcales, fortement hiérarchisées où les pères assurent la cohésion de la communauté en faisant peser la menace de la malédiction sur les rebelles et les marginaux¹¹ ». Rigoletto est d'ailleurs bien un marginal : c'est d'une part un bouffon atypique puisqu'il déteste le monde de la cour ; d'autre part il est bossu, signe d'exclusion qui le rend difforme et différent. Maudire, « male-dire », c'est

¹⁰ Si Rigoletto est bien le justicier, celui qui constate la transgression, il prend en réalité la suite de Monterone, l'auteur premier de la malédiction. Un troisième personnage rentre ensuite dans la matérialisation de la vengeance, Sparafucile. Schéma assez courant, cette complicité entre deux personnages dans un but vindicatif est ici particulière car Sparafucile propose ses services avant même que Rigoletto n'entre dans la dynamique de la malédiction et de la vengeance qui en découle. À ce propos nous renvoyons à G. DE VAN, « Le justicier » et « La vengeance et la malédiction », in *Verdi*, p. 103-104 et p. 121-132.

¹¹ *Ibid.*, p. 125.

de plus appeler sur quelqu'un, sur quelque chose la malédiction, le malheur, la colère divine à travers le pouvoir magique de la parole venue, de plus, d'une autorité supérieure. En musique, la malédiction se rapproche de la psalmodie, le degré minimum du chant où l'ambitus est serré et la syllabation rigoureuse¹². On s'éloigne donc du chant pour se rapprocher des mots. La parole n'est pratiquement plus musicalisée, elle est en revanche rythmée et mise au premier plan. La musique est au service du texte, au service de ces quelques mots sur lesquels repose, dans le cas présent, le destin de Rigoletto. Le pouvoir de Dieu dont Monterone est le porte-parole et le représentant doit donc être parfaitement véhiculé, sa portée pleinement assumée, raison pour laquelle le chant disparaît momentanément pour laisser sa place au pouvoir évocateur des paroles de la malédiction.

Aussi la malédiction suppose-t-elle la pleine connivence de Dieu¹³ :

[V]errò [...] Vendetta a chiedere al mondo e a Dio¹⁴

[Je viendrai réclamer ma vengeance au monde et à Dieu]

Bien que Rigoletto ait été solennellement et publiquement maudit, ce n'est pas uniquement cet événement qui va causer ce que nous considérons comme le renversement crucial de l'équilibre qu'il a jusque-là tenté de sauvegarder, et qui est centré sur la préservation de Gilda de toute influence extérieure au cocon familial. Certes, le drame est pétri du thème de la malédiction et de celui de la vengeance qui s'y rattache : tout d'abord Rigoletto, pour se venger du mépris des courtisans, pousse le Duc à leur voler leurs femmes. Les deux sont ainsi maudits par Monterone que Rigoletto raille puisque la fille de ce dernier est passée par la chambre du Duc séducteur. Pour leur part, les courtisans, pour se venger du bossu, enlèvent Gilda et la remettent au Duc. Et lorsque Rigoletto décide de faire assassiner le Duc pour se venger de cet outrage, il devient lui-même instrument de la malédiction (rappelons simplement que Verdi avait prévu, à défaut de pouvoir garder le titre de Victor Hugo *Le Roi s'amuse*, de baptiser l'œuvre **La maledizione di Saint Vallier*, et que le rideau tombe sur le cri du pauvre homme sur ces mots : « Ah, la maledizione !! »). Le nœud inextricable et contradictoire qui ne peut se dénouer que par la mort de Gilda découle de son double statut de père aimant protecteur de la vertu et de la pureté dans le

¹² G. LOUBINOX, « Gounod : la scène du jardin dans *Faust* », Journée d'étude : *Fleurs et jardins sur la scène et dans les arts plastiques*, Clermont-Ferrand Université Blaise-Pascal 19 et 20 novembre 2007 (responsables scientifiques : Gérard Loubinoux, Hélène Sorbé), à paraître dans *Fleurs et jardins des Lumières au Romantisme*, Celis, équipe Romantismes, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal (en cours de publication).

¹³ G. DE VAN, *Verdi*, p. 122-123.

¹⁴ *Rigoletto*, I, 6.

cadre familial et de bouffon de cour qui, à l'opposé, pousse le duc à la débauche pour séduire, enlever, déshonorer les femmes, les sœurs, les filles des courtisans. Plus Rigoletto fait circuler la démesure, le vice, la raillerie, plus il isole sa fille dans une bulle hors du monde nourrie de pudeur, d'innocence et d'amour. Gilda n'est en effet jamais allée en ville, elle n'est jamais sortie seule. La plus grande peur de Rigoletto, c'est que Gilda connaisse le mal car son deuxième visage, celui du bouffon, sait combien ce mal peut faire souffrir vu qu'il en est aussi bien la victime que le fomentateur. C'est ce mal, précisément, qui va frapper Gilda tout comme il avait frappé la fille de Monterone. Dès l'instant où ce dernier constate que sa malédiction, n'ayant eu aucune retombée sur le Duc, a été vaine, Rigoletto décide donc de la prendre en charge personnellement. Il y a continuité d'une paternité protectrice à l'autre d'une part, et de la malédiction à l'application de celle-ci d'autre part : le bouffon maudit par un père devient à son tour un père à part entière, les deux ayant été blessés de la même façon dans ce qu'ils avaient de plus pur et de plus cher. Il semblerait qu'à ce moment précis, sa stabilité existentielle soit mise en péril parce qu'il entre activement dans l'engrenage maudit déclenché par Monterone. Son double statut le place donc au cœur de la malédiction. Plus bas tombe-t-il, d'après Budden, plus haut espère-t-il préserver et faire monter Gilda : il construit un échafaud près d'un autel, et cet autel, symbole ascensionnel, est renversé¹⁵. Le mouvement d'ascension réservé à Gilda bascule alors dans une descente irrépressible qui l'emporte, dont l'issue est la mort.

C'est ainsi que la jonction entre les deux univers grince au point que la farce du bouffon bascule dans la dimension tragique et se conclut dans le malheur suprême, la mort de sa fille. Cette incompatibilité en matière déontologique constitue le vrai moteur thématique de l'œuvre.

Pour ce qui est du thème de la vengeance enfin, elle n'est que la conséquence de l'incarnation de la malédiction en Rigoletto qui débouche sur sa réalisation. Concrètement, lorsque Gilda est enlevée, puis livrée au Duc libertin, c'est en substance la loi du talion qui se concrétise en la vengeance des courtisans dont les femmes ont maintes fois été la cible du Duc et de son bouffon. À partir de là, le terrible désir de vengeance de Rigoletto (« Vendetta tremenda ») conduira l'œuvre vers son dénouement tragique. En parallèle, d'un point de vue symbolique, dès lors que son univers sacré est profané, ce qui renverse et ébranle certaines valeurs protégées jusque-là, le temps précipite irrémédiablement.

¹⁵ J. BUDDEN, *Le opere di Verdi. Da Oberto a Rigoletto*, Turin, EDT, 1996, p. 547-548.

III Maison et intimité

Nous voulons démontrer dans quelle mesure, dans cette œuvre, le temps est bousculé suite au renversement brutal d'un équilibre. Les événements qui portent à la rupture entre un avant et un après bouleversement se succèdent très rapidement, rappelons-les : en moins d'une journée, les courtisans trouvent la maison cachée de Rigoletto, enlèvent Gilda, et la livrent au Duc libertin. D'un point de vue symbolique, il nous faut préciser que l'irruption du Duc puis des courtisans dans la maison où Rigoletto cache sa fille n'a rien d'anodin, c'est une violence à son encontre, une sorte de viol, ou du moins une intrusion, d'autant plus si l'on pense que la jeune fille est ensuite emmenée dans la chambre du Duc. Ce que l'on peut violer, d'après Bachelard, c'est précisément le secret des choses cachées¹⁶. La maison, entre le microcosme du corps humain et le cosmos, est un microcosme secondaire, et son symbolisme est le doublet microcosmique tant du corps matériel que du corpus mental¹⁷. Elle est vivante en quelque sorte, puisqu'elle redouble la personnalité de l'être qui l'habite. En cette maison, Rigoletto trouve un lieu d'asile où il est lui-même et où se recèle sa seule raison de vivre. Elle est son coin du monde, son premier univers, elle renferme tout son cosmos vital¹⁸.

C'est aussi le seul endroit où ses souvenirs remontent et un passé semble resurgir, son unique passé amoureux, intime, brièvement partagé avec la mère de Gilda, moment qui prend un instant vie dans cet univers qui favorise la rêverie et la réminiscence avant de « [s'effacer] dans la lymphe des souvenirs¹⁹ ». Si l'on songe au lien existant entre la réalité maternelle et les images de l'intimité, cette allusion rapide à une maternité trouve parfaitement sa place au sein de ce lieu retranché²⁰. La maison favorise en outre les rêveries intimes, ces lueurs qui « éclairent la synthèse de l'immémorial et du souvenir²¹ ». Gilda, lorsqu'elle laisse ses pensées s'envoler sur le souvenir du nom de son aimé est bien dans la maison :

Caro nome che il mio cor
Festi primo palpitar,
Le delizie dell'amor

¹⁶ G. BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 2004, p. 14.

¹⁷ G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2008, p. 277.

¹⁸ G. BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige / PUF, 2008, p. 24.

¹⁹ G. BACHELARD, *La terre*, p. 112.

²⁰ Sur le lien entre la maison et la mère voir G. BACHELARD, « La maison natale et la maison onirique », in *La terre*, p. 137-140.

²¹ G. BACHELARD, *La poétique*, p. 25.

Mi dei sempre rammentar !
 Col pensiero il mio desir
 A te ognora volerà
 E pur l'ultimo sospir,
 Caro nome, tuo sarà.²²

[Cher nom qui fit
 Le premier palpiter mon cœur
 Tu devras toujours me rappeler
 Les délices de l'amour !
 Par la pensée, mon désir
 Volera toujours vers toi
 Et même mon dernier soupir
 Cher nom, il sera pour toi.]

La maison est bien, symboliquement, « un refuge, une retraite, un centre²³ ». Ce grand bonheur d'avoir une fille, traduit par le mot *gioia* en italien, ce seul bonheur, ajoutons-nous, que le cœur oppressé de Rigoletto trouve²⁴ est tel parce qu'il est caché d'après Bachelard qui conclut : « [T]out intérieur est défendu par une pudeur²⁵. » Image d'une intimité reposante, la maison est également le lieu où se fait la construction de soi, et elle peut être surprotégée par la présence de serrures ou de clefs qui renforcent d'autant plus son secret et son intimité²⁶. On met en sécurité dans une maison les présences et les mystères qui se doivent de rester dissimulés. Lorsque Rigoletto interdit formellement à Gilda de sortir, cela permet d'insister sur la fermeture de la maison ce qui démontre la valeur de l'être que cette dernière abrite. La personnalité véritable de Rigoletto ne peut s'épanouir qu'au sein de ce lieu clos dont Gilda compose le cœur et le noyau. Sans elle, l'importance de la maison ne serait plus telle. Comme il est clairement décrit dans les didascalies, la porte de la cour est constamment fermée à clef, et Rigoletto prend toujours le soin de la refermer derrière lui avant de partir :

Aprè con chiave, ed entra nel cortile. [...] ²⁷
 Rigoletto parte chiudendosi dietro la porta.²⁸

[Il ouvre avec la clé, et entre dans la cour [...]
 Rigoletto part en refermant la porte derrière lui.]

²² *Rigoletto*, I, 13.

²³ G. BACHELARD, *La terre*, p. 117 et p. 131.

²⁴ « A te d'apresso / Trova sol gioia il core oppresso. » [Près de toi / Le cœur ne trouve que la joie.], *Rigoletto*, I, 9.

²⁵ G. BACHELARD, *La terre*, p. 23.

²⁶ G. DURAND, *Les structures*, p. 278-279.

²⁷ *Rigoletto*, I, 8.

²⁸ *Ibid.*, I, 11.

Il nous faut également préciser la présence du bastion autour de l'habitation, ce qui ne fait que renforcer son aspect défensif, dû, en outre, à la forme carrée ou anguleuse de la structure. Il a bien été démontré à quel point les figures carrées ou rectangulaires, comme celles d'une maison, justement, « font porter l'accent symbolique sur les thèmes de la défense de l'intégrité intérieure²⁹ ». Les enceintes carrées sont, de fait, celles de la ville, de la citadelle ou, comme dans le cas présent, de la forteresse³⁰. Car, grâce au bastion qui la ceint, cette maison prend effectivement l'allure d'une bâtisse infranchissable. S'opposant à un extérieur hostile, « la maison est pour ainsi dire un contre-univers, ou un univers du contre³¹ » le reste du monde. La nécessité de préserver ce lieu, pour Rigoletto, dérive donc de sa densité intime : « [Celui] qui dessine un carré en lui donnant des valeurs de symbole construit un refuge³². »

Un autre exemple opératique possède une image du même type. Dans le troisième acte du *Faust* de Gounod on retrouve dans la cavatine de *Faust* le symbole de la maison-matrice en laquelle est protégée la pureté féminine, image assez proche de la maison qui protège la pureté de Gilda. C'est là, néanmoins, dans ce lieu d'intimité à l'apparence pure, à l'image de cette Nature modelante et maternelle, que Marguerite se donne à Faust, la volupté de la « femme » se joignant alors à la candeur de l'« ange » :

Salut, demeure chaste et pure
 Salut, demeure chaste et pure
 Où se devine la présence
 D'une âme innocente et divine !...
 Que de richesse en cette pauvreté !
 En ce réduit, que de félicité !...
 Ô Nature,
 C'est là que tu la fis si belle !
 C'est là que cette enfant
 A dormi sous ton aile,
 A grandi sous tes yeux !
 Là que de ton haleine
 Enveloppant son âme
 Tu fis avec amour
 Épanouir la femme
 En cet ange des cieux.³³

²⁹ G. DURAND, *Les structures*, p. 283.

³⁰ *Ibid.*

³¹ G. BACHELARD, *La terre*, p. 128.

³² *Ibid.*, p. 167.

³³ C. GOUNOD, *Faust*, III, 4.

De la même manière, l'enceinte de la maison aux réminiscences maternelles, à l'intérieur de laquelle Gilda est préservée et qui est censée la protéger constitue le lieu interdit où le Duc va pourtant réussir à pénétrer pour la première fois, prémisse d'une ingérence qui va ensuite aller plus loin. Dans l'enceinte sacrée, celle où Gilda revêt un statut virginal, non seulement le Duc introduit le feu violent de l'amour mais pire, il ne veut plus sortir :

Uscire !... adesso !...
Ora che accendene un fuoco istesso !...³⁴

[Sortir !... maintenant !...
Maintenant que nous brûlons d'un même feu...]

Les qualités contraires appartenant aux deux mondes se chevauchent alors par cette intrusion du Duc chez Rigoletto : le feu de la passion du Duc s'unit à l'amour angélique que Gilda inspire, la tentation du démon qui le mène à elle à la protection de l'ange qui l'aurait également guidé³⁵, les gloires et les vices terriens à la femme céleste et sublimée :

È il sol dell'anima, – la vita è amore,
Sua voce è il palpito – del nostro core...
E fama e gloria, – potenza e trono.
Terrene, fragili – cose qui sono.
Una pur avviene – sola, divina,
È amor che agli angeli – più ne avvicina !
Adunque amiamoci, – donna celeste,
D'invidia agli uomini – sarò per te.³⁶

[L'amour est la vie, le soleil de l'âme
Sa voix est la palpitation de notre cœur...
Et le renom, la gloire, la puissance et le trône
Ne sont ici que des biens terrestres et fragiles,
Pourtant un seul existe, unique, divin :
C'est l'amour, qui des anges nous rapproche le plus !
Aimons-nous donc, femme céleste,
Avec toi, les hommes m'envieront]

Le duetto lancé par le Duc « *È il sol dell'anima* », est le chant vibrant des louanges d'un amour tout-puissant³⁷ dont les paroles font déjà allusion à un amour partagé à deux, à la première personne du pluriel d'un point de vue grammatical. Hommage ardent à la divinité et à l'unicité de Gilda à travers laquelle l'élévation et la transcendance sont enfin à la portée des hommes, ce

³⁴ *Rigoletto*, I, 12.

³⁵ « GILDA Chi mai, chi giungere – vi fece a me ? / DUCA S'angelo o demone – che importa a te ? », *ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ J. BUDDEN, *Le opere*, p. 540.

passage est musicalement très proche de l'air beaucoup plus léger « *La donna è mobile* », chanté dans l'auberge de Sparafucile où la femme est, au contraire, vue comme futile, changeante et fausse, raison pour laquelle elle doit être le produit d'un amour strictement physique et passager puisqu'on ne peut lui faire confiance :

La donna è mobile
 Qual piuma al vento,
 Muta d'accento – e di pensier.
 Sempre un'amabile
 Leggiadro viso,
 In pianto o in riso, – è menzogner.
 È sempre misero
 Chi a lei s'affida,
 Chi le confida – mal cauto il cor !
 Pur mai non sentesi
 Felice appieno
 Chi sul suo seno – non liba amor !³⁸

[La femme est changeante
 Comme plume au vent
 Elle change d'accent – comme d'avis.
 Toujours un aimable
 Gracieux visage,
 En larmes ou en rires, – est mensonger.
 Qui se fie à elle,
 Est malheureux
 Ou qui lui confie – son cœur imprudemment !
 Et qui sur son sein – ne savoure pas l'amour
 Ne se sent jamais
 Pleinement heureux !]

Il est, remarquons-le, assez ironique que ce soit précisément le Duc, libertin et séducteur, qui chante sur l'inconstance des femmes. Dérivant du drame originel, cette chanson est, d'après Budden, utilisée dans un sens « naturaliste », plus comme un élément scénique complémentaire que comme une illustration de son caractère, puisqu'elle ne reflète pas seulement le côté frivole et l'arrogance virile du Duc mais également une certaine cruauté lui appartenant, qui se dégage notamment de la rupture brutale de l'introduction de l'orchestre. L'air du Duc « *La donna è mobile* », par rapport au début du duetto, est plus populaire, plus nerveux, plus joyeux, moins « raffiné » en quelque sorte puisqu'il rappelle de loin les mélodies des *bande*, les fanfares des villes et des villages tout en étant encore plus « plébéien³⁹ » que celles-ci. Allegretto facile à

³⁸ *Rigoletto*, III, 2.

³⁹ Terme employé par Julian Budden dans le chapitre dédié à *Rigoletto* dans son analyse de l'acte III. Cf. J. BUDDEN, *Le opere*, p. 521-560.

retenir, sautillant et aérien dans la musique, il peut être mis en parallèle de « *Sempre libera degg'io* » de Violetta (*La Traviata*) dans sa ligne mélodique se balançant des aigus aux graves, et qui tergiverse à se fixer dans l'un ou l'autre des deux registres, voletant comme une feuille emportée au gré du vent. Inconstant dans le choix d'un registre, le Duc l'est aussi dans le choix d'une femme, ne se fixant jamais définitivement. En revanche « *È il sol dell'anima* », un andante cantabile, est plus lent, l'ambitus est plus resserré ce qui le rend plus langoureux puisqu'il vise encore à charmer profondément Gilda quand au contraire, c'est une aventure qu'il cherche avec Maddalena, tout aspect spirituel ayant disparu des mots, et tout raffinement de son comportement. Cette ambiance amoureuse baignant dans le batifolage est parfaitement résumée dans le morceau du Duc « *Bella figlia dell'amore* » au début du quatuor du troisième acte où il prend décidément l'amour à la légère, ce qui marque une différence évidente avec tous les autres ténors verdiens précédents pour lesquels la passion est toujours grave et implacable⁴⁰. La concentration mélodique de « *È il sol dell'anima* » où les ralentissements tombent sur le mot *core* s'oppose à une tendance à monter durablement vers les aigus sur les mots *angeli* et *donna celeste* où la phrase reste suspendue plus longtemps, ce qui soutient, finalement, une sensation d'élévation extatique, une sublimation que les paroles expriment nettement. Malgré ces différences dues aux fonctions de chaque morceau, flatteur et séduisant pour le premier avec ses fioritures frémissantes, images sonores du « *palpito del [...] core* », rieur et insouciant pour le second, aux sauts capricieux et insaisissables, il y a bien une ressemblance en matière musicale : les deux passages sont en ternaire, les cellules rythmiques identiques. Le chiffrage est exactement le même (3 / 8) ainsi que la carrure, les phrases se basant sur des cellules à quatre temps. De plus la mélodie de l'un rappelle incontestablement celle de l'autre si l'on observe rapidement la partition :

⁴⁰ *Ibid.*, p. 541.

Extrait de « *La donna è mobile* », in *Rigoletto* (III, 2)⁴¹

(Retires to an adjoining room.) Allegretto. (♩) = 138

S. bi - no! stranger!

F/ Vins.

Cl., Ob., Fl., Cello

Hr.

marcato

p

Duke. *con brio*

legato

La donna è mo - bi - le qual piuma al ven - to, mu - ta d'ac - cen - to
Plume in the summer wind Way - ward - ly playing, Ne'er one way swaying,

pp

15989

//

⁴¹ [En ligne], <<http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/bhr8278/large/index.html>> (consulté le 10 septembre 2012).

174

D. e di pen - sie - ro. Sempre un a - ma - bi - le leggiam - dro vi - so,
 Each whim o - bey - ing; Thus heart of womankind Ev - ry way bendeth,

pp
 D. in pianto o in ri so, e men - zo - gne - ro. La donna e mo - bil
 Woe who de - pendeth On joy she spendeth! Yes, heart of wo - man

pp *p*
 D. qual piuma al ven - to, mu - ta d'ac - cen - to e di pen - sier,
 Ev - ry way bendeth, Woe who de - pend - eth On joy she spends, *fl.*

pp *os.*
 D. e di pen sier, e,
 woe who de - pends on,

p *pp*
 D. e di pen - sier.
 on - joy - she - spends.

con forza *ff* *p marcato*

18959

Extrait de « È il sol dell'anima », in *Rigoletto* (I, 12)⁴²

84

Andantino. (♩ = 92) Cantabile

mi - o!
guid-ed. È il sol del - l'a - ni - ma, la vi - ta è a -
Sun of the soul, a di - vine in - spi -

mo - re, sua vo - ce è il pal - pi - to del no - stro co - re... fa - ma e
ra - tion, is love, that par - a - dise thro' all cre - a - tion, Wealth, fame, and

glo - ria, po - ten - za e tro - no, u - ma - ne, fra - gi - li qui ppp
pow - er, the lau - rel of glo - ry, When love breathes o - ver them, an

co - se so - no: u - na pur av - ve - ne, so - la, di - vi - na, e a -
emp - ty sto - ry: One pow'r rules o - ver all, one pow'r transcend - ing, 'Tis

mor che a - gl'an - ge - li, a - gl'an - ge - li più ne av - vi - ci - na!
love. 'tis love, our des - tin - ies with those of an - gels blending!

15959

//

⁴² [En ligne], <<http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/bhr8278/large/index.html>> (consulté le 10 septembre 2012).

85

D.
A - dunque a - mia - mo - ci, don - na ce - le - ste, d'in - vi - dia a - gl'uo - mi - ni
Oh fair - est, love me then, as I a - dore thee! Angels might en - vy me,

sa - rò per te, d'in - vi - dia a - gl'uo - mi - ni sa - rò per
if thou wert mine, an - gels might en - vy me, if thou wert

Gilda.
Ah de' miei ver - gi - ni so - gni son que - ste le
Ful - fill'd my maiden dream in this blest hour. I

te.
mine! A - mia - mo - ci,
Oh be thou mine,

Strings
sotto voce

Dans « *È il sol dell'anima* », il y a donc incontestablement une preuve ultérieure de l'emboîtement du feu de l'amour-passion incensuré incarné par le Duc dans la dimension pure entretenue pour sa fille par Rigoletto d'un côté, et de la bipolarité qui s'installe à l'intérieur du personnage de Gilda, à savoir la pureté d'un enfant et la nouvelle féminité qui se révèle suite à la rencontre avec le Duc. Du nom de fille qu'elle a porté jusque-là, elle est soudain vue et traitée en tant que femme, et l'amour qu'elle éprouve pour le Duc qu'elle dit ouvertement aimer, même à son père, n'est plus un simple amour virginal et filial. Une nouvelle nature sentimentale l'envahit suite à l'irruption et à la déclaration du Duc. D'ailleurs, dans les remords qu'elle avoue à

Giovanna (« Giovanna, ho dei rimorsi... » (I, 12)) et dans le récit qu'elle fait à son père de la première rencontre avec le Duc à l'église, c'est la femme, et pas l'enfant qui se découvre :

Sognando o vigile – sempre lo chiamo,
E l'alma in estasi – gli dice : t'a...⁴³

[Que je rêve ou que je dorme, sans cesse je l'appelle,
Et mon âme extasiée lui dit : je t'aim'...]

Le Duc, raconte-t-elle, est irrésistible (« troppo bello e spira amore » [trop beau et il inspire l'amour]), leur regard disant tout ce que les lèvres ne peuvent pas exprimer, et son arrivée secrète de nuit est, on le découvre, attendue et même espérée de la jeune femme :

Se i labbri nostri tacquero,
Dagli occhi il cor parlò.
Furtivo fra le tenebre
Sol ieri a me giungeva...⁴⁴

[Si nos lèvres se turent
Notre cœur parla par nos yeux.
Furtivement, dans les ténèbres
Il ne parvint jusqu'à moi qu'hier...]

Virginale aux yeux de son père telle la colombe qu'il voit encore en elle à la dernière scène, immaculée comme la fleur que nul ne doit cueillir, Gilda succombe à une passion proprement temporelle :

Ah, de' miei vergini – sogni son queste
Le voci tenere – sì care a me !⁴⁵

[Ah, ce sont là – les douces voix
De mes rêves virginaux – qui me sont si chères !]

En raison de la double appartenance de Rigoletto à deux univers incompatibles, une brèche se forme donc dans la forteresse non contaminée d'où Gilda jamais ne sort, sauf pour aller à l'église où, ironie du sort, le Duc va la remarquer pour la première fois. Lieu sacré et théoriquement protecteur de la pureté, c'est paradoxalement à l'église même qu'a lieu le début de la contamination de l'univers de Rigoletto, lorsque Gilda voit le Duc et en tombe amoureuse.

⁴³ *Rigoletto*, I, 12.

⁴⁴ *Rigoletto*, II, 6.

⁴⁵ *Rigoletto*, I, 12.

La profanation de l'univers sacré et secret de Rigoletto représente quoi qu'il en soit le point de départ de la précipitation fatale du temps, voyons comment.

1. Maison, temple et autel

La maison de Rigoletto est essentielle pour notre analyse des images symboliques liées au temps, car elle représente le lieu où sont recelées sa vie privée et son humanité qu'il cache à la cour derrière un masque railleur et rieur. La souffrance dérivant de ce déguisement est d'ailleurs pleinement exprimée en ces mots :

O rabbia !... Esser difforme !... Esser buffone !...
Non dover, non poter altro che ridere !...⁴⁶

[Ô rage ! ... Être difforme !... Être bouffon
Ne pouvoir rien faire d'autre que rire !...]

Si nous le comparons au texte de Hugo, nous y trouvons sensiblement le même contenu :

Ô rage ! Être bouffon ! Ô rage ! Être difforme !
Toujours cette pensée ! Et qu'on veille ou qu'on dorme,
Quand du monde en rêvant vous avez fait le tour,
Retomber sur ceci : je suis bouffon de cour !⁴⁷

Pour en revenir à la crise que vit Rigoletto, nous pouvons remarquer que c'est somme toute la fausseté de la cour qu'il endure tout en l'animant qui lui saute aux yeux et l'atteint personnellement, ce qui ne fait qu'accentuer son altérité envers le monde courtois et le monde tout court. Aux antipodes du monde de la cour, la bulle à l'intérieur de laquelle il tente de protéger sa fille représente le seul lieu où il peut connaître une certaine plénitude :

Il mio universo è in te !⁴⁸

[Mon univers est en toi]

⁴⁶ *Rigoletto*, I, 8.

⁴⁷ V. HUGO, *Le Roi s'amuse*, Paris, Flammarion, 2007, II, 2, p. 98.

⁴⁸ *Rigoletto*, I, 9.

Cette exubérance sentimentale se traduit par une amplification des valeurs de l'intimité : l'intensité de cet amour secret et incommensurable renferme les valeurs de tout un univers, tout comme « l'intensité d'une beauté intime condense les beautés de tout un univers⁴⁹ ». Pour l'imagination, « toute richesse intime agrandit sans limites l'espace intérieur où elle se condense [...] dans le plus ineffable des bonheurs⁵⁰ ». Sa fille, c'est en effet toute sa vie, dans le livret comme dans sa source littéraire⁵¹ :

Mia colomba... lasciarmi non déi...
Se t'involi... qui sol rimarrei...⁵²

[Ma colombe... tu ne peux pas me laisser
Si tu t'envoles... ici je resterais seul]

À la croisée entre deux dimensions, [le bouffon] est « étranger dans ce monde, [n'étant] solidaire d'aucune situation existant ici bas car [il] entrevoit l'envers et la fausseté de chacun⁵³ ».

Par ailleurs, le bouffon représente le deuxième visage du roi ou du seigneur, l'emprisonnement sous le masque suggérant la vision hugolienne du *Masque de fer* qui souffre d'un terrible secret sur son identité et cache également un mouvement de rivalité, comme c'est effectivement le cas ici. La jalousie de Rigoletto envers le Duc, exacerbée par la suite en véritable haine dès lors que ce dernier touche à son bien met en exergue l'affliction et la difformité du bouffon face à la gaîté et la beauté du Duc :

Questo padrone mio,
Giovin, giocondo, si possente, bello,
Sonnecchiando mi dice :
Fa ch'io rida, buffone...⁵⁴

[Mon maître,
Jeune, joyeux, si puissant, beau,
Me dit en somnolant :
Fais en sorte que je rie, bouffon...]

⁴⁹ G. BACHELARD, *La terre*, p. 64.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ « Non ! Elle n'est pas morte ! Oh ! Dieu ne voudrait pas. / Car enfin, il le sait, je n'ai qu'elle ici bas », V. HUGO, *Le Roi s'amuse*, V, 5, p. 196.

⁵² *Rigoletto*, III, 10.

⁵³ Cf. M. BAKHTINE, « Fonctions du fripon, du bouffon et du sot dans le roman », in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2008, p. 305-312.

⁵⁴ *Rigoletto*, I, 8.

Le Roi s'amuse est moins édulcoré et il confirme ce désir caché de vouloir être à la place de l'autre⁵⁵ tout en le détestant, thématique présente dans *Les jumeaux* de Victor Hugo dont le titre est pleinement évocateur de la dualité :

Ô Dieu ! triste et l'humeur mauvaise,
 Pris dans un corps mal fait où je suis mal à l'aise,
 Tout rempli de dégoût de ma difformité,
 Jaloux de toute force et de toute beauté,
 Entouré de splendeurs qui me rendent plus sombre,
 Parfois, farouche et seul, si je cherche un peu l'ombre,
 Si je veux recueillir et calmer un moment
 Mon âme qui sanglote et pleure amèrement,
 Mon maître tout à coup survient, mon joyeux maître,
 Qui, tout-puissant, aimé des femmes, content d'être,
 À force de bonheur oubliant le tombeau,
 Grand, jeune, et bien portant, et roi de France, et beau,
 Me pousse avec le pied dans l'ombre où je soupire,
 Et me dit en bâillant : Bouffon, fais-moi donc rire !
 – Ô pauvre fou de cour ! – C'est un homme après tout !
 – Eh bien ! la passion qui dans son âme bout,
 La rancune, l'orgueil, la colère hautaine,
 L'envie et la fureur dont sa poitrine est pleine,
 Le calcul éternel de quelque affreux dessein,
 Tous ces noirs sentiments qui lui rongent le sein,
 Sur un signe du maître, en lui-même il les broie,
 Et, pour quiconque en veut, il en fait de la joie !⁵⁶

Dans cet extrait, une rivalité envieuse est expressément affichée, toutefois teintée d'un équilibre compensatoire entre les deux personnages dont les vies sont pourtant diamétralement opposées. La jalousie envers le Duc qui tenaille Rigoletto et le rend méchant d'une part, la dépendance du Duc de Rigoletto de l'autre instaurent une réciprocité entre les deux hommes, si bien que Rigoletto est puni par où il a péché : il voudrait prendre la place du Duc, il veut le tuer, et bien il sera la victime de sa propre machination⁵⁷.

En tant que miroir grotesque de ce dernier lequel révèle le dualisme de chaque être⁵⁸, Rigoletto entretient un lien particulier avec le Duc. Maudits ensemble, ils aiment de surcroît la même femme et portent, en réalité, tous deux un masque : le Duc se cache sous le visage d'un étudiant fauché du nom de Gualtier Maldé pour séduire Gilda, alors que Rigoletto le père est

⁵⁵ C. BAUDOUIN, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Paris, Imago, 2008, p. 29.

⁵⁶ V. HUGO, *Le Roi s'amuse*, II, 2, p. 99.

⁵⁷ C. BAUDOUIN, *Psychanalyse*, p. 29.

⁵⁸ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Buffone » in *Dizionario dei simboli*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2006, p. 162-163.

aussi Rigoletto le bouffon, caché sous son masque, « come gente stata sotto larve, che pare altro che prima, se si sveste la sembianza non s'ua in che disparte⁵⁹ » [[Tels] que des gens demeurés sous le masque, / Semblent autres qu'avant, lorsqu'ils ont dépouillé / L'aspect d'emprunt qui les dissimulait⁶⁰].

L'être masqué, selon Bachelard, « finit par croire qu'autrui prend son masque pour son visage. Il croit simuler activement après s'être dissimulé facilement⁶¹ ». Et de compléter : pour vivre, pour « prendre la vie de son propre masque, il s'accorde aisément la maîtrise de la mystification⁶² ». C'est en cela que Rigoletto se place dans une situation complexe et ambiguë : la séparation entre son univers dedans et son univers dehors est si nette, sa délimitation matérielle si bien bâtie, qu'il ne pourrait y avoir, à première vue, aucune interférence. Sa simulation à la Cour représente son vrai être au sein de la Cour en même temps qu'il dissimule celle qu'il considère comme sa vraie vie et sa vraie personne à l'intérieur de sa maison. D'un autre côté, ce rôle déteint activement sur lui puisqu'il n'est pas un simple bouffon mais un fauteur de machinations, de licence, de perversion : « [La] phénoménologie de l'être effectivement masqué, entièrement travesti, est alors pure négativité de son propre être⁶³. » Le mal est réellement en lui, s'exprimant dans toute zone physique extérieure à la maison. Aigri par la vie et mal-aimé, il déteste tout et tous, sauf sa fille, comme le drame d'origine nous le fait ouvertement savoir :

Oh ! je t'aime pour tout ce que je hais au monde ! [...] ⁶⁴

Tout le monde vous hait quand vous êtes difforme,
On vous fuit, de vos maux personne ne s'informe,
Elle m'aime, elle ! – elle est ma joie et mon appui. ⁶⁵

Il va de plus, ne l'oublions pas, ourdir un meurtre. Son masque est donc vécu, ressenti, il n'est pas simplement « perçu⁶⁶ », il est donc actif dans la méchanceté.

Il nous faut enfin remarquer un détail : lorsque Rigoletto demande à rentrer dans la maison du comte de Ceprano, convaincu qu'il va aider les courtisans à enlever l'épouse de celui-ci, il demande un masque pour pouvoir cacher comme eux son identité. La présence symbolique du

⁵⁹ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Paradis*, XXX, 91-92.

⁶⁰ D. ALIGHIERI, *La Divine Comédie*, trad. H. LONGNON, Paris, Garnier frères, 1966, p. 509.

⁶¹ G. BACHELARD, *Le Droit de rêver*, Paris, Quadrige / PUF, 2007, p. 201.

⁶² *Ibid.*, p. 201.

⁶³ *Ibid.*, p. 204.

⁶⁴ V. HUGO, *Le Roi s'amuse*, II, 3, p. 104.

⁶⁵ *Ibid.*, V, 5, p. 196.

⁶⁶ G. BACHELARD, *Le droit*, p. 206.

masque n'est pas anodine pour Rigoletto qui s'affiche sous un double statut, surtout si l'on songe que le mot *larva* (et non pas *maschera*) est choisi en italien par Piave. Celui-ci a toujours entretenu, au fil du temps et des disciplines, un rapport direct avec la mort et la dissimulation : dans la Rome antique, il indiquait un fantôme maléfisant, spectre d'un homme coupable de quelque crime ou victime d'une mort violente⁶⁷, à l'apparence parfois squelettique qui était condamné à errer de par le monde sans jamais trouver la paix. Le *lārva* latin, plus anciennement *ārua* (qui dériverait du *larrua* celtique) d'où dérive le mot italien se réfère en effet à la peau, au cuir, matière des tous premiers masques. Le masque est donc une deuxième peau, involucre d'un deuxième corps. Dans les sciences naturelles, il définit le deuxième état de l'insecte, lorsque celui-ci « se cache » sous la forme du ver avant de devenir chrysalide. Enfin, à l'image de l'ombre humaine, du spectre, du fantôme, certains rapprochent sans véritable fondement historique ou linguistique les *laah* et *ruahh* sémites, qui signifient respectivement l'être tourmenté et l'âme, d'où l'idée d'une âme tourmentée⁶⁸. Une telle image est étrangement chargée de sens si l'on songe au destin de Rigoletto, dont la double dissimulation, le double rôle vont entraîner une superposition de deux dimensions inconciliables et mutuellement destructibles, le masque ayant de surcroît, nous l'avons analysé dans notre chapitre précédent, un lien direct avec la mort.

Force est de constater que la maison où Gilda est cachée, symbole de l'intimité et de la construction de soi⁶⁹, renferme tout ce qui s'oppose à la cour où Rigoletto est contraint de vivre, de feindre et de souffrir en tant que bouffon. Ce masque qu'il doit y porter chaque jour n'a rien à voir avec le visage qu'il révèle lorsqu'il est chez lui avec sa fille :

Odio a voi cortigiani schernitori !...
 Quanta in mordervi ho gioia !...
 Se iniquo son, per cagion vostra è solo...
 Ma in altr'uom qui mi cangio !...⁷⁰

[Haine à vous courtisans railleurs !...
 Quelle joie j'ai à vous mordre !...
 Si je suis inique, c'est seulement votre faute...
 Mais ici je change en un autre homme !...]

⁶⁷ VOCABOLARIO ETIMOLOGICO DELLA LINGUA ITALIANA DI OTTORINO PIANIGIANI, « Larva », in *Dictionnaire étymologique*, [En ligne], <<http://www.etimo.it/>> (consulté le 28 novembre 2011).

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ G. DURAND, *Les structures*, p. 276-281.

⁷⁰ *Rigoletto*, I, 8.

Dans la version hugolienne, le passage de la porte met en exergue le décalage entre les deux mondes :

Mais ici, que m'importe ?
Suis-je pas un autre homme en passant cette porte ?
Oublions un instant le monde dont je sors.
Ici je ne dois rien apporter du dehors⁷¹

On remarque dans ces quelques vers hugoliens la nette distinction entre le dedans et le dehors, la maison et la cour, le bien et le mal, le père et le bouffon. Car Rigoletto est bouffon de cour certes, mais c'est avant tout un père extrêmement jaloux. L'histoire et la concrétisation de sa vie se recèlent au cœur de cette maison dans le plus grand secret : de l'origine de sa fille à sa propre origine tout est mystérieux, inconnu. Toute sa vie se résume en elle à tel point qu'il en oublie « religion, famille, patrie ». Présentée ainsi, cette relation père-fille laisse paraître une exclusivité exacerbée, un amour démesuré que Gilles de Van nomme à raison « cannibalisme affectif⁷² ». Cet amour paternel insensé entraîne une certaine complexité et une ambiguïté sentimentale dans le rapport père-fille déjà présentes chez Hugo, raisons pour lesquelles Verdi fut d'ailleurs conquis par le sujet.

Aussi, la sphère privée de la maison s'oppose-t-elle à la sphère publique de la cour, la licence qui y règne s'opposant à son tour à la pureté de sa fille. Malgré les nombreuses précautions prises pour que Gilda ne doive endurer aucun type de violence et de souillure, cette dernière est néanmoins catapultée à l'extérieur du cocon familial protecteur dans la deuxième dimension où Rigoletto se meut, la cour libertine du Duc, cette « cour prostituée au mal⁷³ » pour reprendre les termes de Victor Hugo.

Bachelard n'hésite pas à écrire que la maison « maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie. Elle est corps et âme. Elle est le premier monde de l'être humain. [...] hors de l'être de la maison, [...] s'accumulent l'hostilité des hommes et l'hostilité de l'univers⁷⁴ » tandis que la maison, elle, « ne connaît plus les drames de l'univers⁷⁵ ». Tant que Gilda reste à l'intérieur, elle est censée être défendue contre tout danger, la maison ne tremblant pas sous les coups de la vie.

⁷¹ V. HUGO, *Le Roi s'amuse*, II, 2, p. 100.

⁷² G. DE VAN, *Verdi*, p. 138-139.

⁷³ V. HUGO, *Le Roi s'amuse*, III, 4, p. 151.

⁷⁴ G. BACHELARD, *La poétique*, p. 26.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 43.

Techniquement, c'est donc au delà du seuil de la maison que la pureté virginale que Rigoletto défend sauvagement va être perdue, la porte étant « l'ambiguïté fondamentale, synthèse "des arrivées et des départs"⁷⁶ ». C'est à travers la fermeture de la porte du bastion que Rigoletto croit protéger sa fille, c'est néanmoins par cette même porte restée entrouverte que le Duc rentre chez ce dernier (I, 11), et c'est encore la porte contre laquelle Rigoletto se jette qui marque le premier obstacle matériel et physique entre lui et Gilda lorsqu'elle est avec le Duc dans sa chambre (II, 4). Enfin, l'instant fatal où Gilda se sacrifie (III, 6) met à nouveau en scène la porte de la maison de Sparafucile qui s'ouvre au moment culminant de l'action dramatique et du mouvement musical juste avant qu'une obscurité et un silence soudains tombent sur tous.

2. *Le seuil*

Le seuil a, par définition, toujours un gardien, et sa fonction met en relief la non-homogénéité de l'espace telle que la vit l'homme en général, qu'il soit religieux ou non du moment que même pour l'homme le plus ouvertement non-religieux, dit Mircea Eliade, tous les lieux de l'univers privé conservent « une qualité exceptionnelle, "unique" : ce sont les "lieux saints" de son Univers privé », cette autre réalité que celle qui définit son existence quotidienne⁷⁷. Pour Rigoletto, gardien de cette demeure sur-valorisée, de la même façon, l'espace est clairement orienté. Son existence « profane », privée de toute sacralisation, sublimation ou même de la moindre intimité se limite à l'espace de la cour où au contraire l'immondice morale et la sordidité sont reines, tandis que son espace « sacré » consiste en l'espace de la maison, avec, de surcroît, Gilda à son intérieur. La révélation, la reconnaissance de l'espace sacré permettent d'un point de vue symbolique de « fonder le Monde », de « vivre réellement » alors que l'expérience profane place l'individu dans un ensemble de lieux plus ou moins neutres où il est dirigé par ses obligations quotidiennes⁷⁸, celles de la cour dans le cas de Rigoletto. On comprend alors mieux pourquoi il voit en sa fille tout son univers, son seul univers :

Tutto il mondo è tal figlia per me.⁷⁹

⁷⁶ G. DURAND, *Les structures*, p. 333.

⁷⁷ M. ELIADE, *Le Sacré et le profane*, Paris, Folio essais, 2007, p. 27-28.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁹ *Rigoletto*, II, 4.

[Une telle fille est pour moi le monde entier.]

Nous pourrions d'ailleurs presque nous risquer à définir ce monde privilégié de religieux, dans le sens où sa religion à lui, tout comme sa famille et sa patrie se résument à cette fille, seul être qu'il ait au monde d'autant plus que, nous sommes sur le point de le démontrer, de nombreux éléments relevant du sacré font partie de ce monde qui est le sien. Gardien de sa maison, il la défend de la malveillance des hommes :

Me forse al mondo temono,
D'alcuno ho forse gli asti...
Altri mi maledicono...⁸⁰

[Quelqu'un me redoute peut-être dans le monde,
J'attise peut-être la haine de certains
D'autres me maudissent...]

Dans ces mots nous retrouvons la psychologie du masque étudiée plus haut, défensive (en tant que tel, le masque constitue une représentation de l'être méfiant⁸¹) voire offensive.

Le seuil, la porte ont une grande importance religieuse en ce qu'ils séparent l'espace profane de l'espace religieux, car ce sont des symboles et des véhicules du passage⁸². D'ailleurs, comme preuve de cette hétérogénéité de l'espace, il est bien un élément, un signe comme le nomme Eliade, qui sert à indiquer et à distinguer la sacralité du lieu, quelque chose qui n'appartient pas au monde des hommes⁸³. C'est en l'occurrence Gilda, la « femme céleste » et « divine » dont l'amour élève l'homme élu jusqu'au royaume des anges, le libérant de sa condition médiocre, humaine et mortelle.

Bakhtine a également illustré l'existence d'un chronotope du seuil qui correspondrait au bouleversement d'une vie pendant lequel un changement brusque, de crise, de décision ou d'indécision modifie le cours d'une existence : « [C]hronotope imprégné de grande valeur émotionnelle, de forte intensité [...] c'est le chronotope de la crise, du tournant d'une vie⁸⁴. » Hanté par l'idée fixe que Gilda ne doit pas franchir le seuil de la porte, Rigoletto recommande à Giovanna de toujours veiller à ce que la porte qui donne sur le bastion reste fermée et de préserver sa créature, sa fleur comme il la nomme, de la fureur des vents adverses :

⁸⁰ *Ibid.*, I, 9.

⁸¹ G. BACHELARD, *Le droit*, p. 207.

⁸² M. ELIADE, *Le sacré*, p. 29.

⁸³ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁴ M. BAKHTINE, *Esthétique*, p. 389.

Veglia, o donna, questo fiore
 Che a te puro confidai ;
 Veglia attenta, e non sia mai
 Che s'offuschi il suo candor.
 Tu dei venti dal furore,
 Ch'altri fiori hanno piegato,
 Lo difendi, e immacolato
 Lo ridona al genitor.⁸⁵

[Veille, ô femme sur cette fleur
 Que je t'ai confiée pure
 Veille sur elle attentivement, et que sa candeur
 Ne soit jamais offusquée.
 Des vents dont la fureur
 A courbé d'autres fleurs,
 Défends-la, et rends-la
 À son père immaculée.]

Dans *Rigoletto* le seuil tient lieu d'espace de crise à quatre reprises : lorsque le Duc entre dans la maison de *Rigoletto* pour séduire Gilda (Acte I), lorsque les courtisans y pénètrent également pour l'enlever (Acte I), lorsque Gilda franchit de force le seuil de la chambre du Duc qui l'y attend, mais surtout lorsqu'elle franchit volontairement le pas de la maison de Sparafucile près du fleuve (Acte IV) pour se sacrifier et sauver le Duc qu'elle aime. La fonction du seuil est, dans ce dernier cas, pleinement exploitée attendu que c'est en général sur le seuil que les sacrifices se consomment car ils sont offerts aux divinités gardiennes⁸⁶. Le seuil atteint ainsi son sommet symbolique par la mort qui s'ensuit, tournant de la vie de son père. Il nous paraît en outre essentiel de mettre en évidence les paroles de Blanche à ce moment crucial de l'histoire et du temps, alors qu'elle est sur le point de franchir le seuil de la maison où elle sera poignardée à mort :

Oh ! Je sens que je touche à quelque instant suprême !⁸⁷

Dans la source hugolienne cette crise du seuil apparaît encore plus explicitement :

Faut-il pour l'ingrat que je franchisse ce pas ?⁸⁸

⁸⁵ *Rigoletto*, I, 10.

⁸⁶ M. ELIADE, *Le sacré*, p. 29.

⁸⁷ V. HUGO, *Le Roi s'amuse*, IV, 5, p. 172.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 178.

Le tournant définitif dont parle Bakhtine se place donc au moment de l'anéantissement absolu de l'univers sacré de Rigoletto dont les épisodes préparateurs, que nous venons d'étudier, sont au nombre de trois. Ils représentent les moments au cours desquels il y a d'abord une contamination progressive et invasive de cet univers qui s'effondre ensuite au moment où l'interdit sexuel est enfreint pour disparaître enfin totalement avec la mort de Gilda.

Cela dit, un autre moment décisif antérieur à ceux-ci, qui sert d'introduction au thème de la désacralisation, est celui au cours duquel Gilda et le Duc se croisent pour la première fois à l'église – prudemment appelée « tempio » et non pas « chiesa » pour pouvoir contourner la censure – terme qui cadre néanmoins parfaitement pour des raisons symboliques puisque le temple et l'autel sont, tout comme la maison, des symboles de l'intimité et qu'ils tiennent lieu, de plus, d'espace sanctifié, nous allons le voir. C'est précisément devant l'autel de l'église, dans un lieu sacré et public, que se forme une première brèche par laquelle s'insinue pour la première fois le monde corrompu de la cour dans une dimension théoriquement sacrée et dans la vie privée de Gilda :

Tutte le feste al tempio
Mentre pregava Iddio,
Bello e fatale un giovane
S'offerse al guardo mio⁸⁹

[Tous les jours de fête au temple
Pendant que je priais Dieu,
Un jeune homme, beau et fatal,
S'offrit à mon regard]

Suite à l'enlèvement de Gilda qui laisse supposer sa perte de virginité (« Il ratto... l'onta, o padre !... » [Le rapt... la honte, ô père ! »]) toute la vie de son père bascule en un jour :

E tutto un sol giorno cangiare poté !...⁹⁰

[Et une seule journée réussit à tout changer !...]

L'ultime chance de survie ou de reconstruction demeure donc en la vengeance :

Si, vendetta, tremenda vendetta
Di quest'anima è solo desio...⁹¹

⁸⁹ *Rigoletto*, II, 6.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*, II, 8.

[Oui, vengeance, terrible vengeance
Est le seul désir de cette âme...]

Le tabou sexuel ayant été transgressé, le monde de Rigoletto chavire, les valeurs de sa vie s'effondrent autour de lui. L'amour est aveuglé par la vengeance puisque la pureté qui constituait son monde personnel, intérieur, secret, a été souillée. Ainsi l'autel, symbole de sacralité est à présent brisé, renversé :

Ah presso del patibolo
Bisogna ben l'altare !...
Ma tutto ora scompare...
L'altar si rovesciò !⁹²

[Ah ! Près de l'échafaud
Il faut bien l'autel !...
Mais désormais tout disparaît...
L'autel fut renversé !]

L'autel, lieu sacré, fusionne ici avec l'échafaud, lieu de mort. On trouve donc dans ce rapprochement un indice suivant lequel les lieux sacrés de l'œuvre vont de pair avec une dynamique brutale de la mort, traduite par cette action soudaine du renversement. L'autel est, à l'instar de la maison un lieu de l'intimité, les deux étant sacrés car ce qui sacralise un lieu, c'est avant tout sa fermeture⁹³. Cet autel qui se renverse est le symbole de la destruction de l'univers de Rigoletto fondé sur la présence, l'existence et surtout la préservation de Gilda. L'autel est donc, d'une certaine façon, le centre du Monde de Rigoletto. Nous avons montré dans quelle mesure l'espace n'est pas homogène pour l'homme qui sacralise un lieu de sa vie intime, puisque la manifestation du sacré fonde l'homme ontologiquement⁹⁴. En fait, « pour vivre dans le Monde, il faut [avant tout] le fonder⁹⁵ », construction personnelle d'où dérive l'existence de l'espace sacré appartenant à chacun. Pour Rigoletto, en effet, l'édification de cet espace dont Gilda est le fondement premier lui permet de vivre réellement, d'avoir une vraie existence, dans un environnement aimant et immaculé qui plus est, puisque la révélation d'un espace sacré lui permet d'obtenir une orientation bénéfique dans l'immense homogénéité chaotique que le reste du monde informe et abject de la cour représente :

Mia vita sei !

⁹² *Ibid.*, II, 6.

⁹³ G. DURAND, *Les structures*, p. 281.

⁹⁴ M. ELIADE, *Le sacré*, p. 26.

⁹⁵ *Ibid.*,

Senza te in terra qual bene avrei ?⁹⁶

[Tu es ma vie !
Sans toi, sur terre quel bien aurais-je ?]

Et Eliade d'ajouter qu'en l'absence de ce point fixe constitué par l'espace sacré, le « Monde » disparaît, et qu'il n'y a plus que « des fragments d'un univers brisé, masse amorphe d'une infinité de "lieux" plus ou moins neutres où l'homme se meut [...]»⁹⁷. Voilà pourquoi dans la disparition de l'innocence de Gilda, c'est son monde qui s'écroule, sa vie qui s'effondre. Lorsque toute une vie s'effondre soudainement, en un seul jour, c'est que le temps de toute cette vie passe tout à coup, qu'il se dérobe, et qu'au contraire la mort prend l'avantage dès ce moment-là. Le temps change de direction, il passe d'une orientation que l'on pourrait qualifier de progressive – où la vie se déroule – à une orientation régressive – où la vie s'éteint puisque le temps vital arrive à sa fin.

Quant à ce binôme qui allie la sacralité et la mort, il est déjà sur un même plan dans la version hugolienne au même moment crucial de l'histoire :

Que vais-je devenir après ce coup fatal, [...]
Il faut bien un autel auprès d'un échafaud.
L'autel est renversé !⁹⁸

Derrière cette image de l'autel, se cèle en réalité le condensé de tout l'univers personnel et intime contenu dans la maison. En effet, l'autel, en tant que microcosme et catalyseur du sacré, reproduit en miniature le temple⁹⁹. Or, le temple fait partie des symboles de l'intimité¹⁰⁰, au même titre que la maison. Dans ce renversement de l'autel, c'est l'intimité de Rigoletto qui est touchée, bouleversée, et l'intimité tout court au sens propre si l'on tient compte de la portée physique du geste sexuel dont Gilda est victime, qu'elle soit consentante ou non. La profondeur du corps, comme de l'esprit, est ce qui est immédiatement intime¹⁰¹. Soit qu'il s'agisse d'une passion physique soit que cet amour ne gouverne que les sentiments de Gilda, elle est quoi qu'il en soit profondément touchée. De plus, le temple étant à la fois sépulcre et catacombe, ou encore

⁹⁶ *Rigoletto*, I, 9.

⁹⁷ M. ELIADE, *Le sacré*, p. 27.

⁹⁸ V. HUGO, *Le Roi s'amuse*, III, 4, p. 151.

⁹⁹ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Altare », in *Dizionario*, p. 44.

¹⁰⁰ G. DURAND, *Les structures*, p. 276.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 283.

reliquaire tombal, il renferme donc, tout comme l'autel en lequel il se concentre, une connotation mortifère. Pensons que les sacrifices se consomment auprès d'un autel ou dans un temple, comme par exemple au dernier acte de *Nabucco* où, sous le péristyle du temple, un terrain expiatoire a été préparé pour le rite sacrificiel des hébreux (IV, 3). En observant ce qui se passe justement près des autels ou des temples chez Verdi, il en ressort que les événements sont de l'ordre du tragique. C'est ainsi que dans *Ernani*, la couche nuptiale constitue clairement un autel accueillant la mort :

Per noi d'amore il talamo
Di morte fu l'altar.¹⁰²

[Pour nous la couche nuptiale de l'amour
Fut l'autel de la mort.]

Même dans *Alzira*, qui se termine pourtant de façon heureuse sur un mariage, juste avant de se rendre à l'autel, un coup de poignard et le décès de Gusmano sont nécessaires, ce qui permet à Alzira d'épouser celui qu'elle aime. Dans *Luisa Miller*, le couple Rodolfo-Luisa est persécuté par une histoire de mariages arrangés et combinés qui sépare les deux amants et qui devrait en théorie se conclure devant l'autel, alors que l'issue de l'histoire se résume simplement en la mort des deux fiancés : Rodolfo, suicidaire et assassin, fait boire à Luisa un poison, bernant par ce geste son père et le « temple », c'est à dire l'église, qui était apprêté et illuminé pour son mariage avec une autre. Enfin, *Aida* nous offre un exemple présenté différemment dont le contenu symbolique revient malgré tout à la même concentration d'images : la dernière scène, séparée horizontalement établit en haut le temple de Vulcain, et en bas, un souterrain. Aida et Radamès, enfermés dans ce dernier, s'apprêtent à mourir, emmurés vivants :

La fatal pietra sovra me si chiuse...
Ecco la tomba mia.¹⁰³

[La pierre fatale se referma sur moi...
Voilà ma tombe.]

Les éléments sont bien là. En haut le temple, et en bas la tombe, qui pourrait même faire office d'autel puisque les deux s'y jurent un amour éternel et immortel, en se mariant en quelque sorte à l'éternité :

A noi si schiude il cielo e l'alme erranti

¹⁰² *Ernani*, IV, 7.

¹⁰³ *Aida*, IV, 2.

Volano al raggio dell'eterno dì.¹⁰⁴

[Le ciel s'ouvre à nous et nos âmes errantes
Volent jusqu'au rayon du jour éternel.]

En cherchant en dehors du corpus verdien, il est encore possible de trouver illustration à cette association. Étymologiquement, notre mot « cimetière » veut dire chambre nuptiale, dérivant, comme l'italien *cimitero* du latin *coemetèrium* et du grec *koimêtèrion* qui signifie « dortoir », attestant le lien avec le sommeil. Le lieu sacré est un lieu de mort, a fortiori dans *Le Roi s'amuse*, notre source littéraire où le lit de François de Valois, constitue « le tombeau de la vertu des femmes¹⁰⁵ ».

Enfin, pour revenir à la musique, dans l'opéra de Haendel, *Il pastor fido*, tiré de la tragédie pastorale homonyme de Giovanni Battista Guarini, l'autel, le sacrifice, la mort et l'amour se mêlent au moment de la révélation des sentiments des deux amants qui désirent être sacrifiés à l'autel pour se sauver l'un l'autre :

MIRTILLO
Sciogliete quelle mani, ah ! lacci indegni !
Me traete agli altari
Vittima d'Amarilli !

AMARILLI
Pensi dunque, oh Mirtillo,
Di dar colla tua morte
Vita a colei ch'in te sol vive, oh caro ?

MIRTILLO
Tarda pietà,
Ma pur beata sorte !
A me tocca il morire,
È mia la morte.

AMARILLI
A me sola, a me stessa ; deh, vivi, oh Dio !
Sù, sù, ministri, e che si tarda ?
All'ara conducetemi pronti.
E tu, Mirtillo, di questa, che crudele
Ti fu sol nel sembiante, ma nel core
Pietosissima amante,
Un dolce addio pegno di fede accetta.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ V. HUGO, *Le Roi s'amuse*, I, 5, p. 86.

MIRTILLO
 Fermati, ingiusti !
 A me il morir s'aspetta.

[MIRTILLO
 Libérez ces mains, ah liens indignes !
 Portez-moi à l'autel
 Victime d'Amarilli !

AMARILLI
 Penses-tu donc, oh Mirtillo,
 De donner par ta mort
 La vie à celle qui ne vit qu'en toi, oh mon aimé ?

MIRTILLO
 Pitié tardive,
 Mais néanmoins heureux destin
 C'est à moi de mourir,
 La mort m'appartient.

AMARILLI
 À moi seule, à moi même ; de grâce vis, oh mon Dieu !
 Alors, alors ministres, qu'attendez-vous ?
 À l'autel conduisez-moi promptement.
 Et toi Mirtillo, de celle qui cruelle
 Ne te fut qu'en apparence mais dans son cœur
 Dévotissime amante,
 Accepte un doux adieu, gage de foi.

MIRTILLO
 De grâce, injustes !
 C'est à moi que revient la mort !]

Outre la mort, près de l'autel ou du temple, ont toujours lieu une révélation, une découverte intime ou jusque-là gardée secrète, parfois même une agnition, événements qui ne vont pas sans rappeler l'ouverture d'un coffre, noyau de l'intimité profonde qui appartient d'ailleurs au même groupe de symboles de l'intimité et du secret¹⁰⁶. Dans la recommandation de Rigoletto à Giovanna de ne jamais laisser la porte ouverte (I, 10), la présence de la fermeture à clef, nous l'avons précisé, renforce le mystère de cette « demeure superlative¹⁰⁷ », la maison-refuge par excellence. Songeons également à la scène de *Don Carlos* où le roi brise le coffret de la reine. C'est alors le secret le plus inavouable qu'il extirpe par la force du plus profond du monde intérieur de son épouse.

¹⁰⁶ G. DURAND, *Les structures*, p. 278.

¹⁰⁷ *Ibid.*

Le lieu saint, temple ou autel, est dans ce sens un refuge, dans la vie comme dans la mort, c'est un « réceptacle géographique¹⁰⁸ ». D'ailleurs, nous dit Durand, le « *templum*, avant d'être symboliquement découpé dans le ciel augural, est le rectangle, l'enceinte magique que la charrue trace et creuse au sol¹⁰⁹ ». Le rapport du temple à la terre et à sa dimension intime est donc attesté non seulement par des raisons symboliques, mais également matérielles et techniques. Le temple est bel et bien directement lié au repos¹¹⁰ et à l'intimité, notamment par le biais de la terre vu qu'il devient un « sépulcre-berceau¹¹¹ ». Il est quoi qu'il en soit aisé de glisser, au niveau symbolique, de l'intimité au repos ultime, de nombreux rites d'ensevelissement étant structurés sur cette association¹¹² : « La vie n'est rien d'autre que le détachement des entrailles de la terre, la mort se réduit à un retour chez soi... Le désir si fréquent d'être enterré dans le sol de la patrie n'est qu'une forme profane de l'autochthonisme mystique, du besoin de rentrer dans sa propre maison¹¹³. » Aussi la mort, l'intimité, la demeure sont-elles placées sur un même plan. Du repos à la mort, il n'est alors qu'une mince nuance.

Or, Rigoletto, outre ce vaste univers intime, présente de nombreuses images concentrées sur le thème de la mort. Tout comme la vie peut avoir, au niveau symbolique, une origine aussi bien tellurique qu'aquatique¹¹⁴, la mort peut également prendre forme dans l'eau. La transition entre un repos sous la terre et un repos au fond des eaux s'explique en effet par l'idée assez courante que « le règne de la mort, le pays d'outre-tombe, est situé soit au-delà, soit au fond de la mer¹¹⁵ », celle-ci appartenant à la vaste catégorie des eaux. Un élément pourrait tenir lieu de « symbole-charnière » à ce sujet : le sac où Gilda est déposée est un « linceul » chez Hugo, et, de la même façon, *lenzuolo* chez Verdi. Communément associé à l'ensevelissement dont le sens premier, au niveau étymologique, définit la sépulture ou l'enfouissement sous terre, son usage est facilement repérable dans de nombreuses religions : du cocon que chaque Égyptien se préparait¹¹⁶ comme garantie de repos et d'intimité à la sécurité suggérée par l'enfermement du mort dans le rituel chrétien, il existe « une [vaste] claustrophilie profonde à la racine de toute volonté de conserver le

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 281.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 270.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*, p. 269.

¹¹³ M. ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, p. 222 cité par G. DURAND, *Les structures*, p. 269.

¹¹⁴ Cf. G. DURAND, *Les structures*, p. 256-257.

¹¹⁵ A. H. KRAPPE, *La Genèse des mythes*, Paris, Payot, 1952, p. 210.

¹¹⁶ G. BACHELARD, *La terre*, p. 203.

cadavre¹¹⁷ ». Chez Hugo la superposition, voire la confusion entre eau et terre sépulcrales est assez manifeste. Voici le dialogue entre Triboulet et Saltabadil au moment où celui-ci lui propose de l'aider à jeter le cadavre à l'eau :

TRIBOULET
Un ennemi qu'on porte en terre n'est pas lourd.

SALTABADIL
Vous voulez dire en Seine ?¹¹⁸

La fonction du sac est effectivement celle de contenant mortuaire mais au sein de l'eau cette fois, ce qui confère au fleuve un premier morphisme sépulcral.

IV L'eau : fleuve, déluge et larmes

1. *Eau, sépulcre et enfer*

Dans *Rigoletto*, les images où la mort est sous-jacente sont nombreuses : mis à part le temple réduit dans l'autel, l'eau est également isomorphe du sépulcre :

Sia l'onda a lui sepolcro,
Un sacco il suo lenzuolo !...¹¹⁹

[Que l'onde soit son sépulcre,
Un sac son linceul !...]

L'eau se caractérise par sa profondeur. Après étude du texte hugolien, il résulte que la Seine est un fleuve profond¹²⁰, fleuve de mort qui engloutit les vivants sans qu'aucun retour ne soit possible :

Va voir au fond du fleuve, où tes jours sont finis,
Si quelque courant d'eau remonte à Saint-Denis !¹²¹

¹¹⁷ G. DURAND, *Les structures*, p. 271.

¹¹⁸ V. HUGO, *Le Roi s'amuse*, V, 2, p. 186.

¹¹⁹ *Rigoletto*, III, 9.

¹²⁰ « Ici, c'est très profond », V. HUGO, *Le Roi s'amuse*, V, 2, p. 187.

¹²¹ *Ibid.*, V, 3, p. 189.

Voyons maintenant ce que donne la transformation du texte français dans le livret italien : le Mincio devient un *gorgo*, terme littéraire définissant certes la rivière¹²², mais en plus, synonyme de *vortice* (tourbillon, vortex) ou *abisso* (abîme, gouffre)¹²³ en italien, comme le prouve cet extrait de la *Divine Comédie* dans le volet consacré à l'Enfer :

I' sentia già dalla man destra il gorgo
Far sotto noi un'orribile stroschio :
Perché con gli occhi in giù la testa sporgo.

Allor fu' io più timido allo scoscio
Perocch'i' vidi fuochi, e senti' pianti,
Ond'io tremando tutto mi raccoscio.

E udi' poi, che non l'udía davanti,
Lo scendere e 'l girar, per li gran mali,
Che s'appressavan da diversi canti.¹²⁴

[À main droite, déjà, j'entendais la cascade
Faire au-dessous de nous un horrible fracas :
Lors je penchai la tête et tendis l'œil au fond.

Mais je fus plus timide à lâcher les genoux,
En y voyant des feux, en entendant des plaintes,
Et, tout tremblant, je resserrai les cuisses.

Je perçus, ce qu'avant je ne pouvais pas voir,
La descente et les tours par les grandes misères
Qui de divers côtés allaient se rapprochant.]¹²⁵

Le son de l'eau (*stroschio*) se combine au vertige dû à la profondeur et au tourbillon qui emporte. Or, le *gorgo* est bien le lieu où l'eau profonde s'arrête et forme des remous, attirant et avalant tout ce qui passe à proximité. Aussi l'insondabilité et la violence d'une telle eau en renforcent-elles le caractère sépulcral.

Si, dans le mot *gorgo* il est une connotation liée d'une part à la profondeur – Sparafucile conseillant à Rigoletto de trouver le point du fleuve où le remous est le plus profond (« Più avanti è più profondo il gorgo¹²⁶ » [Plus loin le fleuve est plus profond]) – il subsiste d'autre part un

¹²² « e tu, corrente e chiaro gorgo », F. PÉTRARQUE, Chanson CCXXVII, cité par GARZANTI LINGUISTICA, « Gorgo », in *Dictionnaire Italien*, [En ligne], <<http://garzantilinguistica.sapere.it/>> (consulté le 2 avril 2012).

¹²³ « non buttiamo giù in un gorgo senza fondo / le nostre vite randage », E. MONTALE, « Non rifugiarti nell'ombra », in *Ossi di seppia*, cité par GARZANTI LINGUISTICA, « Gorgo », in *Dictionnaire Italien*, [En ligne], <<http://garzantilinguistica.sapere.it/>> (consulté le 2 avril 2012).

¹²⁴ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Enfer*, XVII.

¹²⁵ D. ALIGHIERI, *La Divine Comédie*, trad. H. LONGNON, p. 88.

¹²⁶ *Rigoletto*, III, 8.

rapport tout aussi fort avec l'avalement. C'est encore l'étymologie qui nous éclaire : le mot *gorgo*, vient de *gúrges*, la gorge – d'où la notion d'engloutissement contenue en italien notamment dans le gouffre (*voragine*) et le tourbillon (*vortice*) – dont la racine est *gar* (ayant évolué ensuite en *gur*), la même que le mot *gorgoglio*, qui signifie « bouillonnement », « gargouillement » pour les liquides seuls mais aussi, physiquement, pour les intestins : le pont entre l'abîmement et l'avalement est avéré.

Or, dans cette idée d'engouffrement dans une sorte de canal buccal que suppose l'avalement par la gorge, il existe un lien avec le sexuel, le buccal étant son emblème régressé¹²⁷. Ventre digestif et ventre sexuel sont unis car la gourmandise, notamment depuis Freud, est liée à la sexualité¹²⁸. En réalité il y a bien, dans *Rigoletto*, une idée de chute et de faute dérivant de la sexualité comme dans *La Traviata*, mais celle-ci apparaît sous une forme différente : la chute se transforme ici en un appel du gouffre moral aquatique, dont la gorge de la rivière constituerait en effet un microcosme¹²⁹.

Si l'idée du péché peut se faire valoir dans *Rigoletto*, c'est parce qu'on ne sait pas, exactement, ce qui s'est passé dans la chambre du Duc en termes de consentement de la part de Gilda : « [La] chute se transforme en appel du gouffre moral, le vertige en tentation¹³⁰. » Cette tentation charnelle – qu'elle ait ou non abouti – pourrait alors justifier son amour, son sacrifice pour sauver le Duc ainsi que cette expression impliquant une certaine fidélité de l'esprit voire du corps : « Iniquo traditor ! » [Inique traître !]. Le soit disant « péché » pourrait donc avoir été commis de façon active et volontaire tant par Gilda que par le Duc. Il serait en effet étrange qu'elle décide de mourir pour quelqu'un qui lui aurait ouvertement fait subir une violence. Nous avons en outre relevé dans l'*andantino* du duo *Rigoletto/Gilda* aux accents nostalgiques « *Tutte le feste al tempio* » à quel point les regards dérobés à l'église et l'attente de le revoir trahissaient d'une part une attirance de sa part, d'autre part un sentiment bien avéré :

E con ardente palpito
Amor mi protestò.
Partì... il mio core aprivasi
A speme più gradita [...]¹³¹

[Et d'une ardeur palpitante

¹²⁷ G. DURAND, *Les structures*, p. 129.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 130.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Rigoletto*, II, 6.

Il me déclara son amour.
 Il partit... et mon cœur s'ouvrait
 À l'espoir le plus agréable [...]]

La passion éprouvée par Gilda n'est, enfin, un secret pour personne d'un point de vue dramaturgique, elle était même l'un des éléments-clés voulus par Verdi qui décrit l'œuvre en ces termes :

[Il] miglior soggetto in quanto ad effetto che io m'abbia finora posto in musica [...] Vi sono posizioni potentissime, varietà, brio, patetico : tutte le peripezie nascono dal personaggio leggero, libertino del Duca, da questo i timori di Rigoletto, la passione di Gilda ecc. ecc., che formano molti punti drammatici eccellenti. [...]]¹³²

[Le meilleur sujet, en ce qui concerne l'effet, que j'aie jusqu'ici mis en musique [...] On y trouve des positions très puissantes, de la variété, du brio, du pathétique : toutes les péripéties naissent du personnage léger, libertin du Duc, et de lui les craintes de Rigoletto, la passion de Gilda etc. etc. qui constituent de nombreux points dramatiques excellents. [...]]

Mais c'est surtout dans l'air du Duc (« *Parmi veder le lagrime* ») que le sentiment amoureux semble être partagé, ce qui laisse planer le doute quant au degré de complicité entre les deux. Cet air traduit en effet un élan amoureux du Duc devant le rayonnement de la pureté de Gilda, ce qui est en mesure, en partie, de disculper ce dernier, du moins à ce moment précis de l'histoire :

E dove ora sarà quell'angiol caro ?...
 Colei che poté prima in questo core
 Destar la fiamma di costanti affetti ?...
 Colei sì pura, al cui modesto accento
 Quasi tratto a virtù talor mi credo !...
 Ella mi fu rapita !
 E chi l'ardiva ?... ma ne avrò vendetta :
 Lo chiede il pianto della mia diletta.
 Parmi veder le lagrime
 Scorrenti da quel ciglio,
 Quando fra il dubbio e l'ansia
 Del subito periglio,
 Dell'amor nostro memore,
 Il suo Gualtier chiamò
 Ned ei potea soccorrerti,
 Cara fanciulla amata ;
 Ei che vorria coll'anima
 Farti quaggiù beata ;
 Ei che le sfere agli angeli
 Per te non invidiò.¹³³

¹³² Lettre adressée le 22 mars 1853 à Antonio Somma contenue dans A. PASCOLATO, "Re Lear" e "Ballo in maschera". *Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma*, Città di Castello, S. Lapi, 1902.

¹³³ *Rigoletto*, II, 1.

[Et où sera désormais ce cher ange ?...
 Elle, qui put la première éveiller dans ce cœur
 La flamme d'un amour fidèle ?...
 Elle, si pure, dont les modestes accents
 Semblent presque m'attirer vers la vertu !...
 Elle me fut ravie !
 Et qui a osé ?... mais je me vengerai :
 Les pleurs de ma bien-aimée le demandent.
 Il me semble voir les larmes
 Couler de ses yeux,
 Quand, entre le doute et l'angoisse
 Devant le péril imprévu,
 Se souvenant de notre amour,
 Elle appela son Gualtier.
 Il ne pouvait pas même te secourir,
 Chère enfant aimée ;
 Lui qui voudrait de toute son âme
 Te rendre heureuse ici-bas ;
 Lui qui grâce à toi n'envia pas
 Aux anges leurs cieux.]

L'air pourrait, à première vue, se heurter à son comportement-type, voire ne pas lui correspondre du tout. Cela dit, étant donné que le Duc, précise Budden, est vu comme un être humain et pas comme un monstre à part entière, le morceau est cohérent d'un point de vue psychologique : pour le séducteur endurci, dit-il, la femme inaccessible à cause d'un obstacle n'en est que plus désirable et elle devient celle qui aurait pu lui inspirer un amour durable¹³⁴.

Si nous glissons du premier stade de fixation buccal, l'avalement, relevé dans l'engouffrement au fond du fleuve, au deuxième, celui lié à l'action de croquer, nous tombons en outre sur l'archétype de l'ogre, dont le plaisir digestif se reporte sur la chair humaine. Le Duc fait partie de cet ensemble archétypique pour sa gourmandise charnelle, car le ventre a bien un double aspect digestif et sexuel¹³⁵. Ce visage dévorant qui trouble Gilda puisqu'il est dépourvu de tout charme et de toute délicatesse, dont les attentions sont, de surcroît, grossièrement adressées à une autre au troisième acte, transparait lorsqu'il se définit lui-même comme un monstre charnel tandis qu'il étire Maddalena : « Sì ?... un mostro son... ¹³⁶ » [Ah oui ?... je suis un monstre...]. Enfin, l'appétit jouisseur, aussi bien digestif que sexuel est distinctement identifiable lorsqu'il annonce à Sparafucile vouloir, pour la nuit, deux choses : « una stanza e del vino... » [une chambre et du

¹³⁴ Cf. J. BUDDEN, *Le opere*, p. 544.

¹³⁵ G. DURAND, *Les structures*, p. 131.

¹³⁶ *Rigoletto*, III, 3.

vin], d'autant plus que les mots originels de Verdi étaient « ta sœur et du vin », toutefois limités par la censure de l'époque.

Ce parallélisme entre l'avaleme^{nt} aquatique et l'avaleme^{nt} intestinal nous rapproche d'autant plus d'une valeur omniprésente dans le drame-source de Victor Hugo, à savoir le rôle extrêmement négatif de la cavité, ventre ou égout qu'elle soit, image qui caractérise d'ailleurs toute son œuvre poétique. L'« outre des vices¹³⁷ » ou le ventre, que Hugo définit dans son livre sur William Shakespeare renvoie à l'image de l'intestin, cet égout vivant qui devient fleuve infernal, symbole d'une eau noire, livide, néfaste, tel « l'égout Styx où pleut l'éternelle immondice¹³⁸. L'intestin et le gouffre aux valeurs repoussantes s'unissent ainsi pour illustrer le dégoût. D'après Hugo, le ventre est « tragique », responsable de presque tous les crimes, il est « l'impureté toute pure¹³⁹ » car il contient l'appétit, la satiété et la pourriture. C'est dans ce sens que *Le Roi s'amuse* met en scène François Premier, représentant et souverain d'une cour ignoble « éparpillant au loin du sang et de la fange¹⁴⁰ » qui a éclaboussé le front « chaste et religieux¹⁴¹ » de Blanche, raison pour laquelle il doit être tué puis jeté à l'eau, et avec lui la « boue immonde » sous laquelle il a « enfoui » la fille de Triboulet¹⁴². Par ce geste, la Seine acquiert une valence que le Mincio n'a pas ouvertement – le livret italien se limitant à taxer le Duc de vil et d'infâme¹⁴³ – c'est à dire un caractère néfaste et écœurant de l'aspect digestif et sexuel à travers la contamination du fleuve qui absorbe le corps et l'âme d'un roi pétri dans le limon de la débauche.

Dans l'appétit de l'ogre libertin qui dévore, pour ainsi dire, dans sa chambre ses victimes, symbole de l'animalité renvoyant aussi bien à la fugacité jouissive qu'à l'insatiabilité du destin et de la mort, dans l'inquiétude morale – dont le sentiment de culpabilité de Gilda témoigne – dérivant de la chair sexuelle et digestive dont la punition est une chute intérieure où le péché est sous-jacent, dans l'eau mortifère et monstrueuse aux remous sans fonds que cache une nuit noire horrifiante, on trouve quoi qu'il en soit l'angoisse de l'homme devant la mort et devant le temps. Ce visage du temps, ténébreux, ogresque et maléfique est déjà une menace nocturne. Les

¹³⁷ V. HUGO, *William Shakespeare*, cité par G. DURAND, *Les structures*, p. 130.

¹³⁸ V. HUGO, « Le vautour », in *Dieu*, cité par G. DURAND, *Les structures*, p. 131.

¹³⁹ V. HUGO, *William Shakespeare*, [En Ligne], Paris, Librairie Hachette, 1880, p. 64, <<http://archive.org/stream/williamshakesp1880hugo#page/n0/mode/2up>> (consulté le 3 octobre 2012).

¹⁴⁰ V. HUGO, *Le Roi s'amuse*, III, 4, p. 152.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*, p. 150.

¹⁴³ *Rigoletto*, III, 1.

symboles de la peur devant la mort et de la mort elle-même partent donc de l'image de l'autel renversé pour aboutir à l'image du fleuve avaleur dont le mouvement engloutissant en appelle au visage et à la gueule de Kronos¹⁴⁴. Tout mouvement, dit d'ailleurs Piaget, implique du temps puisque d'une position initiale on passe à une deuxième position à un moment ultérieur. C'est ainsi que du mouvement naît le temps, ou mieux, l'expérience du mouvement éveille en l'homme la connaissance du temps¹⁴⁵. Du mouvement brutal de l'autel renversé, résumerons-nous, naît la précipitation subite du temps.

En nous poussant à imaginer le retournement d'un autel à l'envers, ce condensé du temple, ne peut-on pas y voir, finalement, un réceptacle, et une possible tombe dont la pierre tombale aurait été ôtée ? En l'image de l'autel qui soudain se renverse, soit que nous y voyions le caveau qui rappelle sa forme retournée, soit que nous suivions des pistes symboliques que nous venons de dégager clairement, soit que nous nous basions sur des exemples littéraires exploités plus haut, il y a bien infiltration d'une thématique de la mort.

Pour Rigoletto, de surcroît, la perspective de la mort surgit de ses propres mains :

Dio tremendo !... ella stessa fu colta
Dallo stral di mia giusta vendetta !... ¹⁴⁶

[Dieu terrible !... C'est elle qui fut touchée
Par la flèche de ma juste vengeance !...]

L'accélération brutale de l'écoulement du temps fait suite à la souillure des valeurs de son intimité engendrée, somme toute, par son double statut. Toutefois c'est Gilda, et non pas lui, qui est entraînée par le temps tout comme par son sentiment. Ce temps qui emporte et qui engloutit, dont la puissance est contenue dans le verbe *trascinare*, est une intuition émotionnelle qui se matérialise dans le fleuve :

Ah più non ragiono !...

¹⁴⁴ G. DURAND, *Les structures*, p. 134.

¹⁴⁵ J. PIAGET, *La Construction du réel chez l'enfant*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998, cité par L.M PERRIN, « Les représentations orientées du temps », in *HAL-SHS (Hyper Article en Ligne – Sciences de l'Homme et de la Société)*, [En ligne], 2012, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/view_by_stamp.php?&halsid=h1j8cn3hj3rlceiv1i4c62ul01&label=SHS&langue=fr&action_todo=view&id=halshs-00722683&version=1> (consulté le 22 août 2012).

¹⁴⁶ *Rigoletto*, III, 10.

Amor mi trascina !... ¹⁴⁷

[Ah, je ne raisonne plus !...
Amour m'entraîne !]

Ce fleuve profond aux gouffres sans fonds a en outre quelque chose d'effrayant et d'inferral : il est censé cacher un cadavre, produit du crime extrême, ses rives sont désertes, le parapet sous lequel il coule est en ruine, et la nuit qui le pénètre se fait plus noire avant qu'une tempête n'explode par dessus le marché. Pour donner corps à cette intuition mortelle, la longue tradition mythique rappelle que « souvent, le pays des morts, lors même qu'il est souterrain, est entouré d'un grand fleuve, que les âmes des défunts sont obligées de traverser soit en bateau, soit sur un pont¹⁴⁸ ». De nombreuses civilisations et religions, voient, en outre, un caractère vivant dans l'eau qui ruisselle, impression qui dérive, d'après Krappe, de son mouvement même : aussi, pour les Hébreux, l'eau est vive, et dans d'autres traditions – Celtes entre autre – une source ou un fleuve peuvent prendre la place d'un animal totem, ce qui met les eaux courantes dans la même catégorie que celle des animaux. Nous sommes ainsi face à un concept animiste. C'est par ce type de déductions qu'on arrive à concevoir le fleuve sous forme animale : Poséidon prend, par exemple, souvent la forme d'un taureau alors qu'une forme plus commune pour les dieux aquatiques est celle du cheval. Il existe en effet « le cheval gris de la rivière » en Islande, le cheval blanc qui sort de la Senne en France à l'heure du crépuscule, ou le cheval noir qui apparaît près d'une rivière en France et en Allemagne. Or, attendu que le diable fait souvent son apparition près d'une eau courante, on comprend pourquoi il y a identification entre le cheval, le diable et la rivière¹⁴⁹. Si nous avons fait ce raisonnement ; c'est pour arriver à justifier le motif musical de la chevauchée infernale présent dans l'ensemble « *Se pria ch'abbia il mezzo la notte toccato* » que nous développerons plus loin. Ainsi le symbolisme du fleuve trouve-t-il une voix dans la musique.

Par ailleurs, les références à l'enfer ne manquent ni dans la source française ni dans le livret italien. D'abord, la bienveillance du Duc – qui le caractérisait auprès de Gilda dans sa phase séductrice subjuguante – semble avoir disparu en faveur d'une vulgaire arrogance néfaste se dévoilant, entre autre, quand il annonce à Sparafucile qu'il peut dormir où il veut, même en enfer :

¹⁴⁷ *Ibid.*, III, 6.

¹⁴⁸ A. H. KRAPPE, *La genèse*, p. 218.

¹⁴⁹ Pour le rapprochement entre le cheval et le diable voir A. H. KRAPPE, « Les eaux », *La genèse*, p. 197-211.

Io qui mi tratterrò... tu dormirai
In scuderia... all'inferno... ove vorrai.¹⁵⁰

[Moi, je resterai ici... toi, tu dormiras
Aux écuries... en enfer... où tu voudras.]

En ce lieu abject, la maison en ruine de Sparafucile, qui lui montre l'être aimé sous des traits sataniques, Gilda elle aussi s'écrie :

Qual notte d'orrore ! [...]
L'inferno qui vedo !¹⁵¹

[Quelle nuit d'horreur !
L'enfer je vois là !]

Blanche et Triboulet, chez Hugo, mettent également l'accent sur l'aspect démoniaque de la situation dramatique. Blanche demande ainsi :

Quel est ce couple-ci ?
N'est-ce pas dans l'enfer que je regarde ainsi ?¹⁵²

Triboulet pour sa part, s'écrie à la vue du corps inanimé de sa fille :
Quel mystère infernal ?¹⁵³

Aussi le Mincio et la Seine, puisqu'ils forment l'arrière-plan d'une scène terrifiante, se chargent-ils d'une valeur démoniaque, se rapprochant de ce fait des fleuves mythiques infernaux. À l'instar des sombres Styx ou Achéron, il sont le séjour de la tristesse et des ombres¹⁵⁴.

2. Le fleuve

C'est justement sur la matière de l'eau, omniprésente au sein de l'œuvre et étroitement liée au destin de Gilda, que l'on peut appréhender tout un ensemble symbolique relié au temps. Outre le déluge purificateur où l'eau prend verticalement part à la tourmente en tombant du ciel, le fleuve plongé dans les ténèbres de cette nuit horrifiante se fait quant à lui substance de mort. Cette eau

¹⁵⁰ *Rigoletto*, III, 5.

¹⁵¹ *Ibid.*, III, 6.

¹⁵² V. HUGO, *Le Roi s'amuse*, IV, 5, p. 175.

¹⁵³ *Ibid.*, V, 4, p. 192.

¹⁵⁴ G. DURAND, *Les structures*, p. 107.

noire ensevelie dans la nuit constitue un « sépulcre dissous, [aux] vagues [...] lourdes et suffocantes¹⁵⁵ ».

L'eau sombre est « devenir hydrique¹⁵⁶ », son premier caractère étant héraclitéen¹⁵⁷ : « [On] ne se baigne jamais deux fois dans un même fleuve. » Le ruisseau – dit Bachelard – « avec sa fuite sans fin¹⁵⁸ » emportant le fétu dans son courant, est l'« éternel symbole de l'insignifiance de notre destin¹⁵⁹ ». L'eau, par ses courants, transporte la vie ailleurs¹⁶⁰ dans un lieu différent, « l'être humain [ayant] le destin de l'eau qui coule. [...] L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale¹⁶¹ ». Et effectivement, la vie de Gilda non seulement avance mais précipite puisque l'œuvre se conclut sur sa mort. Notons enfin que le verbe « s'écouler » peut se référer aussi bien au temps qu'à l'eau : « Contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir¹⁶². »

Le caractère fatal de l'eau, expression de l'implacable fuite du temps, peut être dans cette optique rapproché de l'image de l'autel qui se renverse dans laquelle il est possible de voir le temps brusquement précipiter comme à l'intérieur d'une clepsydre. Figure du temps irrévocable, le flux irrépressible du fleuve exprimé dans la rythmique musicale du galop renforce l'image de la chevauchée infernale où le temps se met soudain violemment en mouvement pour déboucher presque aussitôt sur la mort de Gilda :

¹⁵⁵ H. TUZET, *Le Cosmos et l'imagination*, Paris, José Corti, 1988, p. 199.

¹⁵⁶ G. DURAND, *Les structures*, p. 104.

¹⁵⁷ G. BACHELARD, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 2007, p. 69.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 100.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 102.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁶² *Ibid.*, p. 59.

Extrait de « *Se pria ch'abbia il mezzo la notte toccato* », in *Rigoletto* (III, 6)¹⁶³

The image shows a musical score for the opera *Rigoletto*, Act III, Scene 6. It consists of two systems of music. The first system is for Sparafucile, with a Soprano (S.) part and a piano accompaniment. The lyrics for Sparafucile are: "bia-mo. Se pria ch'ab-bia il mez-zo la not-te toc-ca-to al-cu-no qui spare him! If some one should en-ter ere mid-night has sound-ed, I prom-ise that". The piano part includes a dynamic marking of *pp* and a "(lightning)" effect. The second system is for Maddalena, also with a Soprano (S.) part and piano accompaniment. The lyrics for Maddalena are: "giun-ga, per es-so mor-rà. E bu-in la not-te, il ciel troppo i-he for thy fu-v'rite shall die. In nightsuch as this ev-'ry sense is con-". The piano part also includes a dynamic marking of *pp* and a "(lightning)" effect.

C'est pour cette raison que l'on peut définir l'évolution temporelle de cette manière : du moment que Gilda perd sa virginité au terme d'une journée dramatiquement mémorable pour Rigoletto le temps se bloque, se renverse, et commence à courir jusqu'à sa destination ultime, emportant Gilda sur son passage comme la branche dont Bachelard nous raconte le chemin est emportée par le ruisseau. C'est ainsi que le temps représenté s'écoulant entre la scène de la tempête où l'eau diluviale se joint au fleuve infernal alors que Gilda se jette dans la gueule de son bourreau et le moment de sa mort se compte en heures, voire en minutes, car tout se déroule dans une implacable soudaineté et se résout autour de minuit – l'heure des défunts et des fantômes qui correspond toujours, chez Verdi, au moment où l'angoisse culmine. Ce n'est donc pas un hasard si Gilda meurt à cette heure-là alors que l'on entend au loin la chanson frivole « *La donna è mobile* » déjà chantée dans l'auberge de Sparafucile, entonnée par le fantôme bien réel du Duc, dont le côté totalement aérien, imperturbable, inamovible raille le mouvement fuyant de l'eau et l'effondrement irrépressible de la vie de Rigoletto. Cette superposition d'éléments tragiques

¹⁶³ [En ligne], <<http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/bhr8278/large/index.html>> (consulté le 10 septembre 2012).

d'une part, insoucians d'autre part, met en relief le contraste entre la légèreté désinvolte du Duc et la douleur de Rigoletto qui n'en est que plus poignante :

Qual voce !... illusion notturna è questa !... ¹⁶⁴

[Quelle voix !... c'est une illusion nocturne !...]

Dans la source française, voici également les thèmes du cauchemar et de la raillerie qui affleurent :

Quelle voix ? ! Quoi ?

Illusions des nuits, vous jouez-vous de moi ?¹⁶⁵

Nous sommes au cœur du dogme du pays de la mort dont le fleuve le sépare du pays des vivants¹⁶⁶ : sur le bord du fleuve, les illusions, les « visions » et « prodiges horribles¹⁶⁷ » les plus impossibles, tout comme les pires cauchemars funèbres se matérialisent. Tandis que le Duc chante avec une vitale désinvolture, Gilda meurt dans les bras de son père. L'impertinence de la vie transmue en irrévérence envers les morts.

Revenant à l'imagerie liée à la chevauchée, il est intéressant de remarquer que son motif musical fait son entrée au moment culminant de la tempête, au cœur même de l'accélération du temps et des événements, pour s'éteindre une fois le sacrifice consommé. Le trépas est d'ailleurs couramment représenté dans sa forme chevaline. Les attelages d'Hadès et de Poséidon sont représentés par le cheval. Dans l'Apocalypse, la Mort chevauche elle aussi. Dans Eschyle, le démon prend une forme de cheval avant de sauter sur l'homme et amener sa ruine¹⁶⁸.

La figure du cheval, isomorphe des ténèbres et de l'enfer¹⁶⁹ n'apparaît d'ailleurs pas que sous une forme musicale : c'est bien sur un coursier que Gilda aurait dû partir pendant que son père se serait chargé de se venger du Duc. Mais c'est finalement le crin flottant du temps qui l'emporte dans son galop. La présence d'images et d'éléments musicaux aux consonances hippomorphes renforce indubitablement l'aspect héraclitéen de l'eau qui fuit dans Rigoletto, la vitesse du cheval illustrant parfaitement la mort subite, ce qui peut expliquer la présence du cheval de la mort dans

¹⁶⁴ *Rigoletto*, III, 9.

¹⁶⁵ V. HUGO, *Le Roi s'amuse*, V, 3, p. 190.

¹⁶⁶ A. H. KRAPPE, *La genèse*, p. 218.

¹⁶⁷ Termes employés par Triboulet dans V. HUGO, *Le Roi s'amuse*, V, 4, p. 191.

¹⁶⁸ A. H. KRAPPE, *La genèse*, p. 227.

¹⁶⁹ G. DURAND, *Les structures*, p. 78.

de nombreux mythes¹⁷⁰. Le temps est donc bel et bien axé sur une structure chronométrique fuyante dont la course soudaine et ultime se déclenche au moment du renversement symbolique de l'autel.

Le fleuve est également lié à une autre facette temporelle qui se rapproche de ce que Bachelard appelle le complexe de Caron¹⁷¹, l'image du voyage mortuaire, cette idée d'un départ sur l'eau qui prend sa source dans de nombreuses légendes de bateaux de morts et se retrouvant également dans nombre d'images littéraires. Il est d'ailleurs intéressant de relever que dans le film-opéra de Jean-Pierre Ponnelle (*Rigoletto*, 1982), Gilda meurt dans une barque, sur le fleuve. La mort imaginée comme un vieux navigateur ou un « vieux capitaine¹⁷² » s'ancre à tout un côté inconscient et explique selon Bachelard le mythe de la mort conçue comme un départ sur l'eau, sur le fleuve mugissant, patrie de la mort totale¹⁷³.

Bien que le décès de Gilda ait lieu près de l'eau d'un point de vue strictement spatial, un désir de mort sur et au fond des flots, au cœur même de l'élément, est néanmoins présent dans le rêve de vengeance idéal de Rigoletto pour lequel l'élément aquatique représente le sépulcre par excellence. L'abandon sur les flots illustrerait d'un point de vue symbolique la mort sans recours et sans retour car au voyage rêvé vers l'au-delà se somme l'idée d'un éloignement physique de l'être vers le dernier voyage, celui qui n'a pas encore été fait. C'est un abandon vers la mort et la dissolution totale car « l'eau seule peut débarrasser la terre¹⁷⁴ ». Le fleuve se transforme ainsi en sépulcre absolu dans la rêverie de Rigoletto qui traîne sans le savoir le corps de sa fille pour le jeter au fond du fleuve. Il n'est pas possible de remonter un fleuve. Il est encore moins possible de remonter le temps. Une nouvelle fois, le parallélisme entre le fleuve et le temps qui s'écoulent tous deux semble évident.

Pour Héraclite – dit Bachelard – la mort, c'est l'eau même¹⁷⁵. Nous sommes face à une eau qui engloutit, qui ensevelit, profonde et lourde qui plus est « plus morte, plus ensommeillée que toutes les eaux dormantes, que toutes les eaux mortes, que toutes les eaux profondes que l'on trouve dans la nature¹⁷⁶ ». A l'instar de l'eau, le paysage aussi est enseveli dans l'obscurité. Tout

¹⁷⁰ A. H. KRAPPE, *La genèse*, p. 227-228.

¹⁷¹ G. BACHELARD, « Le complexe de Caron », *L'Eau*, p. 85-95.

¹⁷² « Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! Levons l'ancre ! / Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons ! », C. BAUDELAIRE, « Le voyage », in *Les Fleurs du Mal*, [En ligne], <http://baudelaire.litteratura.com/les_fleurs_du_mal.php#> (consulté le 3 janvier 2012).

¹⁷³ G. BACHELARD, *L'Eau*, p. 89.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 69.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 58.

le paysage s'enténébre, prenant lui aussi « une profondeur insondable pour ensevelir le malheur humain tout entier, pour devenir la patrie de la mort humaine¹⁷⁷ ». Bachelard, dans son étude sur les eaux profondes, rapproche les ténèbres qui absorbent l'eau lourde et profonde, les mettant dans une même rêverie dynamique du malheur et de la mort.

Gilda, parce qu'elle veut « jeter » sa vie pour sauver l'homme qu'elle aime, meurt près du fleuve psychopompe. Elle disparaît entraînée dans un au-delà inconnu, comme l'on disparaît lorsque l'on est entraîné par le remous insondable :

Combien ont disparu, dure et triste fortune ?
 Dans une mer sans fond, par une nuit sans lune,
 Sous l'aveugle océan à jamais enfouis ?¹⁷⁸

3. *La tempête*

Dès lors que la dimension intime de Rigoletto a été profanée et que l'autel de ses valeurs a été renversé, il décide de se venger du Duc et d'actualiser la vengeance que Dieu aurait dû prendre en main. Le temps porté par l'image du fleuve¹⁷⁹ bascule alors dans une course effrénée dont l'aboutissement sera la mort de Gilda tandis que les éléments se déchaînent dans la tempête, signe du ciel annonçant que l'interdit sexuel n'a pas été respecté. D'ailleurs, d'un point de vue biblique, c'est bien la rupture de l'interdit sexuel qui provoque le déluge¹⁸⁰, le péché étant lié à la chair. Nous pouvons donc préciser que le déluge, dans *Rigoletto*, se déclenche justement suite au dépassement de cet interdit, après la rencontre entre Gilda et le Duc.

Aussi est-ce toute une vie minutieusement construite qui s'écroule en un seul jour sous le poids de l'incompatibilité entre les deux mondes auxquels Rigoletto appartient et dont l'ultime chance de survie ou de reconstruction demeure en cette vengeance qu'il fait sienne.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷⁸ V. HUGO, « Oceano Nox », in *Les Rayons et les Ombres*, [En ligne], 2001, <http://www.ebooksgratuits.com/blackmask/hugo_rayons_ombres.pdf> (consulté le 4 novembre 2011).

¹⁷⁹ Nous reportons les didascalies du début du troisième acte : « Deserta sponda del Mincio [...] che nel fondo scorre dietro un parapetto in mezza ruina. Al di là del fiume è Mantova. È notte. » [Rive déserte du Mincio [...] qui coule au fond, derrière un parapet à moitié en ruine. Au-delà du fleuve il y a Mantoue. Il fait nuit.]

¹⁸⁰ G. DURAND, *Les structures*, p. 129.

À partir de là, les rôles, les fonctions, les identités des personnages s'enchevêtrent et se bousculent au sein de l'intrigue au troisième acte où s'accomplit la malédiction. Les fonctions de victime, d'assassin, de complice et de sauveur se brouillent pour donner un schéma nouveau où règne toutefois la confusion. C'est ainsi que Rigoletto devient le vengeur, sorte d'alter ego de Monterone ; le tueur à gages Sparafucile, de son côté, sauve finalement le Duc poussé par sa sœur Maddalena qui en est tombée amoureuse. Dans ces redoublements chers à l'époque romantique, on ressent déjà le pouvoir de l'eau qui « double, dédouble redouble le monde et les êtres¹⁸¹ » près de laquelle, nous venons de le voir, l'imaginaire terrifiant devient réel et les pires peurs se réalisent. En outre, chacun des personnages a un « double » : Rigoletto et Sparafucile sont complémentaires dans le crime, Gilda et Maddalena toutes deux amoureuses du Duc, le Duc et Rigoletto sont les deux visages de la cour. De plus, Rigoletto est père et bouffon, Gilda femme et enfant, et même homme¹⁸² au dernier acte, le Duc est un libertin et un étudiant fauché, Maddalena une fille de joie, amoureuse en même temps. Nous avons signalé plus haut la complémentarité paradoxale entre le Duc et Rigoletto, miroir de ce dernier. Dans ces redoublements et inversions multiples, thème constant chez Hugo, les destins non seulement se croisent mais s'imbriquent, se confondent pour enfin s'échanger : Rigoletto ordonnateur du meurtre devient Rigoletto victime de son propre plan. L'avaleur, dit Durand, devient l'avalé¹⁸³.

Mais ce qu'il nous paraît important de souligner pour notre étude, c'est qu'un tel chaos dans l'histoire se double d'un chaos au sein des éléments qui se déchaînent. La tempête qui éclate suit en effet de très près l'évolution de la trame. Pour preuve de ce lien entre tempête et assassinat, voici les paroles prononcées par Rigoletto :

Qual notte di mistero !
 Una tempesta in cielo !...
 In terra un omicidio !...
 Oh come invero qui grande mi sento !... ¹⁸⁴

[Quelle nuit de mystère !
 Une tempête au ciel !...]

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 236.

¹⁸² Il est intéressant de remarquer la présence du déguisement masculin dans plusieurs opéras où les héroïnes veulent faire aboutir leurs décisions. Giovanna (*Giovanna d'Arco*), Leonora (*La forza del destino*) et Gilda ont en commun une relation d'une intensité démesurée avec leur père dans laquelle se conjuguent l'amour et la *potestas* paternelle. Dès lors que la fille ne se plie pas à cette volonté, l'ultime recours pourrait alors être le désir de changer de sexe, exprimé dans le domaine vestimentaire. Ne jouissant d'aucune liberté d'initiative, il semble que les femmes et plus précisément les filles aient besoin d'endosser une identité masculine pour se faire valoir.

¹⁸³ G. DURAND, *Les structures*, p. 236.

¹⁸⁴ *Rigoletto*, III, 7.

Sur terre un meurtre !...
Oh vraiment comme je me sens grand ici !]

Celles-ci reprennent le fond du drame français où le lien entre la punition divine et le bouffon est bien explicite :

Quel temps ! Nuit de mystère !
Une tempête au ciel ! Un meurtre sur la terre !
Que je suis grand ici !¹⁸⁵

Le ciel commence à trembler dès l'instant où Rigoletto officialise sa mission punitive en la proclamant :

Egli è Delitto, Punizion son io.¹⁸⁶

[Il est le Crime, je suis la Punition]

Le déluge explose alors presque instantanément, semblant rendre compte de la colère de Dieu qui de fait avait été interpellé au moment de la malédiction de Monterone (Acte I) :

Spettro terribile mi rivedrete
Portante in mano il teschio mio
Vendetta a chiedere al mondo e a Dio.¹⁸⁷

[Spectre horrible, vous me reverrez
Portant à la main mon propre crâne,
Demander vengeance au monde et à Dieu.]

Le cataclysme apparaît ainsi comme l'exaucement divin de l'appel à la vengeance et à la punition. Suite à un crescendo dramatique, cosmique et musical de la tourmente dont Gilda est le noyau, les éléments se calmeront. Ce n'est donc qu'après le sacrifice de la jeune femme – qui a d'ailleurs lieu autour de minuit, heure symbolique qui marque la fin de la journée fatidique où le monde de Rigoletto s'est renversé – que les éléments s'apaisent. Vengeance, malédiction et déluge sont, nous pouvons le constater, intimement liés : le désir de vengeance de Rigoletto attire sur lui la malédiction tandis que la tempête se soulève et que le déluge explose aussi bien sur scène que dans l'expression musicale. Celle-ci est composée de cinq motifs musicaux rapides : tout d'abord, la note solitaire du hautbois sur les harmonies vides des cordes graves constitue l'arrière-plan de la scène, mettant en évidence la tension dramatique. C'est précisément à ce

¹⁸⁵ V. HUGO, *Le Roi s'amuse*, V, 1, p. 184.

¹⁸⁶ *Rigoletto*, III, 4.

¹⁸⁷ *Ibid.*, I, 6.

moment que Rigoletto proclame solennellement qu'il punira le Duc. Le tonnerre et les éclairs indiqués par les didascalies ont de plus chacun leur propre image musicale : les flûtes, les violons et un chœur à bouche fermée (mouvement chromatique resserré ascendant puis descendant par demi-tons – de *ré* dièse à *fa* dièse – sur un rythme lent et répété de la forme longue-brève-brève, et dont l'intensité augmente puis s'éteint à la manière d'un soufflet) imitent les éclairs, le tonnerre et le vent qui gémit :

Extrait de « *Ah più non ragiono* », in *Rigoletto* (III, 6)¹⁸⁸

N° 18. "Somiglia un Apollo.,,
Recitative, Trio and Storm.

(Enter at the back Gilda, in male attire, with boots and spurs. She comes slowly forward towards the inn, where Sparafucile is seated drinking.)

Allegro. (♩ = 64)

Gilda.

Ah più non ra-gio-no... Amor mi tra-sci-na!.. mio pa - dre.per-
For love's sake I lin-ger, oh father, for-give me, I can - not o -

Piano. *Viol.* (lightning)

(Maddalena returns to the ground floor and lays the Duke's sword on the table.)

do - no... Qual not-te d'or - or - rel.. Gran
bey thee! Oh nightfull of hor-ror, what

Chorus (Behind the scenes, with closed mouths.)

(thunder)

ppp

18959

La cellule mélodique de ces chœurs évoque également le gémissement des damnés, rappelant la mélodie de « *La plainte des damnés* » de Giacomo Carissimi qui voulait précisément

¹⁸⁸ [En ligne], <<http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/bhr8278/large/index.html>> (consulté le 10 septembre 2012).

reproduire musicalement le son du cri plaintif (même si le mouvement chromatique n'est pas strictement identique à celui de Verdi – il manque en effet ici le mouvement ascendant – on parvient malgré tout à percevoir dans le mouvement descendant un balancement chromatique similaire resserré sur la voix médiane entre un *mi* bémol et un *si* bémol) :

Extrait de « *La plainte des damnés* » de Giacomo Carissimi¹⁸⁹



Dans le livret, la présence du vent qui semble frapper à la porte (« Si picchia ? / Fu il vento...¹⁹⁰ » [On frappe ? Ce fut le vent] » n'est pas anodine car le bruit du vent mis en musique rappelle, de fait, le son du gémissement humain, introduisant ainsi une dimension infernale d'outre-tombe qui a pleinement lieu d'être. On parle d'ailleurs communément du « gémissement » du vent. Aussi vent et plainte peuvent-ils être mis sur un même plan poétique comme dans ce chant de *l'Enfer*, faisant partie d'une même dynamique du malheur et de l'horreur :

Or incomincian le dolenti note
A farmisi sentire ; or son venuto
Là dove molto pianto mi percuote.

Io venni in loco d'ogne luce muto,
Che mugghia come fa mar per tempesta,
Se da contrari venti è combattuto.¹⁹¹

[À ce moment je commence d'ouïr
Les accents douloureux, et me voici venu
Là où me frappe une plainte innombrable.

¹⁸⁹ MÉTRONIMO, « Gémissement », in *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, [En ligne], <<http://dictionnaire.metronimo.com/index.php?a=print&d=1&t=4084>> (consulté le 10 septembre 2012).

¹⁹⁰ *Rigoletto*, III, 6.

¹⁹¹ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Inferno*, V.

J'arrivai dans un lieu sourd à toute lumière,
 Qui mugissait comme fait la tempête,
 Quand la mer se débat entre des vents contraires.]¹⁹²

La pluie violente est pour sa part jouée par le hautbois et la clarinette ; il nous faut remarquer qu'on ne l'entend qu'au moment où Gilda frappe à la porte la première fois. De fait, la musique suit de très près le drame : au fur et à mesure que l'intensité dramatique augmente et se charge, les différents motifs musicaux se croisent et se répètent de plus en plus rapidement. Ensuite, alors que la tempête s'intensifie puisque le moment capital du passage du seuil de la maison approche, ces cellules mélodiques sont renforcées par le violoncelle, la contrebasse et la grosse-caisse de telle sorte que la portée sonore, dans son ensemble, atteint son faite tout en s'assombrissant. N'oublions pas que nous sommes au cœur de la nuit et de la tempête, et le noir qui règne est symboliquement la couleur de l'effroi, du mal, du chaos¹⁹³. Seuls les éclairs éclaircissent la scène par moments, si bien que cette obscurité subsistera jusqu'à la fin, y compris au moment de la découverte du cadavre de Gilda par son père que seule une faible lueur d'un éclair révèle.

Enfin, le *climax* sonore et dramatique arrive après l'ultime concession que Sparafucile accorde à Maddalena : la possibilité de sauver le Duc à condition qu'un autre homme vienne à l'auberge et prenne sa place dans le sac une fois le meurtre consommé. Après ce moment de tension psychologique déterminant, Gilda, telle une martyre, décide de se sacrifier et de rentrer à l'intérieur pour mourir à sa place :

Sia l'uomo felice – ch'or vado a salvar¹⁹⁴

[Puisse être heureux l'homme que je vais sauver]

Si nous parlons de sacrifice – relevé précédemment dans le symbolisme de l'autel – quoique cette notion n'apparaisse pas explicitement dans le livret italien, c'est parce que l'on trouve la racine d'une telle attitude chez Hugo :

J'offre pour un ingrat ma vie en sacrifice.
 S'il en est plus heureux, oh ! qu'il m'oublie ! – et puisse,
 Dans sa prospérité que rien ne doit tarir,
 Vivre longtemps celui pour qui je vais mourir !¹⁹⁵

¹⁹² D. ALIGHIERI, *La Divine Comédie*, trad. H. LONGNON, p. 32.

¹⁹³ G. DURAND, *Les structures*, p. 96-103.

¹⁹⁴ *Rigoletto*, III, 6.

¹⁹⁵ V. HUGO, *Le Roi s'amuse*, IV, 5, p. 181.

En outre, la tempête s'acharne musicalement en mineur sur le trio (« *Se pria ch'abbia il mezzo la notte toccato* ») pour exploser sur la partie finale de ce passage en mode majeur. C'est dans ce passage qu'apparaît, précisément, la rythmique du galop. Les ténèbres nocturnes qui dominent représentant le premier symbole du temps¹⁹⁶, l'accélération due à cette cadence rythmique bien particulière en matière musicale consolide donc l'effet symbolique de la scène. Diminuant d'abord pour permettre à l'auditoire d'entendre les coups de minuit qui rappellent que l'heure de la mort a sonné et que la journée fatale se termine, la fureur de la tempête éclate définitivement sur le coup de poignard frappant Gilda, qui marque une explosion de l'orchestre des plus violentes avant de disparaître définitivement.

Remarquons que juste avant de rentrer, le dernier mot de Gilda (« *salvar* ») explose, tel un cri, dans les aigus, lorsqu'elle frappe à la porte pour la dernière fois. Ce moment est crucial d'un point de vue dramaturgique, symbolique (pour le passage du seuil) et musical car on assiste, à partir de là, à une chute de la mélodie : d'une part celle-ci s'écroule des aigus vers les graves par des cascades ascendantes par chromatismes d'abord, puis alternativement ascendantes et descendantes par intervalles courts (tierce mineure) dont la note de départ est à chaque fois un peu plus basse, d'autre part il y a disparition progressive des instruments. Les tentatives instrumentales de contrer cette descente infernale par des motifs qui au contraire manifestent un besoin de remonter la pente de la portée musicale ne font que confirmer une chute inéluctable de la mélodie, et du temps. Deux mouvements opposés participent donc de l'univers du cataclysme et de la chute du temps : la volonté musicale semble être ascendante, avec de petites fusées à la flûte en escalier mais en réalité, c'est d'un élan vers le bas qu'il s'agit avec une perte de volume sonore (quantité), d'instruments (qualité) ainsi qu'à travers une descente chromatique.

Le déluge et les coups de minuit forment la transition entre l'existence de Rigoletto « avant » et « après » : la colère du ciel ne s'apaise qu'une fois sa punition exaucée, son grondement s'efface laissant la place à l'insonorité.

Exigée, la mort de Gilda fait office d'acte purificateur d'un monde dénaturé et corrompu. Elle même en est consciente lorsqu'elle prononce les paroles suivantes :

Oh cielo pegli empi ti chiedo perdono...¹⁹⁷

¹⁹⁶ G. DURAND, *Les structures*, p. 98.

¹⁹⁷ *Rigoletto*, III, 6.

[Oh Ciel pour les impies je te demande pardon.]

Ses paroles, encore une fois, reprennent le texte de Hugo :

Ô Dieu, vers qui je vais,
Je pardonne à tous ceux qui m'ont été mauvais¹⁹⁸

Le déluge qui l'accompagne ne va pas sans rappeler la colère de dieux tels que Jupiter lequel, irrité, inonde la terre pour la détruire suite aux crimes commis par le genre humain. Mieux encore, lorsque Triboulet s'exclame :

Une tempête au ciel ! Un meurtre sur la terre !
[...] ma colère de feu
Va de pair cette nuit avec celle de Dieu.¹⁹⁹

Il nous ramène au déluge universel voulu par Dieu²⁰⁰, ce qui peut ainsi nous mener à une interprétation sotériologique : « Les "méchancetés", les "péchés" finiraient pas défigurer l'humanité ; vidée des germes et des forces créatrices, l'humanité s'étiolerait, décrépité et stérile. Au lieu de la régression lente en formes sous-humaines, le déluge amène la réabsorption instantanée dans les Eaux, dans lesquelles les "péchés" sont purifiés et desquelles naîtra l'humanité nouvelle, régénérée²⁰¹. »

Suite au sacrifice de Gilda, tout est enseveli, enterré – dit le livret – dans le silence et l'obscurité :

[E] tutto resta sepolto nel silenzio e nel buio.²⁰²

Il est inutile d'insister à nouveau sur l'adjectif « sepolto », qui ne cadre que trop bien avec la situation sépulcrale, déjà étudiée dans le détail. Cette ambiance mortuaire est d'ailleurs prouvée par les paroles de Triboulet lequel qualifie la maison de tombe (« Cette maison, grand Dieu, c'est une tombe !²⁰³ ») et la Seine de sépulcre (formulation reprise par son alter ego italien comme nous l'avons vu plus haut).

¹⁹⁸ V. HUGO, *Le Roi s'amuse*, IV, 5, p. 181.

¹⁹⁹ *Ibid.*, V, 2, p. 184.

²⁰⁰ « [T]outes les sources du grand abîme des eaux furent rompues, et les cataractes du ciel furent ouvertes. », Gn, 7, 11.

²⁰¹ M. ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1964, p. 183.

²⁰² *Rigoletto*, III, 6.

²⁰³ V. HUGO, *Le Roi s'amuse*, V, 4, p. 194.

L'invisibilité de la nuit, par ailleurs, renforce le sentiment d'effroi suscité par les événements d'autant que les ténèbres et l'eau, en se fondant, rendent la peur éprouvée à la vue de la scène encore plus pénétrante²⁰⁴ : « [La] Ténèbre [...] féconde [...] en monstres [...] est aussi dévoratrice, offensive²⁰⁵. » L'invisibilité n'est qu'une infirmité symbolique de plus qui se marie à l'insonorité, les deux concepts, une fois couplés, formant les composantes auditives et visuelles de l'inconnu, germe de la peur. C'est de surcroît ce silence qui confère aux eaux un signe de mort²⁰⁶. Après le grondement de la tempête et le fracas du déluge, l'eau du fleuve est silencieuse. L'eau, d'une conformation à l'autre perd alors sa voix, tout comme la voix de Gilda qui s'est éteinte après un dernier cri, enveloppée dans le néant humide sur les rives du Mincio. N'est-ce pas la mort qui représente le silence ultime ?

4. Les larmes

Lieu du départ de Gilda vers la mort, les rives du Mincio constituent ainsi son dernier séjour, lieu qui renforce une fois de plus le caractère fatal et dramatique de l'eau nocturne du fleuve dont la matière est celle du désespoir²⁰⁷. Les larmes relèveraient de cette même matière selon Durand, puisqu'elles forment l'aspect secondaire de l'eau nocturne et le signe physiologique d'un contexte de tristesse au sein duquel il serait même possible d'intégrer les fleuves infernaux²⁰⁸.

Habituellement placées dans la catégorie des grands symboles aquatiques féminins, les larmes dépassent pourtant ici cette catégorisation, puisque Rigoletto pleure à plusieurs reprise. L'homme qui riait se transforme en l'homme qui pleure :

L'uomo son io che ride²⁰⁹

[Je suis l'homme qui rit]²¹⁰

²⁰⁴ G. BACHELARD, *L'Eau*, p. 120.

²⁰⁵ H. TUZET, *Le cosmos*, p. 199.

²⁰⁶ G. BACHELARD, *L'Eau*, p. 81.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 108.

²⁰⁸ G. DURAND, *Les structures*, p. 106-107.

²⁰⁹ *Rigoletto*, I, 8.

²¹⁰ V. HUGO, *Le Roi s'amuse*, II, 1, p. 98.

Ainsi, un retournement essentiel de la situation arrive à la quatrième scène du deuxième acte lorsqu'il ne parvient pas à étouffer ses larmes suite à l'enlèvement de sa fille. En admettant lui-même pleurer (« Ebben, piango...²¹¹ »), il fait tomber son masque, ce dernier étant à son visage ce que la maison est à Gilda, c'est à dire un rempart. Le masque constitue, d'une certaine façon, le seuil de son identité qui se révèle alors. Nous avons précédemment étudié comment un être masqué parvient à laisser croire à autrui qu'il est vraiment son masque. Tel est le cas ici, les courtisans ayant du mal à croire que le bouffon puisse être père, ce qui perce nettement dans leur expression de surprise teintée de moquerie incrédule : « La sua figlia !²¹² »

Rigoletto se fait prendre, en réalité, à son propre jeu. Moment crucial où la superposition entre le bouffon censé rire et le père affligé se concrétise jusqu'à son explosion, marquant ainsi l'incompatibilité entre les deux mondes, cette scène est aussi la représentation même de la farce et de l'hypocrisie. Cette farce à l'intérieur de la farce identitaire déjà existante est en effet un vrai dialogue de sourds, ou mieux, une communication paradoxale entre tartufes dupes et dupés. C'est ce heurt entre un père caché sous son masque, un bouffon imposteur à l'apparence nonchalante donc et des courtisans noblement menteurs qui provoque le débordement de paroles de Rigoletto et le déversement de toute sa haine jusque-là cachée. La tromperie atteint son apogée avant de s'écrouler. Cet épisode représente le moment où l'étanchéité entre les deux identités est définitivement minée. Musicalement, lors de cette comédie partagée où Rigoletto et les courtisans se bernent les uns les autres, ce qui, au niveau du texte se retrouve dans la question-réponse sardonique « Ch'hai di nuovo buffon ?²¹³ » répétée par Rigoletto comme un écho qui leur renvoie leur propre raillerie, la musique est indolente, reproduisant, de son rythme à deux temps (le premier est beaucoup plus accentué), le pas indifférent, négligent et boiteux du bouffon, ton typique de la dérision.

Toutefois, avant de disparaître intégralement, Rigoletto explose, appuyé par une musique aux effets toujours plus chaotiques, montant chromatiquement et s'intensifiant rythmiquement jusqu'au moment où il s'écrie, se trahissant tout seul dans une détonation :

Io vo' mia figlia...²¹⁴

²¹¹ Triboulet fond en sanglots au même moment dramatique dans la pièce de Hugo : « Et bien ! Je pleure, oui ! », *ibid.*, III, 3, p. 146.

²¹² *Rigoletto*, II, 4.

²¹³ *Ibid.*, II, 3.

²¹⁴ *Ibid.*, II, 4.

[Je veux ma fille...]

Rigoletto n'est plus l'homme qui rie et qui tue de sa langue acérée, blessante comme la lame d'un poignard²¹⁵. C'est un père, vieux, inoffensif et seul :

Ah ! voi tutti a me contro venite !
(Piange) [...]
 Miei signori... Ah perdono, pietate...
 Al vegliardo la figlia ridate...
 Ridonarla a voi nulla ora costa [...]²¹⁶

[Ah ! vous vous liguez tous contre moi !
(Il pleure) [...]
 Mes seigneurs... Ah pardon, pitié...
 Redonnez sa fille au vieillard...
 Me la rendre ne vous coûte rien maintenant [...]]

Symboles de la douleur²¹⁷, les larmes participent de cette valorisation de l'élément liquide en tant que substance de mort et de malheur. Triboulet, chez Hugo, en arrive à pleurer des larmes de sang :

Pleurant des pleurs de sang sous mon masque rieur²¹⁸

Et si l'on songe à l'infanticide qui hante Rigoletto jusqu'à sa mort, de toutes les peines redoutables infligées par les éléments, « [celle] de l'eau est infinie²¹⁹ ». Les larmes sont donc un aspect complémentaire et secondaire de l'eau nocturne, épaisse, ténébreuse et lourde dans un paysage qui évoque, par son fleuve, la nuit obscure et qui en appelle à la présence de sentiments ou d'instincts mortifères.

Par cette étude, nous avons pu percevoir l'anéantissement d'une dimension idéalement pure – construite par Rigoletto autour de sa fille et personnifiée par cette dernière – suite auquel un point de rebroussement temporel est atteint. Si nous avons choisi d'intituler cette partie « L'altare si rovescio », c'est en raison du caractère sacré de l'autel dans lequel il est légitime de voir une allégorie de la pureté et de la virginité de Gilda qui contrastent avec l'impudicité et la débauche régnant au sein de la cour abhorrée par Rigoletto où le masque du bouffon réapparaît. L'autel

²¹⁵ « Pari siamo !... Io ho la lingua, egli ha il pugnale », *ibid.*, I, 8.

²¹⁶ *Ibid.*, II, 4.

²¹⁷ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Lacrima », in *Dizionario*, p. 4.

²¹⁸ V. HUGO, *Le Roi s'amuse*, V, 1, p. 183.

²¹⁹ G. BACHELARD, *L'Eau*, p. 13.

renversé, lieu sacré par excellence, représente ainsi le point de départ de la désacralisation d'un univers retransché et jusqu'alors immaculé. Dans ce mouvement s'établit en quelque sorte une antiphrase de la sacralisation et une destruction des valeurs fondamentales de cette dimension intime telles que l'intégrité, la pudeur et la vertu. Ainsi le temps lui-même chavire-t-il, comme entraîné par ce retournement du lieu sacré comme dans une clepsydre cosmique. S'écoulant violemment dans un mouvement soudain et irrépressible, son flux trouve dans le fleuve son image matérielle alors que le cataclysme s'abat sur le monde de Rigoletto, anéantissant une période idéale et suscitant l'angoissante question de la fin²²⁰.

Lorsqu'un temps spécialement heureux, un âge d'or est terrassé, par ou sans un cataclysme, on ne peut le retrouver que dans le souvenir qui détient le pouvoir de s'opposer au temps implacable en sortant de la durée. C'est ce que nous allons aborder dans le cadre du schéma du temps sublimé de *Don Carlos*.

²²⁰ Cf. A. H. KRAPPE, « Les cataclysmes », *La genèse*, p. 311-327.

TROISIÈME PARTIE :

DON CARLOS

OU LE TEMPS D'UNE JOURNÉE

I Chronotope du souvenir : espace et temps sublimés

Dans *Don Carlos*¹, nous pouvons constater qu'un nouveau schéma symbolique se dégage, celui d'un temps sublimé et réitérable qui se cristallise dans le souvenir, s'opposant au temps qui fuit dans la réalité.

L'intrigue du drame de Schiller met en scène trois personnages unis par une relation affective et / ou familiale : Philippe II roi d'Espagne, Don Carlos son fils et Élisabeth de Valois l'épouse du roi qui avait été dans un premier temps promise à l'infant. Le parcours dramatique vire au tragique dès lors que les deux promis qui s'étaient juré un amour éternel sont séparés et écrasés par une loi politique et religieuse inflexible qui se concrétise par l'annonce du mariage d'Élisabeth et de Philippe II à la fin du premier acte. Aussi l'amour qui unit Don Carlos et la jeune reine constitue-t-il le point de départ d'une atteinte à l'ordre familial et conjugal nouvellement instauré. Il s'ensuit que cette situation de départ établit une sorte de verrouillage de l'action² qui laisse très peu de marge de manœuvre aux deux amants. Face à l'impossibilité de changer leurs destins et de retrouver un bonheur qu'ils considèrent comme perdu à jamais, ils se tournent vers deux échappatoires pour faire face à leurs « fatales destinées³ » : la mort, ultime repos pour se défaire d'une vie où la souffrance pour un amour étouffé revient incessamment et le refuge dans la réminiscence nostalgique du jour où ils se connurent.

C'est sur cette réminiscence que nous voulons arrêter notre attention. Confiné dans un lieu (la forêt hivernale de Fontainebleau) et dans un temps (le seul jour de leur première rencontre), le sentiment amoureux ne put s'épancher librement que dans ce lieu donné et à ce moment donné. Cet ensemble espace-temps compose ce que nous appellerons *le chronotope du souvenir* en suivant les traces de Bakhtine⁴, entendant par cela l'isomorphie privilégiée d'un lieu et d'un

¹ Nous précisons que l'étude concerne principalement *Don Carlos*, premier livret écrit en français par Joseph Méry et Camille Du Locle pour la première représentation parisienne de 1867. Lorsque le texte *Don Carlo* de 1872, traduit en italien par Achille de Lauzières est également pris en compte, il est explicitement cité.

² G. DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 2009, p. 107.

³ *Don Carlos*, I, 6.

⁴ Le terme « chronotope » a été créé par Mikhaïl Bakhtine. Il recouvre les éléments spatiaux et temporels d'une description ou d'une situation. La particularité de cette notion est que le lieu et le moment sont solidaires l'un de l'autre dans le sens qu'aucun des deux n'est plus important que l'autre. Pour une lecture approfondie de la notion, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2008.

temps que ce souvenir soude. Ce premier tête-à-tête au cours duquel les deux fiancés se reconnaissent donne lieu à une promesse d'amour éternel dans la vie comme dans la mort :

Renouvelons le doux serment
Qui dès longtemps nous lie :
Marchons tous deux dans cette vie
En nous aimant !⁵

Nous traînerons notre chaîne
Jusqu'à la paix du tombeau.⁶

Or, suite à ce serment, la déclaration publique de l'union d'Élisabeth au père de Carlos brise immédiatement tout élan et tous leurs espoirs. La sphère privée et sentimentale se retrouvant entièrement anéantie par les devoirs publics qu'Élisabeth a envers son nouveau peuple, il en dérive une angoisse, une souffrance et une nostalgie telles que Carlos va désespérément rechercher dans ses souvenirs ce moment sublimé, ce qui se traduit dans la matière temporelle par de brèves parenthèses suspendues dans le temps où il puise pour rallumer leur ancienne passion basée sur ce souvenir commun. Réitérable grâce à la réminiscence, ce moment reste néanmoins relégué dans un ensemble spatial et temporel révolu qui s'oppose crûment à la réalité. Celle-ci est d'ailleurs d'autant plus difficile à supporter qu'elle se greffe sur la société oppressante de l'austère cour d'Espagne tant pour Carlos lequel souffre d'un manque évident de liberté (« Sire, il est temps que je vive !⁷ ») que pour Élisabeth dont la vie est régie et surveillée par son époux et ses dames d'atour. Aussi ces éléments et toutes ces circonstances rendent-ils encore plus séduisant le souvenir-mirage d'un amour libre et spontané, souvenir auquel même Élisabeth, pour intègre et prudente qu'elle soit, succombe à la fin de l'œuvre lorsqu'il est irrémédiablement trop tard pour se retrouver, cet univers faisant partie d'un passé trop lointain dans le temps et dans les sentiments pour pouvoir affleurer de nouveau.

Examinons comment la composante spatiale de ce chronotope est sublimée par le sentiment amoureux qui réussit à métamorphoser la nature et à la transcender en une dimension paradisiaque et lumineuse. Au premier acte du livret, voici les termes en lesquels Carlos décrit Fontainebleau :

⁵ *Don Carlos*, I, 4. Pour la version italienne : « Vivrò per te, – per te morirò [...] Rinovelliam – ebbri d'amor / Il giuro che ci univa » [Je vivrai pour toi, pour toi je mourrai [...] Renouvelons – ivres d'amour / Le serment qui nous unissait], *Don Carlo*, I, 4.

⁶ *Ibid.*, I, 5.

⁷ *Don Carlos*, III, IV, 4.

Fontainebleau !... Forêt immense et solitaire !
 Quels jardins éclatants de fleurs et de lumière
 Pour l'heureux Carlos valent ce sol glacé
 Où son Élisabeth souriante a passé ?...⁸

La traduction vers l'italien⁹ d'Achille de Lauzières n'hésite pas à utiliser le mot « Eden », comparant la forêt à un paradis :

Fontainebleau ! Foresta immensa e solitaria !
 Quai giardin', quai rosai, qual Eden di splendore
 Per Don Carlo potrà questo bosco valer
 Ove Isabella sua sorridente apparì !¹⁰

[Fontainebleau ! Forêt immense et solitaire !
 Quels jardins, quelles roseraies, quel Eden resplendissant
 Pourront pour Don Carlo valoir ce bois
 Où son Isabelle souriante apparut !]

Il nous faut préciser que cette scène dans la forêt n'existe pas dans l'œuvre de Schiller. Le pouvoir sentimental de la rencontre et la ferveur du serment qui transforment la forêt glacée en espace sublimé sont le fruit du travail sur le livret verdien et le produit de l'imagination de Giuseppe Verdi et de ses librettistes.

La forêt gelée et le sol glacé, comme sculptés dans un paysage de cristal de glace imprégné de surcroît d'air glacé, participent également de l'effet de suspension dans le temps. En effet la glace est la matière qui fige, qui pétrifie, qui peut conserver de la détérioration organique, qui peut en quelque sorte arrêter le temps. La congélation est bel et bien, dans le domaine scientifique, une technique de conservation des produits biologiques et des cellules vivantes. Au niveau symbolique, cette eau figée qu'est la glace, eau devenue solide, eau devenue pierre, matière bien particulière donc, réunit l'élément liquide qui fuit comme le temps mais qui parvient par un

⁸ *Ibid.*, I, 2.

⁹ L'histoire de *Don Carlos* et de ses librettistes est longue : Joseph Méry et Camille Du Locle sont les librettistes de la version française dont la première eut lieu le 11 mars 1867 à Paris au Théâtre de l'Académie Impériale de Musique, ancien nom du Théâtre de l'Opéra. Au mois d'octobre suivant, c'est Achille de Lauzières qui se charge de la traduire en italien pour la représentation au Teatro Comunale de Bologne, cette version s'appelant *Don Carlo*. Dix ans plus tard, sous le conseil d'Emanuele Muzio, Verdi se décide à couper *Don Carlos*, avec l'aide de Camille Du Locle, Charles Nutter et Angelo Zanardini. Ainsi la deuxième première de l'œuvre, à la Scala de Milan le 10 janvier 1884 ne comporte que quatre actes, le premier acte dans la forêt ayant été supprimé. Enfin, le protéoforme *Don Carlos* reviendra à ses cinq actes à Modène le 29 décembre 1886 pour une dernière version.

¹⁰ *Don Carlo*, I, 2.

processus symboliquement bien étrange à l'immobilité. D'où l'intuition d'un temps suspendu, arrêté, dans cette forêt aux nuances glacées où tout se cristallise et se fige.

C'est cette existence hors de la durée qui confère au sentiment amoureux un caractère sacré et unique car il ne s'inscrit pas dans le temps linéaire voué à la finitude¹¹ et aux changements : « [Le] Temps sacré est par sa nature même réversible, dans le sens qu'il est, à proprement parler, un Temps mythique primordial rendu présent. [...] Le Temps sacré est par suite indéfiniment récupérable, indéfiniment répétable¹². »

Et c'est encore l'intensité du sentiment qui concourt à la fixation de cette journée dans la mémoire des deux amants. Symboliquement parlant, ce moment est de plus réversible et réactualisable par le biais du souvenir et de la réminiscence. Tant que la mémoire le protège, il ne peut se perdre. Il devient alors un refuge où ni le malheur, ni la vieillesse, ni la mort ne peuvent pénétrer, étant inatteignable en vertu de son isolement et de son éloignement temporel et inattaquable grâce à cette couverture protectrice de glace qui fait office de bouclier isolant symbolique. À l'instar de la vie aquatique qui survit aux périodes glacées, attendu que l'eau reste liquide sous sa couche de glace isolante, sous ce manteau de glace, les sentiments restent intacts, inaltérés. Ces transformations bien étranges qui ont peu à voir avec l'objectivité – les sentiments et les souvenirs étant d'ailleurs les ennemis de cette dernière – peuvent être expliquées par le fait qu'une des particularités de l'homme est « de ne vivre que dans le passé et dans l'avenir [puisque] le présent l'opprime de maux qui rendent l'existence pénible ou même intolérable. Par contre, du passé, la mémoire ne garde, sauf de très rares exceptions, que les impressions agréables. Il faut ajouter à cela que, pour la plupart des hommes, le passé, c'est le temps de la jeunesse et de tout ce qu'elle comporte. De là cette nostalgie foncièrement déraisonnable des "bons vieux temps"¹³ ».

La forêt gelée se transforme ainsi aux yeux de Carlos en espace sacré, plus éblouissant qu'un Éden florissant béni et protégé par Dieu où seul l'amour règne. C'est toute l'intériorité de l'enfant dans un moment émotionnellement intense¹⁴ que nous voyons se matérialiser dans la nature :

Bois dépouillés, ravins, broussailles,

¹¹ M. ELIADE, *Le Sacré et le profane*, Paris, Folio essais, 2007, p. 63-66.

¹² *Ibid.*, p. 63.

¹³ A. H. KRAPPE, *La Genèse des mythes*, Paris, Payot, 1952, p. 314.

¹⁴ G. DE VAN, *Verdi*, p. 291.

À mes yeux enchantés, vous vous couvrez de fleurs !
 Sous les regards de Dieu, confondons nos deux cœurs
 Dans le baiser des fiançailles !¹⁵

Comme par enchantement, le paysage se transforme. Dans la traduction vers l'italien cette image perd cependant en partie sa force, les éléments de la nature étant tous condensés dans la seule idée de la forêt :

Sparia l'orror – della foresta ;
 Tutto è gioia e splendor, – tutt'è delizia e amor.
 Il ciel ci vegga alfin – uniti core a core
 Nell'imeneo – che Dio ci appresta.¹⁶

[L'horreur de la forêt a disparu
 Tout est joie et splendeur, tout est délice et amour
 Que le ciel enfin nous voie, unis par nos cœurs
 Dans l'hymen que Dieu nous prépare.]

L'obscurité de la nuit est dépourvue de toute trace de crainte ou de danger, la vision oxymorique de la « nuit claire¹⁷ » tournant plutôt l'imagination vers le blanc, la pureté et l'éclat du ciel. Or le blanc, le pur font partie de la même constellation où convergent aussi le lumineux, le solaire, le royal, le vertical, attributs ouraniens¹⁸. La forêt est ainsi le lieu privilégié de la manifestation du sacré, d'autant que Dieu semble en être le protecteur. Cette lumière céleste, nocturne et hivernale, peu colorée et froide, est représentative de la spiritualisation¹⁹. C'est une lumière-reflet, un or-reflet comme nous allons l'analyser plus loin. Bien que Carlos soit seul dans la forêt, il est sur les traces de sa fiancée qui, de son côté, quoique perdue, n'en éprouve aucune terreur. Ils se retrouvent immergés dans une nuit silencieuse, à l'apparence magique, où la clarté tamisée semble l'alliée directe du bonheur.

La brume et l'effacement des points de repères physiques sous la neige font converger la scène vers un univers remarquable se plaçant à la frontière entre le réel et l'imaginaire. La puissance poétique du brouillard qui revêt un grand rôle dans l'élaboration des mythes n'est d'ailleurs pas étrangère à ce phénomène. Enveloppant la forêt et effaçant ses contours, le brouillard, qui dérègle et accentue l'imagination est à l'origine de « mirage[s] curieux, [pouvant

¹⁵ *Don Carlos*, I, 4.

¹⁶ *Don Carlo*, I, 4.

¹⁷ *Don Carlos*, I, 3.

¹⁸ G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2008, p. 164.

¹⁹ *Ibid.*, p. 165.

donner] une grandeur surhumaine aux voyageurs²⁰ ». Nous sommes, si ce n'est dans le domaine du surnaturel, du moins dans celui du sublime.

II *Don Carlos*, une ouverture en conte de fées ?

En réalité, le début de ce premier acte de *Don Carlos* pourrait effectivement faire penser à un conte : on y trouve les bûcherons et leurs chaumières, leurs villages dominés par le palais ou le château seigneurial dans le lointain, la forêt profonde, les pauvres gens qui espèrent en de meilleurs jours, les fontaines et les rivières auxquelles la tradition populaire attribue un caractère enchanté :

L'hiver est long ! La vie est dure !
Le pain est cher !
Quand donc finira ta froidure.
Ô sombre hiver ! [...]
Tout meurt au bois, dans la plaine
L'eau des fleuves manque aux troupeaux
Et l'hiver glace la fontaine,
Notre fontaine aux belles eaux !²¹

À cela il faut ajouter la présence et le comportement exemplaire²² d'un prince et d'une princesse qui tombent amoureux au premier regard lorsqu'ils se croisent dans une forêt, par une étrange nuit où la nature semble se transformer par magie après que le prince a surmonté des épreuves pour arriver jusqu'à sa belle, y compris la colère d'un père terrible et despotique :

Quittant l'Espagne et la cour de mon père,
De Philippe bravant la terrible colère,
Caché parmi les gens de son ambassadeur,
J'ai pu la voir enfin, ma belle fiancée.²³

Bettelheim souligne bien, comme c'est le cas pour *Don Carlos*, que « pour qu'il y ait conte de fées, il faut [...] qu'il y ait menace ; une menace dirigée contre l'existence physique du héros, ou

²⁰ A. H. KRAPPE, *La genèse*, p. 186.

²¹ *Don Carlos*, I, 1. Nous tirons cet extrait de l'édition Newton & Compton, l'édition Ricordi des premières représentations ne le reportant pas.

²² M. ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Folio essais, 2007, p. 239.

²³ *Don Carlos*, I, 2.

contre son existence morale [...]»²⁴ » alors qu'Eliade rappelle que l'un des motifs dominants du conte concerne « les noces de type royal²⁵ » effectivement prévues pour les deux fiancés qui voient en la fête et les feux du château les prémices de leurs fiançailles.

Il va sans dire que la beauté et la bonté de la princesse sont également des éléments incontournables du conte :

C'est la fille du Roi ! Vite, approchons-nous d'elle !
Elle est aussi bonne que belle !
La noble Élisabeth...²⁶

Un monde familier s'offre ici à nous, parsemé d'éléments fantastiques qui voient le jour en raison du caractère exceptionnel et merveilleux de la rencontre amoureuse, tout comme dans les pays qui encadrent les contes de fées. L'hiver sombre et froid raconté par les pauvres gens à la première scène constitue tout à coup le décor d'une nuit claire et insolite, voire magique, au ciel constellé d'étoiles, dont le fond aux contours mal définis gomme les points de repères spatiaux et temporels, ce qui place la rencontre hors du temps vécu, hors du temps historique et hors de l'espace miséreux des bûcherons et de leurs familles pour lesquels le temps de l'hiver se superpose à une période de guerre et de pauvreté :

Hélas ! Quand finira la guerre ?
Hélas ! Reverrons-nous jamais
Et nos fils dans notre chaumière
Et des blés mûrs dans nos guérets ?²⁷

L'espace où se rencontrent les deux aimés, malgré sa proximité avec l'espace villageois, s'en détache totalement, non seulement en raison d'une différence évidente de qualité de vie et d'extraction sociale, mais parce qu'il renferme un sentiment amoureux absolu et réciproque qui transforme le réel en un univers féerique.

Triste réalité et heureuse destinée s'opposent donc à la limite entre ces deux mondes, quelque part dans la forêt, mondes lointains que seul l'écho du son du cor semble rapprocher :

Le son du cor de nous s'approche !
Il retentit de roche en roche !
L'air est plein de leur bruit joyeux !

²⁴ B. BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 188.

²⁵ M. ELIADE, *Aspects*, p. 241.

²⁶ *Don Carlos*, I, 1. Nous tirons cet extrait, ainsi que ceux des notes 27 et 28, de l'édition Newton & Compton, l'édition Ricordi des premières représentations ne les reportant pas.

²⁷ *Ibid.*

Que le sort des rois est heureux !²⁸

Remarquons en outre qu'aucune indication temporelle précise n'apparaît dans les didascalies : c'est l'hiver, mais on ne sait rien de plus, on reste donc dans le flou temporel. Il nous faudrait enfin ajouter qu'à la manière des contes, cette atmosphère fantastique donne l'illusion que tout est possible, y compris la paix entre les deux royaumes qui étaient en guerre, l'union des deux familles régnantes et un amour éternel pour les deux amants.

Au sein de cette atmosphère mystérieuse les sentiers s'effacent, la brume brouille la vue tandis que les ombres bienfaisantes, produits du brouillard dont le pouvoir nébuleux amplifie l'imagination et multiplie les présences prodigieuses²⁹ apparaissent :

Tout se tait ! la nuit vient... et la première étoile
Scintille à l'horizon lointain...
Comment vers le palais retrouver mon chemin,
Dans ce bois que la brume voile ? [...]

Ah ! Quelle ombre charmante ici vers moi s'avance ?...³⁰

D'autre part, les contes de fées se déroulant « dans un monde où l'enchantement va de soi et où la magie est la règle³¹ » du moins à la fin de l'histoire, nous devons relever que quelque chose d'assez semblable se passe dans la deuxième scène du premier acte, toujours dans la forêt de Fontainebleau. Suite à leur déclaration d'amour, Carlos et Élisabeth, enchantés, sont les témoins du premier jour de paix entre leurs deux royaumes alors que le palais royal brille au loin de tous ses feux pour fêter cette nouvelle alliance. Cette circonstance qui vient clore la scène de la rencontre et qui s'inscrit dans la logique du *lieto fine* ou *happy end*, typique du conte³², contribue elle aussi à justifier la surdétermination positive du paysage de la forêt qui fait écho à ce moment de paix et de bonheur extrêmes.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la scène s'achève très vite une fois que la nouvelle du mariage d'Élisabeth et de Philippe II est annoncée. Nouvelle déconcertante à laquelle personne ne s'attend, dont le coup de canon inattendu est précurseur, elle brise l'élan amoureux, foudroie les deux amants et désintègre la dimension féerique. Le rêve terminé, la forêt glacée n'a plus lieu d'être et les chants d'allégresse s'éloignent au loin en emportant avec eux la nouvelle reine

²⁸ *Ibid.*

²⁹ A. H. KRAPPE, *La genèse*, p. 186-187.

³⁰ *Don Carlos*, I, 2.

³¹ R. CAILLOIS, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, p. 8.

³² M. ELIADE, *Aspects*, p. 243 et p. 246.

d'Espagne. De plus, la glace qui jusque-là était la matière première du rêve réalisé de leur amour transmue en matière de l'horreur, rejoignant les images pétrifiantes relatives à la mort et à son immobilisme définitif :

Muet, glacé d'horreur,
Devant l'abîme ouvert je frémis de terreur !³³

L'idée de l'abîme démontre qu'un premier sentiment de mort fait immédiatement suite au sentiment d'éternité définissant l'ensemble espace-temps de la première rencontre dont le caractère découle de la sacralité et de la réversibilité des événements³⁴. Pour son symbolisme catamorphe, l'abîme est, comme le gouffre, le lieu de la chute. La rapidité de son mouvement le place dans le réseau symbolique du temps foudroyant. De cette idée à sa réalisation concrète et ultime dans la tombe, il n'y a pas loin, ce que le texte nous confirme :

L'heure fatale est sonnée ![...]
Je veux descendre au tombeau !³⁵

Le temps n'est plus suspendu, il acquiert un aspect linéaire, prémisse de son irrévocabilité. L'arrêt du temps n'aura duré que le temps d'une journée d'hiver.

Enfin, d'un point de vue sonore, le coup de canon qui retentit en signal de fête annonce effectivement l'union entre les deux pays, mais pas entre les deux fiancés. Parfois utilisé pour annoncer les exécutions capitales (comme dans le dernier acte de *Maria Stuarda* de Donizetti) il se charge ici d'une valence de ce même genre puisque, d'un point de vue dramatique, il indique brusquement la fin du rêve, dénonce l'illusion d'un bonheur perdu à jamais et prépare à la nouvelle dont la fatalité écrase les deux fiancés.

Mais revenons à l'espace-temps de l'épanchement amoureux. Composant un ensemble indissociable, il est en mesure de se cristalliser en souvenir par la suite. La lumière de la forêt et ses couleurs participent également de cette surdétermination positive, la lumière se plaçant dans une dynamique d'élévation extatique qui est due, dans le cas présent, à l'intensité et à la pureté du sentiment. Selon Bachelard, « c'est la même opération de l'esprit humain qui nous porte vers la lumière et vers les hauteurs » car « l'amour des hommes, en nous mettant au-dessus de notre être,

³³ *Don Carlos*, I, 5.

³⁴ M. ELIADE, *Le sacré*, p. 64.

³⁵ *Don Carlos*, I, 5.

n'apporte qu'une aide de plus à un être qui veut sans cesse vivre au-dessus de son être³⁶ ». Et Durand d'ajouter : « [La] plupart des religions reconnaissent également cet isomorphisme du céleste et du lumineux³⁷. » Cette lumière est en effet bien particulière, ce n'est en aucun cas la lumière aveuglante et violente des journées méridionales espagnoles dont nous parlerons tout à l'heure, mais bel et bien une lumière septentrionale et hivernale, une lumière glacée, une lumière nocturne lactée. En quelque sorte, elle s'éclaircit, cette décoloration impliquant une dématérialisation, une dissolution, donc une élévation qui la rendent plus *aérienne*. C'est encore Bachelard qui nous fournit la justification de notre analyse : « [Le] bleu du ciel est aérien quand il est rêvé comme une couleur qui pâlit un peu³⁸. » Tel est le cas ici puisque le scintillement doré des étoiles et des feux du château d'une part, se greffent sur la blancheur du paysage glacé et la clarté de la nuit d'autre part. Les lueurs délicates aux nuances dorées qui pointent dans la nuit se combinent aux tons givrés et glacés de l'hiver étudiés plus haut, le tout s'insérant sur une couleur bleu pâle qui voudrait préfigurer l'avenir fortuné des fiancés, lequel devrait baigner dans une teinte « azur³⁹ » qui sera à même de dorer leur existence.

Or, le reflet doré n'est pas seulement représentatif de spiritualisation et d'élévation⁴⁰ mais encore de pureté. *Don Carlos* illustre parfaitement cette double facette symbolique dès lors que la pureté physique est elle aussi mise en évidence lorsque Carlos affirme que « Dieu bénit [leurs] chastes amours⁴¹. » Promettant à Élisabeth que son cœur est pur, il lui assure en outre d'être digne d'elle.

La scène de la forêt combine donc les couleurs de l'élévation et de la pureté⁴² dont les nuances vont de la glace à l'azur, couleurs dites « froides » en passant par le doré, cette goutte lumineuse couleur or, synonyme de blancheur, qui « constelle avec la lumière et la hauteur⁴³ ».

³⁶ G. BACHELARD, *L'Air et les Songes*, Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 56.

³⁷ G. DURAND, *Les structures*, p. 163.

³⁸ G. BACHELARD, *L'Air*, p. 211.

³⁹ *Don Carlos*, I, 2.

⁴⁰ G. DURAND, *Les structures*, p. 165-169.

⁴¹ *Don Carlos*, I, 2.

⁴² G. DURAND, *Les structures*, p. 165-166.

⁴³ *Ibid.*, p. 166.

III Temps et sentiments verrouillés

Nous notions au début de cette étude que l'action dans *Don Carlos* est verrouillée. Nous pourrions également parler d'un *verrouillage du temps* attendu que le souvenir de ce seul moment, au cœur d'une seule journée, revient dès lors systématiquement et constitue le refuge de Carlos et d'Élisabeth face à une réalité qui les divise et les éloigne l'un de l'autre. C'est justement après ce moment suspendu dans le passé et dans ses souvenirs que Carlos court constamment, même après le mariage d'Élisabeth et de Philippe. Cet instant sacré, il veut le revivre et le récupérer à tout prix, au risque de sombrer dans le délire lorsqu'il obtient de revoir la reine après son mariage :

Par quelle douce voix, mon âme est ranimée ?
Élisabeth... c'est toi, ma bien-aimée,
Assise à mes côtés, comme aux jours d'autrefois ?...
Ah ! Le printemps vermeil a reverdi les bois !...⁴⁴

Ici le présent d'énonciation choisi pour les paroles de Carlos situe les faits au moment où ils se déroulent et catapulte la scène au moment de leur rencontre, la fameuse nuit dans la forêt glacée de Fontainebleau. Pour reprendre les termes de grammaire, il maintient les actions narrées dans l'actualité du sujet. Au contraire, Élisabeth semble avoir dépassé ce stade temporel pour vivre dans une nouvelle réalité qui fait d'elle la mère de Carlos et la reine d'Espagne. Elle n'appelle d'ailleurs plus l'infant par son prénom. Elle le nomme à présent son « fils⁴⁵ », ce qui plonge Carlos dans un désarroi total :

Pas ce nom-là... Celui
D'autrefois !
Hélas, je m'égare !⁴⁶

Guidée par le flambeau du devoir, Élisabeth affirme avancer sur une route déjà tracée dont l'ultime espoir réside au ciel :

Le devoir, saint flambeau, devant mes yeux a lui,
Je marche conduite par lui,

⁴⁴ *Don Carlos*, II, II, 4. Pour la version italienne : « Qual voce a me dal ciel scende a parlar d'amore ?... / Elisabetta ! tu... sei tu. Bell'adorata, / Assisa accanto a me come ti vidi un dì !... / Ah ! Il ciel s'illuminò, la selva rificori !... », *Don Carlo*, II, II, 4.

⁴⁵ *Don Carlos*, II, II, 4.

⁴⁶ *Ibid.*

Mettant au ciel mon espérance !⁴⁷

Mais, lorsqu'elle se souvient de leur moment de bonheur passé, événement n'appartenant plus à sa vie actuelle puisqu'il s'agit d'une période révolue et bien terminée, l'emploi de l'imparfait est en revanche justifié :

Adieu, Carlos, adieu pour cette vie ;
Ah ! vivre auprès de vous c'était le paradis !⁴⁸

Le détachement de la reine vis à vis de Carlos n'empêche pas ce dernier de rester follement enraciné au moment de leur rencontre, même si celui-ci a définitivement disparu. Le monde extérieur à cette dimension s'abîme automatiquement pour lui puisque rien n'existe en dehors de cet amour qu'il veut retrouver comme il était autrefois :

Que sous mes pieds se déchire la terre !
Que sur mon front éclate le tonnerre,
Je t'aime, Élisabeth ! Le monde est oublié !⁴⁹

Dans cette image apocalyptique de fin du monde dont le tremblement de terre et le déluge constituent les présages⁵⁰, l'absence d'une existence autre que celle où est censé se déployer le sentiment amoureux est confirmée. Hors de ce monde, il n'y a pour lui que le néant. Le passé, le futur, le présent n'ont donc plus réellement de sens pour Carlos, sa notion du temps étant gouvernée par le sentiment qu'il éprouve et qui le fait tour à tour mourir de douleur ou revivre dans l'illusion. Ce chevauchement des trois unités temporelles domptées par son affectivité est d'ailleurs manifeste :

Oublions l'univers, la vie et le ciel même !
Qu'importe le passé ? Qu'importe l'avenir ?
Je t'aime !⁵¹

Force est de constater que lorsque Carlos tente de retrouver la dimension originelle édénique à ses yeux, les éléments symboliques de la nature fleurissante qui la représentaient au premier acte réapparaissent. Cette recherche du *grand temps primordial du bonheur* se traduit par la tendance à négliger le temps présent⁵² comme l'étude des temps grammaticaux nous le montre. Nous

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ A. H. KRAPPE, *La genèse*, p. 326-327.

⁵¹ *Don Carlos*, III, III, 2.

⁵² M. ELIADE, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Folio essais, 2008, p. 34.

pouvons remarquer au passage un autre élément topique à forte résonance émotive pour renforcer notre thèse sur cette idée d'union entre temps et lieu sublimé. Au premier acte toujours, suite à la nouvelle du mariage entre Élisabeth et son père, Carlos reste figé sur le rocher où cette dernière était assise quelques instants plus tôt. Qu'il s'agisse du rocher où la présence d'Élisabeth est encore vive, ou encore de la forêt verdoyante imaginaire qui fut témoin de leur amour, Carlos recherche jusqu'à l'obsession de revivre cet instant. Le lieu du souvenir heureux a donc une importance considérable dans le processus de recherche du moment perdu.

Pour ce qui est d'Élisabeth, il faut attendre le dernier acte pour la voir s'abandonner à ses sentiments. C'est encore en la nature de Fontainebleau que séjourne le souvenir de son amour alors que l'on entend, joué à la flûte, le motif musical de la rencontre amoureuse du premier acte (I, 4) qui nous projette nous aussi au cœur de la rencontre :

France, noble pays, si cher à mon jeune âge !
Fontainebleau ! Mon cœur est plein de votre image...
C'est là que Dieu reçut notre éternel serment ;⁵³

Extrait de « *Tu che le vanità* », in *Don Carlo* (V, 1)⁵⁴
(pour la version italienne, qui correspond à « *Toi qui sus le néant* », in *Don Carlos* (V, 1)) :



Fl.
Ob.
Fg.
Cr.
Re
Tp.
Ella.

ppp
morendo
lungo silenzio

gloria il tracce . rà. Per me! la miagior . na . ta a se . ra è giun . ta già!

//

⁵³ *Don Carlos*, V, 1. La version italienne suit de très près la version française : « O Francia, nobil suol, sì caro ai miei verd'anni ! / Fontainebleau ! Vêr voi schiude il pensiero i vanni. / Giuro eterno d'amor là Dio da me ascoltò » [Ô France, noble sol, si cher à mes vertes années ! / Fontainebleau ! Ma pensée vers vous déploie ses ailes. / Mon serment éternel d'amour Dieu écoute là-bas] *Don Carlo*, V, 1.

⁵⁴ [En ligne], <<http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/bag7381/large/>> (consulté le 10 septembre 2012).

562

F Allegro moderato più di prima $\text{♩} = 96$

Fl.

Cl.
Si b

F Allegro moderato più di prima $\text{♩} = 96$

Cb.

//

Fl.

Cl.
Si b

ELISABETTA

Fran - cia, no - bi - le suoi, si ca - ro a'miel ver -

Cb.

//

Aussi bien une nostalgie de son pays natal que celle du moment de la promesse amoureuse sont ici exprimées. Jusque-là strictement contrôlées, ses émotions se libèrent alors que ses pensées glissent vers l'espace des jardins espagnols au milieu desquels son amour pour Carlos est chanté et remémoré par la nature entière :

Beaux jardins espagnols à l'heure pâle et sombre,
Si Carlos doit encore s'arrêter sous votre ombre,
Que vos fleurs, vos gazons, vos fontaines, vos bois,
Changent mon souvenir avec toutes leurs voix.⁵⁵

La traduction en italien, remarquons-le, est très fidèle à l'original :

Tra voi, vaghi giardin di questa terra ibéra
Se Carlo ancor dovrà fermare i passi a sera,
Che le zolle, i ruscel', i fonti, i boschi, i fior'
Con le loro armonie cantino il nostro amor.⁵⁶

[Parmi vous, gracieux jardins de cette terre ibérique
Si Carlos suspendra encore ses pas le soir

⁵⁵ *Don Carlos*, V, 1.

⁵⁶ *Don Carlo*, V, 1.

Que les mottes, les ruisseaux, les sources, les bois, les fleurs
Par leurs harmonies chantent notre amour]

Le jardin, lieu où la nature se trouve enclose et maîtrisée, est aussi le lieu où cette même nature menace de reprendre ses droits⁵⁷. Ce n'est sans doute pas un hasard si le cœur d'Élisabeth réussit pour la première fois à déborder dans la forêt-souvenir, espace libre où son esprit la porte pour glisser ensuite dans les jardins espagnols dont la limite physique explose également sous la force de l'émotion. La musique traduit cette superposition entre le souvenir, l'être aimé et le sentiment : au moment où elle évoque les jardins espagnols, puis Carlos, et enfin leur souvenir commun, la mélodie est précisément celle qui avait catapulté Carlos dans le passé de leur rencontre alors qu'il était dans ses bras, en proie au délire (II, II, 4) :

Extrait de « *Tu che le vanità* », in *Don Carlo* (V, 1)⁵⁸
(pour la version italienne, qui correspond à « *Toi qui sus le néant* », in *Don Carlos* (V, 1)) :

//

⁵⁷ G. LOUBINOX, « Gounod : la scène du jardin dans *Faust* », Journée d'étude : *Fleurs et jardins sur la scène et dans les arts plastiques*, Clermont-Ferrand Université Blaise-Pascal 19 et 20 novembre 2007 (responsables scientifiques : Gérard Loubinoux, Hélène Sorbé), à paraître dans *Fleurs et jardins des Lumières au Romantisme*, Celis, équipe Romantismes, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal (en cours de publication).

⁵⁸ [En ligne], <<http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/bag7381/large/>> (consulté le 10 septembre 2012).

Cette mélodie, rejouée ici, suggère une double évocation : d'une part, elle éclaire le même type de symboles appartenant à la nature enchantresse – le printemps et la nature verdoyante pour Carlos, les jardins pour Élisabeth – d'autre part, elle est l'expression du lien qui les unit puisque lorsque celle-ci est jouée ils pensent mutuellement l'un à l'autre ainsi qu'au souvenir primordial qui les lie.

La captivité émotive dont souffre Élisabeth, due à son statut de reine dont la contenance austère s'ajoute à la toute nouvelle relation maternelle qu'elle doit entretenir avec Carlos peut en outre expliquer qu'un tel emprisonnement de sentiments soit encadré par les murs royaux où la retenue est imposée. N'oublions pas que la reine d'Espagne est sans cesse surveillée, observée, que le moindre de ses gestes est guetté par ses dames de compagnie qui ne doivent jamais la laisser seule. C'est ainsi que la comtesse d'Aremberg, pour avoir failli à son devoir, est renvoyée en France au deuxième acte du livret. Nous avons analysé dans notre deuxième partie comment les figures carrées ou rectangulaires, comme par exemple les forteresses, les citadelles, ou justement les jardins clos, font porter l'accent sur la défense de l'intégrité intérieure⁵⁹. Toutefois, la composante « sauvage » du jardin, à savoir la végétation, donne à ce dernier un statut particulier qui le place à mi-chemin entre le symbolisme de la nature, affranchie de toute restriction, et celui du lieu enclavé. L'épanchement y trouve alors son refuge ce qui fait que le jardin cesse d'être uniquement le lieu où la nature est domestiquée entre quatre murs⁶⁰. La

⁵⁹ G. DURAND, *Les structures*, p. 283-284.

⁶⁰ G. LOUBINOX, « Gounod : la scène du jardin dans *Faust* », Journée d'étude : *Fleurs et jardins sur la scène et dans les arts plastiques*, Clermont-Ferrand Université Blaise-Pascal 19 et 20 novembre 2007 (responsables scientifiques : Gérard Loubinoux, Hélène Sorbé), à paraître dans *Fleurs et jardins des Lumières au Romantisme*,

maîtrise peut se permettre de céder et laisser la place à l'émotion. Il est utile de souligner que déjà chez Schiller, la reine, souffrant de l'étiquette et des contraintes de la cour qui décident même de l'heure à laquelle il lui est permis de voir sa fille, se réfugie à Aranjuez pour fuir le joug mortel de Madrid :

C'est à Madrid seulement que je trouve cet air de mort⁶¹

Dans l'opéra, la reine se met à l'abri hors de Madrid en se retirant dans un couvent où elle seule peut entrer, sous le bois aux immenses feuillages près des montagnes bleues de l'Estramadure :

Sous ce bois au feuillage immense,
D'un rempart d'ombre et de silence
Entourant la maison de Dieu, [...]

Qu'il fait bon, assis sous ces arbres,
Écouter bruire sur les marbres
La chanson de la source en pleurs ! [...]

Apportez une mandoline
Et chantons tour à tour,
Chantons la chanson Sarrasine,
Celle du voile indulgent à l'amour !⁶²

Au milieu de ce site où la nature est plus sauvage, les instincts, les pulsions peuvent d'autant mieux s'exprimer, et les émotions se libérer. C'est là précisément que Carlos, grâce à l'aide de Rodrigue, réussit à la voir en cachette et qu'il lui déclare à nouveau son amour avec passion. Il est intéressant d'observer que ce débordement sentimental est suivi de la *Chanson du voile* que les dames de la reine, loin de l'oppression madrilène, chantent librement pour célébrer l'amour.

IV La nostalgie des origines ou le Temps suspendu

Afin de conclure cette analyse sur les jardins et les espaces naturels, il nous faut signaler qu'après avoir cédé à ses sentiments et avoir invoqué les jardins pour qu'ils chantent son souvenir

Celis, équipe Romantismes, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal (en cours de publication).

⁶¹ F. VON SCHILLER, *Don Carlos*, Paris, Folio théâtre, 2004, I, 3, p. 59.

⁶² *Don Carlos*, II, II, 1.

à Carlos, Élisabeth fait allusion à des « rêves dorés », se référant au serment éternel tronqué par son mariage, rêves auxquels elle dit devoir faire ses adieux : « Adieu, rêves dorés... illusions !... chimère !...⁶³ » L'italien le traduit littéralement par « *sogni d'or* » [rêves d'or] : « Addio, bei sogni d'ôr, illusione perduta !⁶⁴ » [Adieu, beaux rêves d'or, illusion perdue !]

Notons que ce terme est utilisé dans la version italienne dès le premier acte par Elisabetta et Carlo⁶⁵, ce qui nous prouve qu'il y a bien des résonances symboliques entre le moment de la rencontre et son évocation. En analysant ces adieux de plus près, nous remarquons qu'ils se placent, d'un point de vue dramatique à la fin de l'œuvre lorsqu'Élisabeth semble dire adieu à la vie (« Pour moi, ma tâche est faite, et mon jour est fini !⁶⁶ », d'un point de vue spatial près du tombeau de Charles-Quint, et d'un point de vue onirique dans les jardins espagnols. La mort et les jardins merveilleux font partie d'une même dimension. Mais, alors que la mort est désirée, les jardins sont regrettés. Ceci confirme la tendance que l'homme a de chercher à revivre un passé heureux révolu ou de se projeter dans un futur où l'espoir d'un bonheur le libère du poids de la souffrance du présent. Qu'il s'agisse de moments originels perdus, ou d'un paradis à venir, c'est toujours hors du présent qu'Élisabeth se réfugie. En cherchant dans la mythographie, il est d'ailleurs démontré que, souvent, « le séjour des bienheureux [est décrit] sous la forme d'un jardin⁶⁷ ».

Du rêve d'or au mythe de l'âge d'or, le rapprochement, en outre, n'est pas totalement incongru si l'on relève que dans la description des jardins espagnols étudiés plus haut, c'est une nature fertile et accueillante qui s'offre à elle, rappelant la transformation prodigieuse de Fontainebleau. Voilà pourquoi l'évocation du rêve d'or peut être rapprochée de l'âge d'or mythique où l'homme, dans un bonheur total, vit sous le regard bienveillant de Dieu pour sa version biblique ce qui implique en outre un état d'innocence, de béatitude spirituelle et de liberté au milieu d'une nature édénique, maternelle et généreuse⁶⁸. Le genre humain y est également plus robuste, plus jeune et plus beau avant que ne s'abatte le cataclysme destructeur provoqué par la chute⁶⁹. Ces éléments rappellent incontestablement Fontainebleau qui met en scène une rencontre

⁶³ *Ibid.*, V, 1.

⁶⁴ *Don Carlo*, V, 1.

⁶⁵ « Spariva il sogno d'ôr / Svaniva dal mio cor ! » [Le rêve d'or disparaissait / Il s'évanouissait de mon cœur !], *ibid.*, I, 6.

⁶⁶ *Don Carlos*, V, 1.

⁶⁷ A. H. KRAPPE, *La genèse*, p. 222.

⁶⁸ M. ELIADE, *Mythes*, p. 42.

⁶⁹ A. H. KRAPPE, *La genèse*, p. 313-314.

bénie par Dieu, dans une forêt merveilleuse et inapprivoisée où les deux amants sont encore libres d'exprimer leur amour encore pur, le futur ne pouvant ainsi que leur sourire :

Avenir rempli de tendresse !
 Bel azur dorant tous nos jours !
 Dieu sourit à notre jeunesse [...] ⁷⁰

Quoique la forêt, où la nature est indomptée, n'ait pas exactement la même fonction que le jardin qui au contraire cherche à la dominer, nous retrouvons néanmoins des éléments communs aux deux régions : d'une part, une atmosphère merveilleuse aux couleurs tamisées rend extraordinaires et bienveillants aussi bien la forêt que les jardins espagnols dont rêve la reine, d'autre part cette couleur dorée qui perce déjà dans la forêt de Fontainebleau illumine ensuite ces mêmes jardins à l'heure « pâle et sombre » du crépuscule. Les deux lieux constituent les réceptacles géographiques de l'amour d'abord vécu dans la forêt, puis commémoré dans les jardins. Ils sont liés tant musicalement que symboliquement. Aussi la reviviscence des émotions éprouvées à Fontainebleau se double-t-elle dans les jardins de certains éléments comme la couleur or et l'apparition d'une nature prodigieuse.

Lorsque Élisabeth fait allusion au paradis qui n'est plus (II, II, 4), c'est donc bien la nostalgie pour un paradis originel perdu dans un temps révolu et heureux qu'elle évoque, paysage édénique « où les lois sont abolies, et où le Temps s'arrête⁷¹ ». Et, quoi qu'il en soit, nous nous trouvons face à un sentiment nostalgique causé par la durée d'un amour qui fut si court qu'il ne semble plus être qu'une illusion fuyante. Krappe remarque à raison que le mythe de l'âge d'or n'est en réalité que la nostalgie du « bon vieux temps » qui n'est plus seulement ressentie à un niveau individuel mais par tout un groupe. C'est, dit-il, « la projection sur l'immense écran du passé d'un état de choses formulé par le Désir⁷² ».

La forêt de Fontainebleau et les jardins du couvent de Saint Just perdent donc leur fonction purement géographique pour acquérir un statut symbolique qui toutefois est différent. Si la forêt et les bosquets sont par excellence les endroits où l'on s'égare aimablement⁷³ et où la nature tout

⁷⁰ *Don Carlos*, I, 2.

⁷¹ M. ELIADE, *Mythes*, p. 33.

⁷² A. H. KRAPPE, *La genèse*, p. 315.

⁷³ G. LOUBINOUX, « Gounod : la scène du jardin dans *Faust* », Journée d'étude : *Fleurs et jardins sur la scène et dans les arts plastiques*, Clermont-Ferrand Université Blaise-Pascal 19 et 20 novembre 2007 (responsables scientifiques : Gérard Loubinoux, Hélène Sorbé), à paraître dans *Fleurs et jardins des Lumières au Romantisme*, Celis, équipe Romantismes, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal (en cours de publication).

comme les instincts sont libres, le jardin est pour sa part le lieu où les élans sont censés être domptés, maîtrisés.

Mais, en dehors de ces refuges idéaux où les deux jeunes promis peuvent exprimer leurs sentiments sans danger, le monde n'est que misère, douleur et regrets. Si le cataclysme n'est pas naturel, il est néanmoins ontologique : le mariage forcé d'Élisabeth s'abat sur eux, détruisant leur monde teinté de rêve.

Cette projection de l'intime des personnages nous rend d'autant plus sensibles à leur sort, à leur détresse, à leurs angoisses et, comme dans ce cas, à leurs nostalgies du Temps heureux des origines. Contre ces dernières, seule la réversibilité, rendue possible grâce au souvenir, peut lutter : « [Le] Temps sacré se présente sous l'aspect paradoxal d'un Temps circulaire, réversible et récupérable, sorte d'éternel présent mythique que l'on réintègre périodiquement par le truchement des rites [...] qui, à certains égards, peut être homologué à l' "Éternité"⁷⁴. »

Pour terminer notre étude sur le chronotope du souvenir, il est utile d'insister sur son caractère suspendu qui semble dériver des éléments sublimants et féeriques que revêt une telle rencontre comme nous l'avons vu plus haut. De ces éléments enchanteurs se dégagent non seulement une impression d'irréalité mais aussi celle d'un arrêt dans le temps. Pour preuve, lorsqu'Élisabeth évoque la rencontre de Fontainebleau, moment d'« éternité », elle a recours à un oxymore très hugolien :

Et cette éternité n'a duré qu'un moment...⁷⁵

La rhétorique appelle oxymore la figure de la contradiction. C'est la figure privilégiée, traditionnellement, du conflit tragique tout en étant le signe d'une condition contradictoire de l'homme. Victor Hugo se place en tête pour son amour des antithèses et des oxymores, qui font partie, de plus, des figures privilégiées des romantiques. Le dilemme tragique d'Élisabeth, c'est le choix d'être reine pour sauver son peuple, en devenant par cet acte la mère de celui qu'elle aime. C'est justement dans cet oxymore qu'il est possible de lire le renoncement définitif à un bonheur qui aurait pu être éternel. D'autre part, la fonction de cet oxymore est fondamentale pour notre étude sur le temps puisqu'elle nous donne la preuve qu'un temps linéaire, avançant sur un axe historique et chronologique, et le temps suspendu de Fontainebleau, dont la sublimation le

⁷⁴ M. ELIADE, *Le sacré*, p. 64.

⁷⁵ *Don Carlos*, V, 1. Pour la version italienne : « E quest'eternità un giorno sol durò » [Et cette éternité ne dura qu'un seul jour], *Don Carlo*, V, 1.

rapproche de l'éternité, se télescopent. Mais prenons appui sur la philosophie pour comprendre comment ces deux types de temps pourraient cohabiter : pour qu'il y ait éternité, il ne suffit pas, d'après Boèce, de parcourir successivement les parties d'une existence sans terme. Il faut au contraire embrasser une existence infinie tout entière également présente. Pour Louis Lavelle, par exemple, l'éternité est bien un éternel présent, un pur « maintenant, mais accessible par négation de ce qu'il y a de négatif dans le temps, sans que cette négation soit celle du temps lui-même ». Soulignons enfin que le structuralisme restaure implicitement le primat d'une certaine éternité, au sens de vérité anhistorique⁷⁶. En quelque sorte, il semble que pour la première définition, la succession chronologique est le contraire de l'éternité, pour la deuxième, l'éternité est un présent qui n'a pas de fin, accessible si on nie la négativité du temps, tandis que pour la troisième l'absence de la composante chronologique contenue dans la notion d'histoire permet de la concevoir. L'éternité peut donc être synonyme de réactualisation mais pas de succession. Citons Charles Baudouin pour étayer notre hypothèse, dans un chapitre qu'il consacre à la polarisation des conflits : « [Les] différents conflits d'un sujet donné ont une tendance à se combiner. Les termes opposés que sont les objets de chaque conflit tendent à polariser deux à deux autour de deux pôles donnés, de sorte que les différents conflits finissent par faire bloc et par apparaître comme un seul. La situation ainsi constituée est d'autant plus violente⁷⁷. » La violence que Baudouin évoque, due au heurt qu'engendre l'opposition entre deux termes incompatibles et opposés (dans notre cas, le moment qui est passager et l'éternité qui ne l'est pas) permet de donner un visage à une situation douloureuse et insoluble. Ceci nous ramène dans le cas présent au verrouillage des sentiments, emprisonnés à leur tour dans le passé, qui cependant parviennent à se libérer par le truchement du souvenir, ce dernier permettant un retour du temps heureux originel. Nous pouvons d'ailleurs mettre en parallèle le binôme oxymorique moment-éternité et celui que l'on pourrait désigner par l'association réalité-rêve. Car, somme toute, la réalité ancrée à un temps voué à la finitude s'oppose bien au rêve d'amour entre Carlos et Elisabeth, écrasé certes dès son éclosion mais qui s'inscrit dans un temps récupérable au moyen du souvenir. Lorsqu'ils se jurent un amour éternel en prêtant serment devant Dieu, cet acte s'insère en effet dans un temps sanctifié par la présence divine, localisé de surcroît dans un monde parfait et sublimé. C'est la « nostalgie de la perfection, des commencements qui explique [...] le retour

⁷⁶ H. DUMÉRY, « Éternité », in *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], Paris, Encyclopaedia Universalis, 2012, <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/eternite>> (consulté le 7 janvier 2012).

⁷⁷ C. BAUDOUIN, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Paris, Imago, 2008, p. 200.

périodique *in illo tempore*⁷⁸ ». Voilà pourquoi cette nostalgie conduit fatalement à la continuelle répétition d'un nombre de gestes et de comportements bien précis qui visent à faire ressusciter une situation, un sentiment, un moment. Pour cette même raison, on retrouve des reprises d'éléments symboliques correspondant à l'ensemble espace-temps parfait de la rencontre chaque fois qu'il y a réactualisation de ce moment. L'homme qui devient contemporain de l'*illud tempus* naît à nouveau puisqu'il réintègre le temps fabuleux de la Création⁷⁹, dupant de cette manière le temps lui-même. Comme preuve *a contrario*, si cette réactualisation n'est plus possible, l'homme et le monde qui sont autour de lui meurent. Ce n'est pas pour rien que la nature refléurit symboliquement aussi bien quand Élisabeth et Carlos se rencontrent que lorsqu'ils évoquent leur souvenir d'amour commun : si Élisabeth nomme les beaux jardins paradisiaques, Carlos lui, voit le printemps redonner vie à la forêt.

En revanche, du moment que cet instant originel ne peut plus être rejoint, le monde et les êtres périssent autour des deux amants, comme nous l'avons étudié dans la dynamique apocalyptique ressentie par Carlos. Et enfin, lorsqu'ils prennent conscience qu'il n'y a plus aucun espoir, c'est au tour des deux fiancés de désirer la mort. Carlos est le premier à fléchir :

À ma tombe fermée,
Au sommeil éternel
Pourquoi m'arracher, Dieu cruel !⁸⁰

Et Élisabeth de le suivre dans le même refuge au terme d'un parcours dont l'engagement moral, qui fut intègre et héroïque cède sa place, pour les souffrances endurées, à un renoncement :

Adieu, jeunesse, amour !... Succombant sous l'effort,
Mon cœur n'a qu'un seul vœu, c'est la paix dans la mort !⁸¹

Le tourment, la solitude, la souffrance, voici autant de raisons pour se réfugier dans la dimension merveilleuse de leur rêve d'amour fixé dans l'atemporalité et renouvelable à travers les réminiscences des deux amants. S'opposant à la réalité, ce souvenir est leur premier refuge qui toutefois s'effrite lorsque le réel, foncièrement temporel, étouffe l'espoir qui a tendance à

⁷⁸ M. ELIADE, *Le sacré*, p. 81-83.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 72-73.

⁸⁰ *Don Carlos*, II, II, 4.

⁸¹ *Ibid.*, V, 1.

s'envoler vers une sublimation du moment que l'on veut rendre éternel. Voyons à présent le deuxième type de refuge qui peut contraster la réalité, à savoir les rêves nocturnes.

V Nuit et rêves

Les phantasmes, les rêves et les rêveries des personnages, en somme tout ce qui représente de près ou de loin leur vie idéale ou imaginaire a lieu la nuit. Celle-ci, fortement présente dans l'opéra de Verdi contrairement à la tragédie de Schiller où elle n'apparaît pas, se présente bien comme le domaine du rêve, sauf pour Philippe qui ne trouve pas sa place dans les rêveries nocturnes et qui ne réussit d'ailleurs plus à trouver le sommeil. Cette preuve contraire semblerait justifier le lien entre la nuit, le sommeil et les rêves et pourrait expliquer pourquoi le roi, qui refuse de dormir de crainte d'être trahi, doit également renoncer à la tranquillité d'une milieu nocturne symbole de l'inconscient⁸² où les désirs deviennent réalité :

Si le Roi dort, dans l'ombre on trame
Mille complots mystérieux
Et si l'époux ferme un instant les yeux,
C'en est fait de l'honneur de sa femme !⁸³

Le sommeil et les rêves, que Malebranche définit déjà comme des « combinaison[s] plus ou moins confuse[s] de faits imaginaires qui se présentent spontanément à l'esprit pendant le sommeil⁸⁴ » ne font donc qu'un. Ils sont chassés ensemble par l'insomnie du roi. Dans le célèbre air « Je dormirai dans mon manteau royal », alors qu'il révèle toute sa solitude d'époux, ses soupçons envers son fils et sa vieillesse au terme d'une nuit blanche, sa voix, incapable de s'exprimer, tente sans vraiment y parvenir d'émerger « comme en un rêve » mais qui pour lui n'existe pas, des lignes plaintives et mélancoliques de l'orchestre⁸⁵ :

Elle ne m'aime pas ! non ! son cœur m'est fermé,
Elle ne m'a jamais aimé !
Je la revois encor, regardant en silence

⁸² G. DURAND, *Les structures*, p. 249.

⁸³ *Don Carlos*, IV, I, 1. Pour ce passage il existe une autre version proposée par Newton&Compton : « Si le Roi dort, la trahison se trame, / On lui ravit sa couronne et sa femme ! ».

⁸⁴ N. DE MALEBRANCHE, *De la recherche de la vérité*, cité par CNRTL, « Rêve », in *Site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [En ligne], <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/>> (consulté le 2 avril 2012).

⁸⁵ Cf. G. DE VAN, *Verdi*, p. 142.

Mes cheveux blancs, le jour qu'elle arriva de France.
 Elle ne m'aime pas !...
 (*Revenant à lui-même.*)
 Où suis-je ? Ces flambeaux
 Sont consumés... L'aurore argente ces vitraux,
 Voici le jour ! Hélas ! Le sommeil salutaire,
 Le doux sommeil a fui pour jamais ma paupière !⁸⁶

Le temps de la nuit et le temps de la journée semblent en somme appartenir à deux plans bien distincts, le temps de la nuit étant également le temps du rêve, des souhaits inavouables ou de l'espoir avec tout ce qu'il peut avoir d'irréel et d'irréalisable alors que le temps de la journée est le temps de la réalité : « [Le] temps de la lumière est mesuré, mais le règne de la nuit ne connaît ni le temps ni l'espace⁸⁷. » Aussi les valeurs ténébreuses que l'on attribue à la nuit sont-elles ici renversées, et un nouveau monde nocturne prend-il forme, tel un miroir du monde réel dans lequel « l'espoir des hommes attend de l'euphémisation du nocturne une sorte de rétribution temporelle des fautes et des mérites⁸⁸ ». C'est pour cette raison qu'Élisabeth, Carlos, Eboli et Rodrigue tentent, à travers leurs rêves d'amour ou de paix, de vivre dans cette contrepartie du monde réel au sein de laquelle toutes les espérances peuvent s'accomplir. Cette grande inversion nocturne s'inscrit dans le symbolisme de la nuit apaisante, cette valeur positive du symbolisme nocturne qui chasse tout ce que la nuit peut avoir d'effrayant et de ténébreux. C'est un royaume qui « s'anime et fleurit lorsque la nuit s'étend sur les mortels⁸⁹ ». Le jour devient nuit et la nuit, en captant les valeurs positives et apaisantes devient une sorte de refuge, un jour *lacté* réconfortant. Nous retrouvons dans la littérature d'autres exemples de cette inversion nocturne où le réconfort, le mystère, la paix et le refuge sont mis en évidence :

Pendant une nuit obscure,
 Brûlée d'un amour anxieux,
 Ô l'heureuse fortune!
 Je suis sortie sans être aperçue,
 Tandis que ma demeure était tranquillisée.

J'étais en sûreté
 Grâce aux ténèbres et à mon déguisement.
 Je me suis échappée par un escalier secret,
 Ô l'heureuse fortune!
 Tandis que ma demeure était tranquillisée.

⁸⁶ *Don Carlos*, IV, I, 1

⁸⁷ A. BÉGUIN, *Le Rêve chez les romantiques allemands et dans la pensée française moderne*, Marseille, Cahiers du Sud, 1937, II, p. 125 cité par G. DURAND, *Les structures*, p. 250.

⁸⁸ G. DURAND, *Les structures*, p. 248.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 249.

Dans cette nuit heureuse,
Échappant à tous les regards,
Et privée moi-même de la vue,
J'eus, pour tout conducteur et pour toute lumière,
Celui qui brillait en mon cœur.

Sa lumière me gardait
Plus sûrement que la lumière du plein midi,
Et guidait mes pas à travers des régions
Inhabitées, vers le séjour où m'attendait
Celui qui me connaît parfaitement.

Ô nuit, ma chère guide!
Nuit plus aimable pour moi que l'aurore!
Nuit qui unit l'amant à sa bien-aimée,
Pendant que la bien-aimée
Se transforme en son amant!

Sur mon sein émaillé de fleurs,
Dont nul autre n'a le droit d'approcher,
Il reposait!
Et moi qui l'aimais,
Avec un éventail de cèdre, je répandais sur lui la fraîcheur.

Aux premiers souffles du matin,
Quand sa chevelure était agitée,
De sa douce main
Mon épaule s'est sentie frappée,
Et mes sens ont été ravis.

J'appris alors à me quitter et à m'oublier moi-même.
J'inclinai la tête vers mon bien-aimé.
Tout avait disparu.
J'abandonnai tous mes soins,
Oubliés au milieu des lis.⁹⁰

Ce n'est donc pas un hasard si la rencontre entre Élisabeth et Carlos a lieu de nuit. Nous nous trouvons d'emblée dans une dimension qui est de l'ordre du rêve au cœur d'une « étrange nuit » (I, 4), ce qui soutient la sensation d'irréalité renforcée par le symbolisme du voile brumeux lequel, cachant la nature et les personnes rend les perceptions visuelles plus difficiles. On peut d'ailleurs évoquer dans ce cadre l'aphorisme d'Héraclite sur le secret de la nature : « [L]a nature aime à se voiler. »

⁹⁰ **St-J. CROIX**, « Dans une nuit obscure », traduction d'Alfred GILLY, in *La Montée du Carmel et La nuit obscure de l'âme*, [En ligne], Paris, Charles Douniol Libraire-Éditeur, 1866, <http://books.google.com.au/books/about/La_mont%C3%A9e_du_Carmel_et_la_nuit_obscur.html?id=nInsRtS4oHkC> (consulté le 2 juillet 2012), p. 190-192.

Ce paradoxe originel que la nature – et nous ajoutons les êtres humains – se dévoilent en se voilant, est également relevable dans la forêt de Fontainebleau ainsi que dans les jardins de la légende du voile et ceux de la reine dans la scène où la princesse Eboli invite Carlos pour lui déclarer sa passion. La nature a des secrets, des qualités et des vertus occultes, et chaque fois, il semblerait qu'une femme voilée s'y trouve et appelle au dévoilement pour que l'homme puisse lui arracher son secret. Finalement, pour pouvoir se démasquer et révéler ses sentiments, il faut s'être dissimulé au préalable d'autant que, d'une certaine façon, le jour a aussi son *voile* lumineux qui cache la lumière des astres, la nuit et ses mystères, le dévoilement ne pouvant donc s'effectuer que lorsque tombe la nuit⁹¹.

C'est quoi qu'il en soit le procédé antithétique de la révélation, lequel fait suite au camouflage des faits et des situations et permet, par opposition, de mettre en valeur le dévoilement. Le dévoilement, justement, est d'autant plus inouï si le mystère est intimement enfoui au préalable. C'est cette nature secrète qui lui confère une certaine valeur. Précisons enfin que le voile évoque aussi la dissimulation des secrets : le symbole archétypique du caché donne ainsi à ce qui ne doit pas être su un goût de l'interdit. Le dévoilement est alors une connaissance⁹², une sorte d'inspiration supérieure de telle sorte que la révélation du mystère peut avoir des conséquences qui peuvent changer toute une existence. Songeons au voile d'Isis qu'aucun mortel n'a osé lever⁹³.

De plus, la nature voilée ou la simple présence du voile, qui est lui exclusivement féminin, adhère à un décor qui se fond parfaitement au cadre psychologique de ces scènes. Ainsi qu'Eboli et la reine maure légendaire, Carlos porte en lui le secret de son identité qu'il n'a pas encore avoué à Élisabeth de Valois, sa promise.

Il est encore intéressant de remarquer que le mot *rêve* revient de façon récurrente. Tous les personnages rêveurs prononcent ce mot, ou le suggèrent, soit que leur rêve représente un idéal (Rodrigue), soit qu'il compose l'espoir d'un bonheur à venir (Eboli), soit qu'il ait un lien avec un souvenir heureux que l'on voudrait *réactualiser* pour fuir les maux quotidiens (Carlos, Élisabeth). Philippe, pour sa part, est encore une fois exclu du rêve comme de la nuit reposante. Dans la pièce de Schiller, signalons que l'opposition entre le roi et l'infant en matière onirique est

⁹¹ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Velo », in *Dizionario dei simboli*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2006, p. 535-537.

⁹² *Ibid.*

⁹³ « Je suis tout ce qui a été, tout ce qui est, tout ce qui sera ; et nul mortel n'a encore soulevé mon voile. », PLUTARQUE, *Œuvres morales*, [En ligne], livre V, partie 2, traité 23 « Isis et Osiris », <http://homes.chass.utoronto.ca/~wulftric/rentexte/amyot/am_txt.htm> (consulté le 6 octobre 2011).

également présente. En effet, à la requête de Carlos de partir pour les Flandres, Philippe répond sèchement : « Tu parles comme un rêveur⁹⁴. »

C'est ainsi que Rodrigue rêve de la paix dans les Flandres et s'exclame « C'est un rêve ! » au moment où le roi lui demande de devenir son guide et son ami, qu'Eboli profite de la nuit pour rêver qu'elle est reine comme dans la légende, et qu'Élisabeth regrette la fin de son « rêve doré ». Cela dit, c'est Carlos qui semble rêver le plus : le « rêve étrange » et ambigu qui se déploie et semble se matérialiser dans les jardins avec la princesse Eboli ne fait que suivre l'autre « rêve », celui de la rencontre originelle avec sa fiancée Élisabeth auquel le destin met un terme :

La cruelle destinée
Brise mon rêve si beau !⁹⁵

Le rêve partagé avec Eboli (III, III, 4) est le prolongement de Fontainebleau, moment désiré et longuement attendu pour Carlos : deux personnes s'aiment, « sous les bois », par une « belle nuit » claire. L'amour, à l'image de Fontainebleau, met à nouveau en avant la beauté de la nature : sa soi-disant bien-aimée marche « parmi [les] fleurs ». Étant donné que la matière dont elles sont constituées n'a rien à voir avec la réalité ayant cours en dehors des heures nocturnes, ces rêveries se placent de ce fait dans un temps mis, en quelque sorte, entre parenthèses. L'âme « charmée voit s'envoler la douleur » en plongeant dans une « source ardente et sacrée » ne sachant d'ailleurs plus si elle est dans le passé ou l'avenir. Dans cette image provenant du rêve éveillé de Carlos nourri par son désir, nous avons un merveilleux exemple de concentration et de condensation de notions telles que l'émerveillement, l'élévation extatique et spirituelle, l'aspect sacré de la rencontre amoureuse alliée au sentiment amoureux, l'absence totale de points de repères chronologiques qui inclut une sortie du temps linéaire, et, par déduction, une entrée dans un grand Temps sacré typique de l'homme « religieux » dont parle Eliade, et dont l'existence est marquée par « [le refus] de vivre uniquement dans ce qu'en termes modernes on appelle le "présent historique" [et l'effort] de rejoindre un Temps sacré⁹⁶ » homologable dans une certaine mesure à l'Éternité, nous l'avons vu. La fonction symbolique d'images étudiées plus haut (sublimation du temps et de l'espace, éléments merveilleux, suspension temporelle) est donc ici confirmée.

⁹⁴ F. VON SCHILLER, *Don Carlos*, II, 2, p. 101.

⁹⁵ *Don Carlos*, I, 6. Pour la version italienne : « Sparve un sogno così bel !... » [Un rêve si beau disparut !...], *Don Carlo*, I, 6.

⁹⁶ M. ELIADE, *Le sacré*, p. 64.

La dimension nocturne offre en outre un spectacle aux couleurs déployées : à Fontainebleau, le palais brille de tous ses feux et les bois se couvrent de fleurs. On est dans une démarche contradictoire, celle de l'oxymore qui s'inscrit dans la revalorisation des valeurs nocturnes typique de l'expression romantique. La réalité est voilée, cachée, mais l'univers où se développe cette *autre* réalité n'en est pas moins colorée puisque les « royaume[s] s'anime[nt] et fleurisse[nt] lorsque la nuit s'étend sur les mortels⁹⁷ ». Et c'est encore dans un monde féerique nocturne que l'on est catapulté dans l'histoire de la *Chanson du voile* dont nous parlions tout à l'heure où l'on fuit la lumière, craignant le soleil comme on fuirait l'évidence qu'on ne veut voir. Notons que cette chanson est un chant dans le chant – un personnage chante à l'intérieur de l'opéra qui est par définition déjà chanté. Celle-ci laisse émerger une temporalité très singulière marquée par le temps du mythe, ce récit nous catapultant dans un passé « mythique » qui n'a rien d'historique. En écoutant cette histoire, on sort alors d'un temps historique et personnel pour être plongé dans un temps fabuleux, un temps mythique et primordial⁹⁸. Appartenant à une dimension flottante et insaisissable, celui-ci n'est donc pas repérable d'un point de vue chronologique. Il s'agit encore une fois d'un retour *in illo tempore*⁹⁹. Ajoutons enfin que les chants dans le chant sont souvent l'explication première et cryptée du drame qui est en train de se jouer¹⁰⁰. Tel est le cas pour cette chanson, car Eboli chante ce qu'elle-même vivra au troisième acte au moment du rendez-vous qu'elle fixe à minuit près de la fontaine. Et l'histoire, remarquons-le, se terminera de la même façon : Carlos, en la découvrant sous le masque, refusera de lui donner son amour en retour. Mélange de divers phantasmes cachés – le désir d'être reine et d'avoir Carlos pour amant – la *Chanson du voile*, tout comme la scène de Fontainebleau, est exclusivement verdienne :

Au palais des fées,
Des rois grenadins
Devant les nymphées
De ces beaux jardins
Couverte d'un voile
Une femme, un soir,
À la belle étoile

⁹⁷ G. DURAND, *Les structures*, p. 249.

⁹⁸ M. ELIADE, *Aspects*, p. 234.

⁹⁹ M. ELIADE, *Le sacré*, p. 80.

¹⁰⁰ G. LOUBINOUX, « Gounod : la scène du jardin dans *Faust* », Journée d'étude : *Fleurs et jardins sur la scène et dans les arts plastiques*, Clermont-Ferrand Université Blaise-Pascal 19 et 20 novembre 2007 (responsables scientifiques : Gérard Loubinoux, Hélène Sorbé), à paraître dans *Fleurs et jardins des Lumières au Romantisme*, Celis, équipe Romantismes, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal (en cours de publication).

Seule vint s'asseoir.¹⁰¹

Ces nuits aux couleurs déployées, nous l'avons dit, ne manquent pas de nuances : la couleur bleue du firmament, les reflets ébènes de la chevelure de la reine et la lueur des étoiles teintent cette histoire andalouse aux tons fantasmatiques et romantiques de la nuit dans des jardins d'Espagne féeriques.

Quant au rêve éveillé qu'elle fait par une « nuit claire », Eboli est bien consciente que cela ne durera que le temps d'une nuit et seulement jusqu'au lever du soleil :

Pour une nuit me voilà Reine
Et dans ce jardin enchanté
Je suis maîtresse et souveraine.
Je suis comme la beauté
De la légende du voile,
Qui voit luire à son côté
Le doux reflet d'une étoile !
Je vais régner jusqu'au jour !¹⁰²

Alors qu'elle imagine qu'elle est la reine d'un jardin enchanté parfumé, le chœur chante derrière elle les couleurs nocturnes au milieu desquelles coule une fontaine¹⁰³ :

Que de fleurs et que d'étoiles
Dans ces jardins embaumés !
Que de beautés sous leurs voiles
S'offrent à nos yeux charmés !
Jusqu'à la nouvelle aurore
Tout est fête en ce séjour.
Ah ! puisse longtemps encore
Tarder le retour
Du jour !¹⁰⁴

Un aspect important de cette rêverie dans les jardins espagnols est également représenté par le parfum grisant des fleurs, « fébrile[s] senteur[s] » qui peuvent monter jusqu'au cerveau¹⁰⁵ et qui produisent une sorte d'ivresse, favorisant l'entrée dans un état second propice aux rêves et aux

¹⁰¹ *Don Carlos*, II, II, 1. Pour la version italienne « Una bella almèa / Tutta chiusa in vel / Contempler pareo / Una stella in ciel » [Une belle almée / Toute cachée sous un voile / Semblait contempler / Au ciel une étoile], *Don Carlo*, II, II, 1.

¹⁰² *Don Carlos*, III, I, 2. La version italienne ne contient pas ce passage.

¹⁰³ Les didascalies du premier tableau du troisième acte précisent « une statue avec une fontaine ».

¹⁰⁴ *Don Carlos*, III, I, 1.

¹⁰⁵ « [C]ette fébrile senteur de rose à demi-fanée me montait au cerveau », T. GAUTIER, *La Morte amoureuse*, [En ligne], 2004, p. 16, <http://classiques.uqac.ca/classiques/gautier_theophile/morte_amoureuse/morte_amoureuse_print.pdf> (consulté le 4 juin 2012).

illusions. Encore une fois, l'étymologie peut nous aider à soutenir nos hypothèses : le verbe « charmer » – dont dérive l'adjectif « charmé » ici présent – sous-tendant la soumission à une opération magique¹⁰⁶, nous avons la preuve qu'un semblant de magie flotte dans les airs. Les exemples littéraires romantiques où les hallucinations et les délires se déclenchent dans des jardins aux parfums envoûtants ne manquent d'ailleurs pas. Il nous suffit de penser que Théophile Gautier avait défini le mouvement romantique en ces termes : « Des parfums vertigineux se dégageaient des fleurs, l'air grisait, on était plein de lyrisme et d'art...¹⁰⁷ » D'autres traces de ces rêveries **nocturnes se fondant aux** parfums existent par ailleurs dans le domaine musical. Une pièce de De Falla s'intitule même Nuits dans les jardins d'Espagne alors que Debussy composa Soirée dans Grenade¹⁰⁸, qui comme son titre l'indique, rassemble une suite d'impressions autour d'une soirée dans la ville andalouse où il évoque l'esprit de la musique espagnole. Enfin nous pouvons signaler ce texte de Baudelaire où l'ivresse, la nuit, les **fleurs tournoient dans une même** rêverie :

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !¹⁰⁹

De fait, Carlos affirme avoir été transporté avec Eboli dans « un rêve étrange, par [une] belle nuit, sous les bois embaumés¹¹⁰ » lors du rendez-vous amoureux secret qu'elle lui fixe au milieu de la nuit, à minuit précisément. Le délire et l'illusion sont encore présents puisque Carlos est convaincu que la reine, et elle seule, se cache sous le masque, tandis que la princesse, pour sa part, en arrive à croire, le temps de la rencontre, que Carlos est fou amoureux d'elle. Une fois encore, en cherchant chez Schiller, on ne trouve aucune trace de jardin dans le rendez-vous entre Eboli et Carlos, les deux se rencontrant dans le cabinet personnel de la princesse, dans un lieu fermé.

¹⁰⁶ Voici ce que la lexicographie nous fournit : « soumettre à une opération magique » d'où le participe présent *charmant* « qui a le pouvoir magique de charmer » (Ronsard, *Odes*). Cf. CNRTL, « Charmer », in *Site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [En ligne], <<http://www.cnrtl.fr/definition/>> (consulté le 4 juin 2012).

¹⁰⁷ T. GAUTIER, *Histoire du romantisme*, cité par A. CASSAGNE, *La théorie de l'art pour l'art*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1997, p. 134.

¹⁰⁸ Fait partie du recueil pour piano des *Estampes* composé par Claude Debussy en 1903.

¹⁰⁹ C. BAUDELAIRE, « Spleen et Idéal », « Harmonie du soir », in *Les Fleurs du mal*, Paris, Folio classiques, 1999.

¹¹⁰ *Don Carlos*, III, III, 2. Pour la version italienne : « Noi facemmo ambedue un sogno strano / Per notte sì gentil, tra il balsamo dei fior » [Nous fîmes tous deux un rêve étrange / Par cette nuit si aimable / Parmi le baume des fleurs], *Don Carlo*, III, I, 2.

L'heure aussi est très évocatrice puisque la nuit suggère tout une ambiance mystérieuse. De plus, minuit est l'heure de l'apparition des fantômes, êtres illusoires et fantasmagoriques. Pour ne citer que quelques exemples dans les livrets de Verdi, ce n'est pas un hasard si Gilda dans *Rigoletto* meurt à minuit, l'heure des défunts et des fantômes, alors que l'on entend au loin la chanson frivole « *La donna è mobile* » entonnée par le fantôme bien réel du Duc. Dans le récit de Ferrando dans le *Trovatore*, c'est une nouvelle fois à minuit que le hibou, directement lié à la sorcière apparaît¹¹¹. Enfin, les différents meurtres dans *Macbeth* se consomment la nuit, moment où les voix plaintives percent à travers les airs¹¹² sans oublier la scène du chêne de Herne dans *Falstaff* où à minuit, les fées dont le regard, d'après Falstaff, est mortel, apparaissent « *Sotto il lunare albor / Verso la quercia bruna / Del nero Cacciatore*¹¹³ » [Sous la lueur lunaire / Vers le chêne brun / Du noir Chasseur]. Dès lors que l'on parle de fantômes, il y a « violation, au moins apparente, de la nature et de ses lois¹¹⁴ ». Voilà pourquoi il est possible que le temps se dédouble, se multiplie ou s'immobilise vu que « fantastique signifie violation d'une régularité immuable¹¹⁵ ». Ce sont « la rareté et l'étrangeté [qui] jouent [...] un rôle essentiel¹¹⁶ » pour dérouter, surprendre, voire effrayer, même si les présences peuvent parfois même être de l'ordre du naturel. Dans cette optique de vision surnaturelle, un processus de retour du temps – que nous avons suggéré dans la dynamique du souvenir – est alors d'autant plus envisageable.

La sensation de suspension dans le temps et de répétition semblerait donc bien affirmée et renouvelée de surcroît dans la matière du rêve. L'apparition, enfin, qui est la démarche essentielle du fantastique, à son tour décelé par le biais de quelques éléments relatifs aux contes de fées en début d'analyse fait également partie des rêves et des désirs nocturnes. Entendue comme l'arrivée de quelqu'un, comme manière de se présenter et d'être vu des autres, mais qui implique en plus un degré d'intensité visuel ou émotif ou encore une implication surnaturelle¹¹⁷, l'apparition caractérise tout autant Élisabeth, « ombre charmante » qui s'avance dans la forêt, que l'épouse du Roi maure entrevue dans la nuit mais cachée par son voile, qu'Eboli dont l'apparition se matérialise une fois le masque enlevé. Dans les deux derniers cas, l'apparition suscite de surcroît

¹¹¹ *Il Trovatore*, I, 1.

¹¹² *Macbeth*, I, 17.

¹¹³ *Falstaff*, III, 2.

¹¹⁴ R. CAILLOIS, « Fantastique » in *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], Paris, Encyclopaedia Universalis, 2012, <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/fantastique/> (consulté le 30 avril 2012).

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ CNRTL, « Apparition », in *Site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [En ligne], <<http://www.cnrtl.fr/definition/> (consulté le 2 septembre 2012).

une surprise mêlée de crainte et exprimée par un cri, « Allah ! C'est la Reine ! S'écria le roi ! » (II, II, 1), tandis que Carlos accueille la princesse par un « Dieu ! Ce n'est pas la Reine ! » (III, III, 4). L'apparition s'insère donc parfaitement dans un espace nocturne et magique où les rencontres sont vécues comme de véritables révélations qui peuvent à l'occasion effrayer.

Suite à l'observation du contenu de ces trois rencontres *intemporelles* (Fontainebleau, légende du voile, rencontre entre Eboli et Carlos), plusieurs éléments symboliques reviennent : les étoiles, le voile (matériel ou de la nature), la nuit, les couleurs, les jardins, la fontaine (glacée près de Fontainebleau, qui devient une nymphée au palais des rois grenadins, pour redevenir ensuite fontaine dans les jardins de la Reine), l'union amoureuse ou du moins le rêve d'une union amoureuse et enfin, des éléments merveilleux (Fontainebleau et sa dimension féerique, le palais des fées, le jardin enchanté).

Autre élément important : dans les trois situations, l'une des deux identités demeure mystérieuse au moment de la déclaration d'amour. Élisabeth découvre que son promis, l'infant Carlos, est dans la forêt avec elle au moment où celui-ci lui fait don de son propre portrait. Le roi maure, quant à lui, reconnaît la reine en soulevant son voile. Carlos enfin, ne réalise qu'il y a eu méprise que lorsqu'Eboli ôte son masque. Nous sommes face à une valorisation du symbolisme nocturne où les désirs les plus cachés et les rêves impossibles peuvent vivre, ne serait-ce qu'un moment, tant que la réalité est *voilée*. Nous trouvons d'ailleurs l'écho des images que nous venons de répertorier chez Gilbert Durand : « [La] nuit est reliée à la descente par l'échelle secrète, au déguisement, à l'union amoureuse, à la chevelure, aux fleurs, à la fontaine...¹¹⁸. » Et de rajouter : « [La] nuit est valorisée "ineffable et mystérieuse", parce qu'elle est la source intime de la réminiscence. [...] La nuit, [également] symbole de l'inconscient, [...] permet aux souvenirs perdus de "remonter au cœur" pareils aux brouillards du soir. [...] Sous le régime nocturne toute la richesse du prisme et des gemmes va se déployer¹¹⁹. »

Ainsi les rêves dans *Don Carlos* s'articulent-ils au sein d'une dimension nocturne, au cœur d'un monde aux teintes nocturnes où la rêverie vit et fonde une sorte de monde parallèle atemporel et qui s'inscrit dans une logique du retour, réactualisable chaque fois que l'on veut fuir la réalité.

¹¹⁸ G. DURAND, *Les structures*, p. 249.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 249-250.

VI La face trouble de la nuit

Dans *Don Carlos*, les personnages fluctuent dans un univers qui oscille au mieux entre le coucher du soleil accompagné de l'arrivée des premières étoiles (acte I) et l'aube (acte II tableau I et acte IV tableau I) ou qui se développe au cœur de la nuit (une nuit claire à l'acte III tableaux I, II et III ; avec effet de lune à l'acte V). L'œuvre s'articule donc principalement au sein de la nuit, cette dernière pouvant être un lieu de paix recherchée (acte II tableau I ; acte V), le contexte pour une triste rêverie pensive et solitaire (acte IV tableau I) ou encore, elle peut permettre aux rêves les plus impossibles et désirés de se réaliser (acte I ; acte III tableaux I, II et III). La nuit est donc plutôt apaisante, voire accueillante.

Cependant, une deuxième dimension nocturne, plus trouble, se développe en parallèle. Les deux personnages qui se chargent d'en incarner l'obscurité, la princesse Eboli et le Grand Inquisiteur sont porteurs de deux types de menaces.

Nous avons déjà parlé de la princesse Eboli dans sa relation avec le symbolisme du voile. Il faudrait préciser que ce dernier, au symbolisme ambivalent, est également le produit du tissage et du filage. Or, il y a contamination, selon Durand, entre le thème de la fileuse et celui de la tisseuse¹²⁰. Par cette contamination, nous arrivons de fil en aiguille – l'expression tombant à point nommé – au symbolisme négatif de l'araignée, « fileuse exemplaire et dévorante, qui polarise en elle tous les mystères redoutables de la femme, de l'animal et des liens¹²¹ ». L'araignée emprisonne dans les mailles de son réseau tout en cumulant, au niveau psychanalytique le symbole du narcissisme : « [L']araignée menaçante, au centre de sa toile est par ailleurs un excellent symbole de l'introversio et du narcissisme, cette absorption de l'être par son propre centre¹²². » Eboli, la face trouble et noire, l'enchanteuse mauvaise, Reine de la Nuit surgie dans le jardin est également celle qui par jalousie et par rivalité va d'une part devenir la maîtresse du roi et d'autre part causer la perte de la reine ce qui lui vaudra le nom de démon :

Maudit soit le soupçon infâme,
œuvre d'un démon odieux !¹²³

¹²⁰ *Ibid.*, p. 369.

¹²¹ *Ibid.*, p. 362.

¹²² C. BAUDOUIN, cité par G. DURAND, *Les structures*, p. 115-116.

¹²³ *Don Carlos*, IV, I, 4.

Ceci nous ramène au rôle néfaste de la femme des ténèbres dont la féminité ensorcelante relaie « le pouvoir attribué [...] à l'animal ravisseur¹²⁴ » qui lie ses proies d'un lien mortel¹²⁵.

Elle ne sort de ce monde qui tourne sur elle-même qu'à la fin de l'œuvre où sa fierté égocentrique s'écroule face à ses méfaits avant de se cacher sous un autre voile, celui du cloître. Voici l'air « *Ô don fatal* » qui devient « *Dono fatal* » en italien dans lequel elle maudit cette beauté qui cause sa perte :

Ô don fatal et détesté
Présent du ciel en sa colère !
Toi qui rends la femme si fière,
Je te maudis, ô ma beauté !¹²⁶

Dono fatal, dono crudel
Che in suo furor mi fece il ciel !
Tu che ci fai sì vane e altere
Ti maledico, trista beltà.¹²⁷

[Don fatal, don cruel
Que le ciel me fit dans sa fureur !
Toi qui nous fais si vaines et hautaines
Je te maudis, triste beauté.]

Le jardin nocturne où elle rencontre Carlos peut être aussi vu comme le jardin d'Armide, grande toile d'araignée fascinante où Eboli tente de le piéger grâce à ses charmes captivants. On peut y voir une certaine relation avec l'atmosphère magique étudiée plus haut. Tout comme Armide pour Renaud, Eboli voudra se venger du mépris de Carlos jusqu'au moment où elle ouvrira les yeux sur ses trahisons, ses forfaits, ses souillures et ses misères, et enfin sur ses « déloyales amours¹²⁸ » qui la pousseront à sauver l'Infant pour lequel elle organisera une révolte et soulèvera le peuple. Séduisante et trompeuse, Eboli dispose de divers atouts et d'un certain pouvoir en vertu de sa beauté. Elle sait parfaitement comment se venger de la reine et de Carlos qui l'a repoussée :

Je sais votre pouvoir, vous ignorez le mien¹²⁹

Le voile étant aussi ce qui entortille, une mentalité calculatrice complète le portrait de cette femme au cœur blessé qui va jusqu'à offusquer l'esprit du roi afin de punir l'affront coûte que coûte :

¹²⁴ G. DURAND, *Les structures*, p. 110.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 115.

¹²⁶ *Don Carlos*, IV, I, 6.

¹²⁷ *Don Carlo*, IV, I, 6.

¹²⁸ *Don Carlos*, IV, I, 6.

¹²⁹ *Don Carlos*, III, III, 3.

La lionne au cœur blessé !
 Craignez une femme offensée !¹³⁰

Le deuxième personnage faisant partie de cette ambiance nocturne néfaste est l'Inquisiteur. Aveugle, ce dernier porte en lui l'obscurité puisque dans une filiation d'ordre isomorphe, « les ténèbres [entraînent] la cécité¹³¹ ». Pour Verdi, l'Inquisiteur est le symbole de l'obscurantisme religieux. Omniprésent dans la conduite de l'État, il agit, en voulant se mêler de politique, en véritable despote odieux. Le charisme que l'on pouvait rencontrer dans les œuvres de jeunesse de Verdi chez un Zaccaria¹³² par exemple n'est plus, étant donné qu'il use de son pouvoir à des fins purement répressives¹³³. Puis, cette figure somme toute inquiétante dépend de la thématique de la mutilation. Outre la mutilation oculaire, l'Inquisiteur souffre de l'infirmité physique due à son âge. Lorsqu'il se déplace, il s'appuie sur deux frères dominicains. L'aveuglement, écrit Durand, comme la caducité est une infirmité de l'intelligence¹³⁴. En effet, l'Inquisiteur aveugle évolue dans les ténèbres et c'est contre l'esprit novateur qu'il s'élève, poussant tout l'Empire vers l'aveuglement. L'Inquisition, qui administre l'État est dirigée par un homme lequel, par un terrifiant paradoxe, est un vieillard aveugle. La cécité est ici opposée à la clairvoyance de l'esprit. Cela dit, l'aveugle et plus précisément le Grand Inquisiteur est porteur d'une symbolique double puisqu'il voit ce que les autres ne voient pas, il est donc en quelque sorte « lucide ». Ainsi le symbole archétypique de la vision se rattache également à ce personnage grâce à l'isomorphisme que celle-ci entretient avec l'œil. L'Inquisiteur aveugle voit et sait tout à l'aide d'un pouvoir visionnaire, d'une clairvoyance précise. Il est tout à fait révélateur que lorsque Philippe II s'adresse à lui, il lui demande de l'éclairer : « Oui, j'ai recours à vous, mon père, éclairez-moi¹³⁵. » Malgré sa cécité, l'Inquisiteur *voit* que la menace novatrice vient de Rodrigue, contrairement au roi qui voit en ce dernier un ami fidèle au milieu du « vaste désert d'hommes¹³⁶ » de sa cour. L'Inquisiteur voit ce qui est invisible à Philippe II, dont la vue est offusquée par sa nature humaine. D'un côté Philippe II a du mal à supporter la rigidité austère et obscure de l'Inquisiteur, comme l'atteste cette ébauche d'une rébellion qui implose avant même de naître :

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ G. DURAND, *Les structures*, p. 100-101.

¹³² Dans *Nabucco*, Zaccaria est le grand pontife des hébreux.

¹³³ G. DE VAN, *Verdi*, p. 132 et p. 188.

¹³⁴ G. DURAND, *Les structures*, p. 102.

¹³⁵ *Don Carlos*, IV, I, 2.

¹³⁶ *Ibid.*

Prêtre ! J'ai trop souffert ton orgueil criminel !¹³⁷

De l'autre, il ne peut lui tenir tête. Le fait est que l'Inquisiteur a le recul nécessaire pour voir l'évidence, il est les yeux du roi, il a donc un pouvoir supérieur. En vertu de cette voyance qui lui permet d'influencer le souverain, il exerce également la fonction de juge¹³⁸ au sein du « tribunal suprême » de l'Inquisition¹³⁹. De fait, quand Rodrigue est exécuté, c'est parce que l'Inquisiteur l'a voulu. Et si Philippe II décide de sacrifier son fils, c'est sur les ordres du prêtre encore une fois :

L'orgueil du roi fléchit devant l'orgueil du prêtre.¹⁴⁰

Si l'Inquisiteur, enfin, jouit d'une telle puissance, c'est justement parce qu'il *éclaire*, certes, mais d'une lumière des ténèbres. Il s'agit encore une fois d'un mouvement oxymorique déjà souligné plus haut. À l'esprit de liberté des Lumières qu'incarnerait le marquis de Posa s'oppose l'intolérance de l'autoritarisme dans laquelle nous voyons la politique s'engouffrer¹⁴¹. Précisons en outre que l'Inquisiteur domine le roi parce que le roi est « né » en quelque sorte de lui, il est son géniteur en matière de souveraineté :

J'avais donné deux rois à ce puissant empire,
L'œuvre de tous mes jours, vous voulez la détruire...¹⁴²

L'autorité religieuse écrase et dirige l'autorité politique, le prêtre écrase le roi, la barbarie étouffe irrémédiablement toute trace d'humanité. En sacrifiant Rodrigue à l'Inquisiteur, Philippe II supprime sa dernière chance de sortir d'une solitude qui se fait dès lors viscérale :

Qui me rendra ce mort ? Ô funèbres abîmes !
Celui-là seul... parmi tant de victimes !
Un homme, un seul, un héros était né,
J'ai brisé cet appui que Dieu m'avait donné !
Oui, je l'aimais... sa noble parole
À l'âme révélait un monde nouveau !
Cet homme fier... ce cœur de flamme,
C'est moi qui l'ai jeté dans l'horreur du tombeau !¹⁴³

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Cf. G. DURAND, *Les structures*, p. 170-173.

¹³⁹ *Don Carlos*, IV, I, 2.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Cf. G. DE VAN, *Verdi*, p. 187-189.

¹⁴² *Don Carlos*, IV, I, 2.

¹⁴³ *Don Carlos*, IV, II, 2. Nous tirons cet extrait de l'édition Newton & Compton, l'édition Ricordi des premières représentations ne le reportant pas.

Aussi le roi se laisse-t-il éclairer par cette obscurité tout comme il s'est laissé séduire, puis tromper, par la princesse Eboli, deuxième visage de ce royaume de la nuit maléfique. Lorsque, par exemple, le peuple se met à genoux à la fin du quatrième acte, c'est parce que l'Inquisiteur, devançant le roi, l'ordonne en vue de réprimer la révolte populaire. Philippe II, coincé entre Posa et l'Inquisiteur, est l'« otage du pouvoir temporel de l'Église¹⁴⁴ ». Il en découle que la puissance du grand prêtre est triple : sacerdotale et magique pour son pouvoir visionnaire, juridique pour son rôle au tribunal religieux et également militaire. Le symbolisme guerrier est en effet bien évident dans le « glaive » par lequel Philippe veut sacrifier son fils, sacrifice manœuvré par l'Inquisiteur qui se veut sévère et impitoyable. Il semblerait que ce dernier personnifie la puissance souveraine par excellence¹⁴⁵. En cette figure, c'est tant l'aveuglement inquiétant du pouvoir et de la religion qui se matérialisent que la capacité de voir ce que le roi ne peut, ce qui lui permet de le piloter dans ses décisions et de le guider vers cette clairvoyance ténébreuse paradoxale dont le roi ne se libérera plus. Et pour preuve : la dernière scène montre un Philippe II qui suit les yeux fermés cette idéologie trouble à l'obscurité maléfique :

Philippe : Il me faut un double sacrifice !
Je ferai mon devoir.
Et vous ?

L'inquisiteur : Le Saint-Office
Fera le sien !¹⁴⁶

Dans la pièce de Schiller, la brutalité est encore plus cinglante attendu que Philippe, d'un calme et d'une froideur exemplaires prononce ces derniers mots pour clore la tragédie :

Cardinal, j'ai
Fait mon devoir. Faites le vôtre.

Ainsi se conclut l'histoire de *Don Carlos* chez Schiller. Ce que l'on peut retenir pour la source allemande, c'est qu'une dimension morale maléfique, tout aussi inquiétante que celle du livret soude d'autant plus fermement deux personnages : Eboli et Domingo. Car le pouvoir religieux, qui s'y exprime par deux ecclésiastiques, l'Inquisiteur d'une part et Domingo le confesseur du roi d'autre part (dont le nom reprend celui de Saint Dominique, fondateur de

¹⁴⁴ Cf. G. DE VAN, *Verdi*, p. 188.

¹⁴⁵ G. DURAND, *Les structures*, p. 155.

¹⁴⁶ *Don Carlos*, V, 3.

l’Inquisition) a partie liée avec Eboli, deuxième face démoniaque. Ces « démons¹⁴⁷ » conduisent non seulement le roi à la brutalité, le poussant à calomnier la reine mais ils portent aussi Carlos à sa perte par une « action infâme, diabolique¹⁴⁸ ». Face à une « trahison satanique¹⁴⁹ », chez Schiller le roi en arrive à trembler devant le pouvoir funeste d’Eboli. Enfin, soumis à l’Inquisiteur, il lui remet son fils : « Venez. [...] Recevoir de mes mains la victime¹⁵⁰. »

Cette union dans le mal est donc encore plus manifeste chez Schiller puisque le pouvoir religieux et le pouvoir féminin sont complices du même crime, quand chez Verdi, au contraire, cette collaboration n’existe pas. Eboli se venge simplement, faute de sentiments de la part de Carlos, de la désillusion amoureuse qui s’ensuit, puis de la reine qui lui ravit cet amour sans le vouloir.

Double visage, double fonction : la nuit claire et bienfaisante, lieu de la révélation du sacré et de l’amour peut aussi ouvrir un passage vers un ailleurs plus heureux, rêvé ou remémoré. Son double renversé en revanche, à la face trouble et néfaste, est lui porteur de cécité et de malheur. Aboutissant à la mort, celle-ci dépend, contrairement à la nuit paisible dont le retour est possible, d’un régime temporel linéaire, la fin extrême à laquelle elle mène étant par définition le fruit du temps qui passe. Mais, lorsqu’elle prend fin, c’est un jour incinérant et destructeur qui prend sa place. L’œil aveugle de l’Inquisiteur est alors l’allié des yeux dardés du soleil qui voient tout, savent tout, dénoncent tout avant de se mêler aux flammes embrasant l’autel-bûcher érigé par l’obscur Inquisition.

VII Le jour incinérant

Contrairement à la nuit mystérieuse, la nuit ravageuse dont la démarche est mortifère s’inscrit sur un temps linéaire, bien réel et voué à la finitude. Aussi Eboli tente-t-elle d’éliminer la reine et se venge-t-elle également de Carlos, menaçant ainsi sa vie, alors que l’Inquisiteur réussit à se débarrasser de Rodrigue et de l’espoir que ce dernier portait en lui avant d’en arriver à vouloir

¹⁴⁷ F. VON SCHILLER, *Don Carlos*, IV, 10, p. 247.

¹⁴⁸ *Ibid.*, IV, 19, p. 271.

¹⁴⁹ *Ibid.*, IV, 12, p. 250.

¹⁵⁰ *Ibid.*, V, 10, p. 342.

exécuter Carlos aidé de la complicité passive du roi. Les ténèbres au milieu desquelles ces deux personnages *noirs* se fondent engloutissent l'espoir tout en semant la mort. Or, la fin de l'espoir est synonyme de mort, et la mort est par définition la fin de toute chose, c'est pourquoi les deux visages nocturnes sont diamétralement opposés d'un point de vue symbolique : si d'un côté, on se réfugie dans la nuit apaisante au sein de laquelle on souhaite se laisser bercer dès que la rêverie ou le souvenir permettent d'ouvrir la porte de la douceur bienheureuse qui mène à une dimension cyclique qui peut se répéter, la face maléfique de la nuit est, elle, porteuse de mort.

Mais ce qu'il nous faut signaler, c'est que lorsque cette nuit maléfique se termine, elle débouche sur un feu dévorant. Le soleil reprend sa place, s'imposant par une lumière agressive doublée d'un feu brutal et destructeur.

C'est alors qu'une marche funèbre scande les heures du jour de la mort dans la scène de l'autodafé¹⁵¹ où le feu du bûcher vient compléter une lumière ignée aveuglante provoquée par les flammes qui s'élèvent au ciel :

Ce jour est un jour de colère,
Un jour de deuil, un jour d'effroi.
Malheur ! Malheur au téméraire
Qui du ciel a bravé la loi !¹⁵²

Le feu, rappelons-le, est l'élément qui détruit intégralement, et sans laisser de trace. Bachelard, lorsqu'il définit le complexe d'Empédocle, dont la tradition veut qu'il se soit jeté dans la gueule de l'Etna pour s'y suicider, définit l'appel d'une mort qui consume sans laisser aucun signe : « [L']amour, la mort et le feu sont unis au même instant. Par son sacrifice dans le cœur de la flamme, l'éphémère nous donne une leçon d'éternité. La mort totale et sans trace est la garantie que nous partons tout entiers dans l'au-delà. Tout perdre pour tout gagner¹⁵³. » Nous reviendrons sur le feu du bûcher dans notre partie consacrée au *Trouvère* où la thématique du feu est liée à des retours du temps. Pour le moment, nous parvenons donc à distinguer clairement deux orientations du temps bien distinctes : la nuit bénéfique et reposante se définit par une inversion des valeurs négatives et par la répétition. Durand, en l'occurrence, la classe dans son régime *nocturne* où la substance du temps est réhabilitée, euphémisée¹⁵⁴. À l'opposé, le feu dévorant auquel la *mauvaise*

¹⁵¹ *Don Carlos*, III, IV, 1.

¹⁵² *Ibid.*,

¹⁵³ G. BACHELARD, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Folio essais, 2008, p. 41.

¹⁵⁴ Cf. G. DURAND, *Les structures*, p. 225-268.

nuit aboutit porte à la mort totale, la mort par le feu. L'orientation du temps, dans ce dernier cas, est linéaire et unidirectionnelle, aucun recours ou retour n'étant possibles.

Ou bien, lorsqu'elle n'est pas fatale, la lumière est quoi qu'il en soit trop « brûlante », et l'on doit s'en protéger, comme par exemple dans les jardins du couvent de Saint Just¹⁵⁵ :

Sous ces pins, dont l'abri nous tente,
On peut fuir l'ardeur ardente
Du soleil dans le ciel en feu ![...]
Qu'il fait bon, à l'heure brûlante,
Charmer du jour la marche lente
Parmi l'ombre et parmi les fleurs¹⁵⁶

Dans la version italienne de cette même scène, le soleil, encore plus menaçant, darde ses rayons sur les dames de compagnie de la reine :

Sotto ai folti e immensi abeti,
Che fan d'ombre e di quieti
Mite schermo al sacro ostel,
Ripariamo e a noi ristori
Dieno i rezzi ai vivi ardori
Che su noi dardeggia il ciel !¹⁵⁷

[Sous les immenses sapins épais
Qui par leur ombre et leur tranquillité
Sont un doux abri au logis sacré
Abitons-nous, qu'ils nous revigorent
Qu'ils nous donnent de la fraîcheur contre les vives ardeurs
Que sur nous le ciel darde]

À la lecture de ces extraits, il semble que le feu ou la lumière d'un soleil en feu, connotés négativement, aient une incidence néfaste sur les personnages et les événements. Le feu est porteur de mort ou, du moins, il inspire une certaine crainte. Une explication peut être la suivante : le soleil, dans son évolution au sein des mythes, a hérité d'un des attributs les plus importants du dieu céleste. Comme ce dernier, il voit tout et rien de lui ne reste caché. Krappe complète en précisant : « De cette constatation à l'idée que, loin de se contenter de voir les crimes, le Soleil les venge aussi en les révélant tôt ou tard, il n'y a pas loin¹⁵⁸. » Voilà pourquoi le soleil est l'astre que l'on rattache à l'évidence, à la réalité, astre que l'on craint également pour ses actions vengeresses.

¹⁵⁵ *Don Carlos*, II, 2, 1.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Don Carlo*, II, 2, 1.

¹⁵⁸ A. H. KRAPPE, *La genèse*, p. 89.

D'ailleurs, Philippe II associe effectivement la guerre, le feu et la vengeance dans sa façon de régner :

En plaçant sur mon front, peuple, cette couronne,
J'ai fait serment au Dieu qui me la donne
De le venger par le fer et le feu !¹⁵⁹

Un lien entre le feu et la mort se trouve dans le compte-rendu que fait Rodrigue au roi de la situation dans les Flandres, mises à feu et à sang, qui ne sont plus qu'un « désert de cendres, un lieu d'horreur, un tombeau¹⁶⁰ ». Enfin, Carlos met en opposition son rêve de vie et d'amour avec Élisabeth à la réalité qu'il doit affronter, celle-ci se plaçant dans un jour maléfique où un feu incinérant et mortifère brûle terre et air. Prenant enfin conscience de ses responsabilités, il affirme devoir mener un grand combat pour son peuple en détresse :

J'avais fait un beau rêve... il fuit... et le jour sombre
Me montre un incendie, illuminant les airs,
Un fleuve teint de sang, des villages déserts,
Un peuple agonisant, et qui vers moi s'adresse [...]
Hier, hier encore, aucun pouvoir humain
N'aurait pu séparer ma main de cette main,
Mais aujourd'hui l'honneur sur mon amour l'emporte
Ma noble mission m'a fait une âme forte.¹⁶¹

Entre l'illusion et la réalité, la distance est immense d'autant que les deux dimensions s'ancrent à des régimes temporels incompatibles : la nuit cyclique, sa paix et ses imaginations, le jour linéaire, le tourment et la dure réalité. En outre, l'image oxymorique très forte du « jour sombre » fait écho à un phénomène de renversement déjà détecté pour les valeurs de la nuit. Tantôt, nous l'avons vu, la nuit se fait *jour* ce qui sous-entend qu'elle s'euphémise et qu'elle se charge en valeurs reposantes, apaisantes, positives ; tantôt le jour se fait nuit. Ici, justement, c'est le jour qui est contaminé. En s'assombrissant, il adhère à la même symbolique de la nuit maléfique qui ne peut que déboucher sur la mort dans un funeste incendie.

Vu qu'il s'oppose au régime de la nuit et du rêve, le *soleil*-feu met, en outre, trop crûment la réalité en évidence. Mais il nous faut trouver l'image qui nous explique le lien entre la lumière et la réalité. Certaines expressions peuvent nous aider. Par exemple, ne darde-t-on pas sur quelqu'un un regard perçant ? Les feux et les yeux ne sont-ils pas dans l'acception commune tous deux

¹⁵⁹ *Don Carlos*, III, IV, 3.

¹⁶⁰ *Ibid.*, II, II, 6.

¹⁶¹ *Ibid.*, V, 2.

« dardés » ? Enfin, n'est-ce pas le mot *lumi* ou encore *luci* que la poésie italienne utilise pour définir les yeux comme dans ces exemples, pétrarquais pour le premier : « Vive faville uscian de' duo bei lumi¹⁶² » et foscolien pour le deuxième : « Colei che, vera al portamento Diva / In me volgeva sue luci beate¹⁶³. »

Aujourd'hui encore, on parle de *lume degli occhi* pour définir la vue tandis que l'expression *perdere il lume della ragione* signifie perdre la raison, voire devenir fou. C'est peut-être dans le regard que nous trouvons donc le lien isomorphe entre la lumière et la vue. Mais pour compléter ces preuves linguistiques, demandons de l'aide à un mythologue. Krappe, dans son chapitre consacré au soleil¹⁶⁴, montre à quel point la religion solaire a toujours revêtu une haute valeur éthique, qui se reflète d'ailleurs dans les mythes. Le soleil, pour son acuité morale, est aussi celui qui *voit*. En effet, le soleil est souvent l'œil du dieu. Ovide nomme même l'astre, dans une optique cosmique, *oculus mundi*¹⁶⁵. Krappe suppose donc que, par une suite d'idées de ce type, le mot irlandais *suil*, apparenté au *sol* latin ait reçu dans l'ancien irlandais l'acception de « œil¹⁶⁶ ». Ce parcours étymologique pourrait à fortiori prouver le rapprochement entre la lumière et les yeux. Symboliquement, la lumière met alors en évidence la réalité et la prise de conscience. Elle révèle, manifeste et suscite la vision tout en mettant au point la réalité. Il est normal, dit Durand, « que l'œil, organe de la vue, soit associé à l'objet de la vision, c'est-à-dire la lumière¹⁶⁷ ». Enfin, pour passer de la vue à la connaissance, il faut réunir l'action de « voir » et de « savoir » que Charles Baudouin met en relation dans ce qu'il appelle le « complexe spectaculaire¹⁶⁸ ».

Le savoir et la prise de conscience sont par exemple les aptitudes qui manquent à Philippe pour qu'il puisse voir d'un regard éclairé, raison pour laquelle il voit à travers la sombre vision brouillée de l'Inquisiteur. Sa vision du monde est celle de l'Inquisition. Bien que Philippe, dans son insomnie, dise qu'il *revoit* Élisabeth, il est en effet évident que le verbe *revoir* ne veut dire que *voir de nouveau* et non pas *savoir*. Il n'a donc aucune capacité, aucun pouvoir de vision ou de discernement réels. En revanche, il est paradoxalement conscient que ce qu'il voit de ses yeux n'est absolument pas clair :

¹⁶² F. PÉTRARQUE, chanson CCLVIII, cité par GARZANTI LINGUISTICA, « Lume », in *Dictionnaire Italien*, [En ligne], <<http://garzantilinguistica.sapere.it/>> (consulté le 2 juillet 2012).

¹⁶³ U. FOSCOLO, *Odi e sonetti*, [En ligne], n°8, Biblioteca italiana, Università degli studi di Roma « La sapienza », <<http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001069/bibit001069.xml>> (consulté le 2 juillet 2012).

¹⁶⁴ A. H. KRAPPE, « Le soleil », in *La genèse*, p. 81-99.

¹⁶⁵ OVIDE, *Les Métamorphoses*, IV, 228, cité par A. H. KRAPPE, *La genèse*, p. 89.

¹⁶⁶ A. H. KRAPPE, *La genèse*, p. 89.

¹⁶⁷ Cf. G. DURAND, *Les structures*, p. 169-178.

¹⁶⁸ Cf. C. BAUDOUIN, *Psychoanalyse*, p. 55-79.

Ah ! si la Royauté nous donnait le pouvoir
De lire au fond des cœurs où Dieu seul peut tout voir !¹⁶⁹

Or, ce qui doit attirer notre attention, c'est que les épisodes où la lumière semble mettre au point la réalité sont connotés négativement, aussi bien dans la scène de l'autodafé que dans celle précédant la *Chanson du voile* où l'on fuit la lumière sous l'ombre des sapins. En effet, nous ne devons pas oublier qu'une fois sortis de la dimension nocturne cyclique, suspendue et quelque peu irréaliste puisqu'elle fait partie d'une temporalité mythique, ou qui du moins n'est pas périssable, le temps dans *Don Carlos* passe, linéaire et perceptible dans les heures du jour qui se succèdent. Hors des rêves que font Carlos, Rodrigue, Élisabeth et Eboli, « le temps fuit¹⁷⁰ ». La lumière, outre la mise en évidence d'une réalité qui ne correspond pas aux attentes des personnages, et qui apparemment s'alourdit en souffrances, rappelle également que le temps s'écoule implacablement.

Penchons-nous à présent sur un nouvel aspect du « régime » nocturne de l'œuvre – pour prendre le terme durandien¹⁷¹, à savoir la nécrophilie évidente dont l'œuvre se nourrit et qui valorise positivement la mort et le tombeau.

VIII Le tombeau et le repos

La deuxième possibilité pour fuir le réel, que nous avons annoncée au commencement de cette analyse concerne le refuge dans la mort dont l'image fondamentale est celle du tombeau. Symbole de paix et de repos, ce dernier est désiré et vu comme une délivrance :

À ma tombe fermée,
Au sommeil éternel
Pourquoi m'arracher, Dieu cruel !¹⁷²

Qu'il s'agisse de Carlos dont nous venons de reporter les paroles, d'Élisabeth ou de Philippe, tous trois en appellent à la tombe dès lors que leur souffrance n'est pas supportable ou qu'aucune solution de bonheur ou de simple paix alternative ne semblent exister dans la vie ici-bas.

¹⁶⁹ *Don Carlos*, IV, I, 1.

¹⁷⁰ *Ibid.*, III, I, 1.

¹⁷¹ G. DURAND, *Les structures*, p. 58-59.

¹⁷² *Don Carlos*, II, II, 4.

Remarquons que les trois personnages « verrouillés » dans la situation familiale dont nous avons expliqué le fonctionnement au début de cette étude se réfugient tous trois dans l'image du tombeau et que de plus, ils évoquent la mort, preuve qu'aucun affranchissement ne peut avoir lieu dans cette vie.

Cela dit, le type de mort à laquelle ils aspirent et la raison pour laquelle ils désirent mourir n'est pas la même. Les deux amants recherchent la paix tout au long de leur parcours dramatique pour espérer la trouver ensemble dans l'au-delà :

[Dans] un monde où la vie est meilleure,
Où l'avenir sans fin sonne la première heure ;
Et là, nous trouverons dans la paix du Seigneur
Cet éternel absent qu'on nomme le bonheur !¹⁷³

L'espoir est donc bien concret : c'est un « au revoir » qu'ils s'adressent et pas un adieu, avant de se retrouver dans une autre vie, un ailleurs heureux dont l'éternité, repérable dans l'image de l'avenir à la fois interminable et figé caractérisait leur première rencontre à Fontainebleau.

L'absence de bonheur sur terre semble bien être une constante chez Verdi, et on ne compte plus ceux qui s'aiment mais dont les retrouvailles ne se feront que dans l'au-delà. C'est ainsi que Radamès et Aida s'envolent dans la mort vers « le rayon d'un jour éternel¹⁷⁴ » pour y chercher un bonheur à deux et fuir le tombeau où ils sont enterrés vivants. C'est encore au ciel qu'Eleonora dans la *Forza del destino* attendra Alvaro puisque la vie sur terre n'a fait que les séparer. Afin de ne plus être séparé de Luisa, Rodolfo¹⁷⁵ l'empoisonne puis se tue, tandis qu'Elvira et Ernani meurent tous deux en célébrant leur nuit de noces dans un lit de mort¹⁷⁶. Durand nous signale, à ce propos, que le mot « cimetière », par son étymologie, est à la fois tombe et chambre nuptiale¹⁷⁷. Le repos éternel et l'amour auraient donc un lien originel, ce qui pourrait justifier cette attente de l'amour dans l'au-delà.

En revanche, ce que Philippe II attend de récupérer dans la mort, c'est quelque chose qu'il a perdu sur terre, en l'occurrence le sommeil et le repos qui en dérive, cet état de quiétude où l'on

¹⁷³ *Ibid.*, V, 2.

¹⁷⁴ « L'alme erranti / Volano al raggio dell'eterno di. » [Les âmes errantes / Volent jusqu'au rayon du jour éternel], *Aida*, IV, 2.

¹⁷⁵ *Luisa Miller*, III, 4.

¹⁷⁶ *Ernani*, IV, 7.

¹⁷⁷ G. DURAND, *Les structures*, p. 271.

ne ressent ni trouble, ni agitation¹⁷⁸. Il est seul dans son désir de mort comme il l'est dans sa vie de père, d'époux, de roi. Non seulement Philippe cherche *seul* le repos définitif contrairement au couple Élisabeth / Carlos mais encore il ne trouve pas sa place dans les rêveries nocturnes, comme nous l'avons relevé. Si l'on pense à l'insomnie dont il souffre, c'est une fort curieuse coïncidence de voir qu'il est exclu d'une dimension propice aux rêves. Ne faudrait-il pas tout d'abord pouvoir dormir pour pouvoir ensuite rêver ?

Il est vrai que dans la scène où il révèle sa triste réalité au sujet de sa vieillesse, de sa solitude d'époux, et de ses soupçons à l'égard de son fils, au terme d'une nuit blanche, il émerge de ce que le livret appelle « rêverie ». Néanmoins, c'est plus une réflexion profonde et triste qu'un départ de l'esprit au gré de l'imagination dont il est question ici :

Elle ne m'aime pas ! non ! son cœur m'est fermé,
 Elle ne m'a jamais aimé !
 Je la revois encor, regardant en silence
 Mes cheveux blancs, le jour qu'elle arriva de France.
 Non, elle ne m'aime pas !
 (*Revenant à lui-même*)
 Où suis-je ? Ces flambeaux
 Sont consumés... L'aurore argente ces vitraux,
 Voici le jour ! Hélas. [...]¹⁷⁹

Quant au tombeau, il est évoqué dès le début du verrouillage sentimental. Au deuxième acte, le tombeau de Charles-Quint forme l'arrière-plan de la scène dans le cloître du couvent de Saint-Just. Carlos s'y est rendu pour chercher, en vain, « la paix et l'oubli du passé¹⁸⁰ ». Toujours dans ce même lieu, Élisabeth interpellera l'empereur mort et l'implorera d'un repos paisible dans la mort :

Toi qui goûtes enfin la paix douce et profonde,
 Si l'on répand encore des larmes dans le ciel,
 Porte en pleurant mes pleurs aux pieds de l'Éternel !¹⁸¹.

Face à l'emprisonnement sentimental qui se déclenche à la nouvelle du mariage d'Élisabeth, symbolisé dans l'image de la chaîne qu'il faut traîner, le tombeau représente au début de l'intrigue leur seul refuge. Voici les paroles respectives d'Élisabeth et de Carlos :

¹⁷⁸ CNRTL, « Repos », in *Site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [En ligne], <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/>> (consulté le 2 septembre 2012).

¹⁷⁹ *Don Carlos*, IV, I, 1.

¹⁸⁰ *Ibid.*, II, I, 2.

¹⁸¹ *Ibid.*, V, 1.

ÉLISABETH
 Oui, plutôt que d'être reine
 Et de porter cette chaîne
 Je veux descendre au tombeau

CARLOS
 Nous traînerons notre chaîne
 Jusqu'à la paix du tombeau¹⁸²

Lieu du recueillement, c'est toujours le tombeau, celui de Charles-Quint, qui rapproche donc les deux amants accablés par un destin cruel et prisonniers du même malheur.

C'est d'ailleurs en ce lieu qu'ils disent adieu à leur amour terrestre. Forts de la vertu de leurs âmes, leurs sentiments prennent une nouvelle forme et se subliment :

Au moment solennel point d'indigne faiblesse,
 Oublions tous les noms de profane tendresse ;
 Donnons-nous ces noms chers aux plus chastes amours
 Adieu, ma mère !
 Adieu, mon fils !¹⁸³

Liés par leur serment originel, l'égarement de leurs pensées dans les mêmes lieux oniriques ou imaginaires, la réciprocité d'un même sentiment, et par un désir commun de mort, Carlos et Élisabeth se réfugient également au même endroit dès lors qu'ils désirent trouver la paix.

Quant à Philippe II, ne pouvant prendre aucun repos dans cette vie en raison de la trahison qu'il redoute, c'est sous les voûtes de pierre de sa tombe qu'il dormira, seul, comme seul il a régné :

Je dormirai dans mon manteau royal,
 Quand aura lui pour moi l'heure dernière,
 Je dormirai sous les voûtes de pierre
 Des caveaux de l'Escurial¹⁸⁴

Toutes ces images se placent au cœur d'une rêverie du repos et de l'intimité¹⁸⁵ se différenciant toutefois. Si l'espoir de paix des deux amants les soude dans la vie comme dans la mort et les projette dans un au-delà éternel, la solitude du souverain s'inscrit dans l'attente solitaire du sommeil qui arrivera lorsque la dernière heure aura sonné. Dans ce cas, il ne s'agit pas d'un passage mais d'un repos définitif. Enfin, nous finirons cette analyse en remarquant que Verdi et ses librettistes font le choix dramaturgique de faire disparaître Carlos dans les bras de Charles Quint, ce dernier surgissant de son tombeau au moment où l'Inquisiteur va sacrifier l'Infant.

¹⁸² *Ibid.*, I, 5.

¹⁸³ *Ibid.*, V, 2.

¹⁸⁴ *Ibid.*, IV, I, 1.

¹⁸⁵ Cf. G. DURAND, *Les structures*, p. 269-274.

L'œuvre se termine alors que l'empereur nous livre un message selon lequel la paix réelle ne peut se trouver que dans l'au-delà :

Mon fils, les douleurs de la terre
Viennent expirer en ce lieu.
La paix que votre cœur espère
Ne se trouve qu'auprès de Dieu !¹⁸⁶

Dans *Don Carlos*, la nuit bénéfique prend donc également corps autour du repos et du sommeil, englobant une terre qui se fait bienfaisante « parce qu'elle est [d'une part] le lieu du dernier repos »¹⁸⁷, d'autre part le lieu de passage vers un ailleurs plus fortuné. En vertu de la tranquillité qu'elle présage, la mort est explicitement valorisée. Il est donc facile d'y lire une euphémisation qui se raccorde à l'euphémisation de la nuit déjà étudiée plus haut : « [Ce] goût de la mort, cet engouement romantique pour [...] le caveau et l'intimité du sépulcre rejoint les valorisations positives de la nuit¹⁸⁸. » Nous sommes dans l'antiphrase de ce même destin mortel que nous avons détecté dans la mauvaise nuit, dont le feu complice est l'ultime dévoreur.

Nuit, mystères, rêves, sommeil, repos. Nous retrouvons les images d'une descente dans l'intimité de l'être. Ce symbolisme indique une régression vers les « aspirations les plus primitives de la psyché »¹⁸⁹ tout en revalorisant la substance du temps. Dans les rêves ou dans la mort, c'est quoi qu'il en soit l'absolu que l'on cherche à travers une descente dans la profondeur de l'être où le temps n'a plus aucune prise. Or, en dehors de cette dimension nocturne apaisante, le temps bat la mesure, perceptible dans les heures du jour brûlant. Il en est ainsi : aussitôt que nous émergeons de nos rêves « le temps fuit¹⁹⁰ ».

Don Carlos est ainsi le récit d'une journée symbolique au cours de laquelle les destins et les espoirs des divers personnages se réalisent, ne serait-ce que le temps de cette journée. Si la journée d'Élisabeth semble prendre fin lorsqu'elle a porté à terme sa mission sur cette terre et qu'il n'y a plus d'espoir¹⁹¹, celle d'Eboli représente le temps qui lui reste pour sauver l'homme qu'elle aime mais qu'elle a sacrifié par vengeance¹⁹². Pour Rodrigue, la « journée suprême » est

¹⁸⁶ *Don Carlos*, V, 3.

¹⁸⁷ Cf. G. DURAND, *Les structures*, p. 272.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 274.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 256.

¹⁹⁰ *Don Carlos*, III, I, 1.

¹⁹¹ *Ibid.*, V, 1.

¹⁹² « Un jour me reste !... Ah ! Je me sens renaître ! / Béni soit ce jour... Je le sauverai !! », *ibid.*, IV, I, 6.

celle où il mourra pour Carlos¹⁹³ auquel il est totalement dévoué tandis que le roi, aveuglé par l'obscurantisme, aura enfin, pour un seul jour heureux¹⁹⁴, connu la vérité et trouvé un ami¹⁹⁵ en lui.

Enfin, le « jour heureux¹⁹⁶ », sans doute trop, d'Élisabeth devait se terminer par ses fiançailles avec Carlos, et par la paix entre leurs royaumes. L'histoire se base donc sur la narration, le souvenir, la commémoration et la recherche désespérée de cette journée de la part de Carlos, journée qui ne peut, en réalité, plus revenir à la vie, et qui est source d'innombrables souffrances :

Pitié ! Je souffre tant ! Pitié ! Le ciel avare
Ne m'a donné qu'un jour, et si vite il a fui !¹⁹⁷

Un sentiment de vide, d'échec existentiel, et un ultime désir de se réfugier dans la mort s'emparent alors des deux victimes de cette plaisanterie du sort qui fait basculer le conte dans le drame, l'impatience dans la nostalgie, le rêve dans le tourment, la nuit dans les ténèbres, la vie dans la mort. C'est ainsi que *Don Carlos* nous raconte pourquoi le doux temps du bonheur, trop précieux et trop rare, ne peut durer que le temps d'une journée.

¹⁹³ « Oui, Carlos ! C'est mon jour suprême, / Échangeons l'adieu solennel. / Dieu permet encore qu'on s'aime / Près de lui, quand on est au ciel. », *ibid.*, IV, II, 1.

¹⁹⁴ La version italienne choisit le mot « jour » pour exprimer l'apaisement que le roi attendait : « Possa cotanto di la pace a me tornar ! » [Puisse ce jour me rendre la paix !], *Don Carlo*, II, II, 6.

¹⁹⁵ « [...] Dieu / A voulu dans ce jour / Devant vous me conduire. [...] / Les desseins de la Providence / À nos yeux trop souvent voilés / Ne m'auront pas en vain mis en votre présence : / Un jour... vous aurez su la vérité ! », *ibid.*, *Don Carlos*, II, II, 6.

¹⁹⁶ *Ibid.*, I, 4.

¹⁹⁷ *Ibid.*, II, II, 4.

QUATRIÈME PARTIE :

LA RONDE DU TEMPS

ET LA COURSE DU DESTIN

La conscience du temps qui fuit est la condition nécessaire de la connaissance du temps. En effet, « c'est parce que la fuite du temps est manifeste à la conscience, que l'idée de temps, dans sa différence avec celle de l'espace, s'impose à l'esprit¹ ». *Il Trovatore* se place en partie dans cet ordre d'idées puisque les personnages sont conscients qu'ils manquent douloureusement de temps. Celle qui pourrait être la flèche du temps de l'œuvre court vers une destination fatale dont la conclusion ne peut être évitée, attendu que le destin gouverne tout. L'évolution sans retour de chaque personnage s'ajoute, de plus, à l'expérience de la causalité dont la croyance de la flèche du temps se nourrit aussi². Cette expérience suppose que les effets des actions de chacun se manifestent après chaque intervention, et non avant. Un schème de ce type est identifiable car, à partir de l'acte primordial de cette histoire – l'exécution d'une gitane, la mère d'Azucena, pour un acte de sorcellerie en réalité jamais commis sur l'enfant du Conte di Luna père – les événements vont s'enchaîner dans une action extrêmement rapide propre à un temps dévoreur comme le feu. C'est ainsi qu'Azucena met tout en œuvre pour brûler l'enfant afin de venger la mort illégitime de sa mère tandis que le Conte di Luna fils, frère de l'enfant supposé mort, cherche toute sa vie à venger ce dernier au nom des liens du sang. Or, ce devenir universel et perpétuel du temps se superpose à un régime nettement cyclique, éternel retour d'une ronde du temps où le feu renaît toujours de ses cendres. Si le chant du trouvère s'articule parfaitement avec une forme d'évasion hors du temps linéaire, le sacrifice constitue de son côté le seul moyen en mesure de bloquer les retours du feu pernicieux qui réapparaît pour rappeler les horreurs du passé. Pour faire justice à la mort de la Mère, il faut le sacrifice du Fils.

I Le feu, élément-clé

Le feu, pivot de l'œuvre, est l'élément primordial. Nourrissant ou détruisant chaque personnage, chaque chose vivante ou inerte, il marque avant tout le destin d'Azucena en revenant au sein d'une dynamique cyclique fondée sur un retour du temps. Aussi, lorsque la gitane nous

¹ H. BARREAU, « Du temps physique au temps cosmologique : le rétablissement de la flèche du temps », in *Time in the Different Scientific Approaches. Le temps appréhendé à travers différentes disciplines : Actes des Entretiens de l'Académie Internationale de Philosophie des Sciences Cerisy-la-Salle, 4-9 Octobre 2007*, Gênes, Tilgher, 2008, p. 25-43.

² *Ibid.*

est présentée, c'est assise au coin du feu que nous la découvrons, entièrement absorbée par des visions qui se déclenchent à la vue des flammes. Si le feu la hante à ce point, c'est parce qu'elle assista à la mise à mort de sa mère sur le bûcher, exécutée pour sorcellerie. L'histoire de Manrico, trouvère à l'identité mystérieuse, se fait tout autant par le feu : suite à l'infanticide perpétré par Azucena qui tua son fils biologique en le jetant par erreur dans les flammes du bûcher, elle l'enleva encore enfant et l'éleva comme son propre fils sur les monts de la Biscaye. Le lien sentimental et élémental entre les deux personnages est dès lors établi.

Tout revient au feu, tout passe par le feu et à travers le feu. Qu'il s'agisse de la valeur guerrière du héros, de la jalousie du rival, de l'amour qui fait vivre l'héroïne, ou de la sorcellerie dont on accuse la gitane, c'est encore le feu qui fait office de moteur.

Ainsi, un Manrico privé de l'amour de Leonora ou freiné dans son élan idéal et courageux serait un homme *éteint* :

No, che basti ad arrestarmi
 Niuno in terra avrà possanza...
 Ah !... mi sgombra, o madre, i passi...
 Guai per te, s'io qui restassi !...
 Tu vedresti a' piedi tuoi
 Spento il figlio di dolor !³

[Non, personne sur terre n'aura
 Le pouvoir qui suffise pour m'arrêter...
 Ah !... ôte-toi de mon chemin, ô mère...
 Malheur à toi, si je restais !
 Tu verrais à tes pieds
 Ton fils éteint de douleur !]

Le Conte, de son côté, laisse exploser sa jalousie sans la moindre retenue en voyant Leonora courir rejoindre Manrico et prend même littéralement feu lorsque ce dernier, dont il est jaloux, le provoque :

Oh detti ! Oh gelosia !...
 Non m'inganno... Ella scende !⁴
 [...]
 Avvampo di furor !⁵

[Oh ces paroles ! Oh jalousie !...
 Je ne me méprends pas... Elle descend !

³ *Il Trovatore*, II, 2.

⁴ *Ibid.*, I, 3.

⁵ *Ibid.*, I, 5.

[...]
Je m'embrase de fureur !]

Leonora pour finir, est captivée par le premier tout en étant ardemment désirée du second dont elle ne partage en revanche pas la passion. Aussi représente-t-elle une source de conflit et la raison première d'une dispute mortelle entre les deux hommes :

Io, sol io, di tanto fuoco
Son, pur troppo, la cagione !⁶

[Moi, moi seule, d'un tel feu
Suis malheureusement la cause !]

Traversant les générations des bohémiennes, s'installant au cœur du travail de la forge qui entoure le monde gitan, dévorant les sentiments, envahissant les vies des personnages et influençant leurs destins en imprégnant leurs parcours au sein de l'intrigue, le feu reparaît incessamment au fil de l'histoire. On pourrait à ce titre songer à Héraclite : le feu comme âme du monde.

Nous ajouterons : le feu comme essence de la pensée. Bachelard affirme : « Si le feu a été pris pour un élément constituant de l'Univers, n'est-ce pas parce qu'il est élément de la pensée, l'élément de choix pour la rêverie ?⁷ » Cela est ici incontestable car le feu revient de façon cyclique en proposant à nouveau, dans l'esprit d'Azucena, les éléments maléfiques du passé jusqu'à contaminer également le présent et le futur au sein d'un univers temporel « où tout se télescope, où ce qui arrive est déjà arrivé et arrive toujours⁸ ».

Autour de l'élément igné deux dimensions temporelles s'installent, ancrées principalement dans la nuit. La première, implacable et linéaire, est alimentée par le feu qui mange, ronge, anéantit définitivement les choses et les êtres. Celui-ci trouve par ailleurs un allié dans les ténèbres néfastes qui alourdissent le décor élémental et abritent les présages d'une mort portée par un destin inexpugnable régissant de façon irrévocable le cours linéaire des choses. C'est cette nuit-là qui règne dans et autour de l'*orrido carcere* [l'horrible prison] du dernier acte. Dans la

⁶ *Ibid.*

⁷ G. BACHELARD, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Folio essais, 2008, p. 42.

⁸ G. LOUBINOX, « La bohémienne une figure poétique de l'errance : aux origines du thème » in *La Bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIII^e et XIX^e siècles*, ouvrage co-dirigé avec Pascale Jonchière, Clermont-Ferrand, PUBP, 2006, p. 331-342.

tour des prisonniers, tout s'appesantit, les ailes roses de l'espoir étant menacées par des ailes noires de la mort imminente :

Sull'orrída torre, ah ! par che la morte
Con ali di tenebre librando si va !⁹

[Sur l'effroyable tour, ah ! il semble que la mort
Avec des ailes de ténèbres prenne son envol !]

Les ailes se transforment alors en matière des ténèbres vu que la mort, mariée à la nuit, pénètre partout, de plus en plus vite. C'est précisément le même pressentiment de mort qu'Eleonora perçoit dans cette lumière noire pesant sur son hymen (III, 6). L'action du destin sur l'enchaînement des événements se fait déjà sentir.

C'est ainsi que la moindre composante lumineuse perçant dans l'obscurité brille d'opalescences constamment obscures : le feu luit d'une flamme sinistre, la lumière d'un reflet sombre. Aussi ce masque ténébreux des rares sources de lumière valorise-t-il négativement les scènes où cette noirceur se présente.

Dans *Don Carlos*, la bipolarité de la nuit nous portait à distinguer une face trouble, néfaste de la nuit d'une part, et un univers apaisant, réconfortant, régénérant de l'autre. Nous nous trouvons, globalement, dans une même double disposition symbolique. Néanmoins, une différence au niveau de l'ordre dans lequel la nuit et le jour s'emboîtent est essentielle. Alors que pour *Don Carlos*, le feu dévorant était le point d'aboutissement de la mauvaise nuit dont il réalisait les noirs desseins, *Il Trovatore* se base sur un feu mangeur de temps dont l'obscurité constitue le réceptacle. Et seulement une fois que tout a été réduit en cendres, puis dissous, une fois, donc, que le feu a brûlé tant qu'il le peut et tout ce qu'il peut, un univers nocturne *autre* peut se former, aérien et dépouillé de la pesanteur matérielle.

C'est donc lorsque tout semble être consumé que les symboles aériens apparaissent. Sorte de sublimation éthérée et libérée du poids matériel et temporel, ils prennent vie au sein de la paisible et silencieuse nuit racontée dans l'air impalpable de Leonora « *Tacea la notte placida* » où la terre devient si impondérable qu'elle se change en ciel :

Al core, al guardo estatico
La terra un ciel sembrò !¹⁰

⁹ *Il Trovatore*, IV, 1.

¹⁰ *Ibid.*, I, 2.

[À mon cœur, à mon regard extasié
La terre sembla un ciel !]

De la même façon, suite à une prise de conscience claire de sa part que l'existence sur terre ne peut lui suffire si Manrico n'est pas à ses côtés, elle décide de renoncer à cette vie misérablement terrestre pour s'enfermer dans un cloître, lieu de l'abnégation par excellence. Soudain, le Trouvère, rescapé du « sentier infernal », notamment grâce à l'aide de Dieu, arrive pour la libérer et la rejoindre, et à nouveau se définit le mouvement ascensionnel :

LEONORA
E deggio... e posso crederlo ?...
Ti veggio a me d'accanto !
È questo un sogno, un'estasi,
Un sovrumano incanto !
Non regge a tanto giubilo
Rapito, il cor, sorpreso !...
Sei tu dal ciel disceso,
O in ciel son io con te ?

MANRICO
Né m'ebbe il ciel, né l'orrido
Varco infernal sentiero...
Infami sgherri vibrano
Colpi mortali, è vero !
Potenza irresistibile
Hanno de' fiumi l'onde !...
Ma gli empj un Dio confonde !...
Quel Dio soccorse a me !¹¹

[LEONORA
Et dois-je... et puis-je le croire ?...
Je te vois à mes côtés !
Ceci est un rêve, une extase,
Un surhumain enchantement !
Le cœur surpris, battant,
Ne soutient pas tant de bonheur !...
Es-tu du ciel descendu,
Ou au ciel suis-je avec toi ?

MANRICO
Ni le ciel, ni l'horrible
Passage, l'infernal sentier, ne purent me retenir...
D'infâmes sbires portent
Des coups mortels, c'est vrai !...
Puissance irrésistible
Ont les flots des fleuves !
Mais un Dieu confond les impies !
Ce Dieu-là me porta secours !]

Survivant au feu satanique qui est censé l'avoir supprimé pour de bon, Manrico retrouve Leonora dans le ciel du sentiment amoureux, immatériel et sublimé.

La nuit douce permet en outre aux amants de communiquer en secret leurs sentiments, même à distance. D'abord les notes de Manrico atteignent le cœur de Leonora à travers les airs¹², ensuite Leonora tente de transmettre son amour sur des ailes rosées¹³. L'aile, outil ascensionnel par excellence motive l'existence de la rêverie volante d'où dérive automatiquement la dynamique de l'élévation¹⁴.

¹¹ *Ibid.*, II, 4.

¹² *Ibid.*, I, 3.

¹³ *Ibid.*, IV, 1.

¹⁴ G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2008, p. 144-145.

Mais, une deuxième dimension temporelle existe, axée sur l'événement primordial de la mort de la Mère dont il constitue le cœur. Au sein de celle-ci, un feu pernicieux revient périodiquement pour enflammer l'esprit d'Azucena. Pétri de valences chthoniennes, il est abrité par le monde forgeron qui entoure et vénère la gitane. Êtres mystérieux en raison du caractère sacré de leur travail, les forgerons, qui font en général groupe à part, sont souvent isolés du reste de la communauté humaine¹⁵. Nourrie par le mythe – pensons aux forgerons de Zeus qui fabriquèrent son arme, la foudre, à l'intérieur des volcans¹⁶ – la figure du forgeron est d'une part associée à celle du guerrier pour le produit de son travail et les outils dont elle fait usage, d'autre part, est portée à occuper un rôle dans la création et la diffusion de la poésie¹⁷. Azucena et Manrico s'intègrent donc parfaitement à ce monde pour l'un ou l'autre des attributs qui caractérisent la personnalité du gitan travaillant la forge. Aussi les multiples facettes du forgeron (guerrier, barde, poète, tzigane) et la double valence de son travail, chthonienne et ignée, donnent-elles lieu à la constitution d'une galaxie dont Azucena et le feu sont le fondement, et autour desquels gravite la communauté gitane. Nous étudierons de plus près le rapport de cette dernière au feu qui revient cycliquement.

Mais penchons-nous, pour commencer, sur le rapport du feu dévorant au temps.

II Course du temps et destin

Il Trovatore, tout en dégageant cycliquement un déjà-vu cauchemardesque où une mère agonise sous les yeux de sa fille dans les flammes du bûcher, libère simultanément cette impression terrible que le temps court sans arrêt vers une destination fatalement décidée au préalable. Et il est vrai, pour reprendre la phrase d'un éminent connaisseur du compositeur italien, qu'à tout instant il est possible de distinguer si les personnages doivent « courir ou chanter, serrer le mouvement dramatique ou le suspendre pour une pause lyrique¹⁸ ». L'expression « courir ou chanter » convient particulièrement à cet opéra attendu que les moments de hâte se succèdent dans l'affolement, bousculés par un temps qui défaille en permanence en

¹⁵ M. ELIADE, *Arti del metallo e alchimia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 77.

¹⁶ A. H. KRAPPE, *La Genèse des mythes*, Paris, Payot, 1952, p. 190.

¹⁷ M. ELIADE, *Arti del metallo*, p. 77.

¹⁸ G. DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 2009, p. 353.

raison d'une consommation régulière par le feu tandis que, sur un plan parallèle, la pression du destin tout-puissant est également source d'oppression temporelle.

Nombreux sont donc les passages qui font ressentir cette poussée temporelle par laquelle tout précipite, et où l'élément igné est la cause. En premier lieu, Azucena, prisonnière d'un délire convulsif, jette brusquement son fils dans le bûcher, ensorcelée par la vision des flammes qui embrasent le corps de sa mère :

Quand'ecco agli egri spirti, come in un sogno, apparve
 La vision férale di spaventose larve !
 Gli sgherri ed il supplizio !... la madre smorta in volto...
 Scalza, discinta !... il grido, il noto grido ascolto...
 Mi vendica !... La mano convulsa tendo... stringo
 La vittima... nel foco la traggo, la sospingo !...
 Cessa il fatal delirio... L'orrida scena fugge...
 La fiamma sol divampa, e la sua preda strugge !...¹⁹

[Quand tout à coup, à mon esprit malade, apparut comme dans un rêve
 La vision funeste de fantômes effrayants !
 Les sbires et le supplice !... ma mère, le visage blême...
 Pieds nus, les vêtements défaits !... le cri, toujours ce cri, j'entends alors...
 Venge-moi ! Je tends ma main convulsée... je saisis
 La victime... dans le feu je la jette, je la pousse !...
 Le délire fatal cesse... L'horrible scène fuit...
 La flamme seule flambe, et sa proie elle consume !...]

Visions cauchemardesques et réalité se mêlent au sein de ce moment brévisime où le feu domine et met sous pression le temps des événements. Ce temps s'enflamme, puis disparaît dans et avec le feu.

Dans cette œuvre, les personnages manquent crûment de temps. Dès le premier affrontement entre Manrico et le Conte, l'heure a déjà sonné, laissant entendre que l'un des deux devra tomber. Dans les paroles des deux rivaux explose une vraie menace temporelle où le thème du destin, sort ou fatalité qu'il soit, se dégage également. Le Conte entame de cette façon :

Il tuo fatale
 Istante assai più prossimo
 È, dissennato !...²⁰

[Ton fatal
 Instant est tout proche
 Insensé !...]

¹⁹ *Il Trovatore*, II, 1.

²⁰ *Ibid.*, I, 5.

Promptement suivi de Manrico :

La tua sorte è già compita...
L'ora omai per te suonò !²¹

[Ton sort s'est déjà accompli...
L'heure, pour toi, a désormais sonné !]

Prenons un autre exemple : lorsque Manrico abandonne sa mère de but en blanc pour se ruer à Castellor où l'attend le combat contre le Conte et pour empêcher par la même occasion Leonora d'entrer au couvent, le temps presse (« Il tempo incalza... Vola²² » [Le temps presse... Vole]). Il faut donc courir, se hâter, voire littéralement voler, un seul instant de plus pouvant être fatal à sa belle :

Un momento può involarmi
Il mio ben, la mia speranza !...²³

[Un seul moment peut me dérober
Mon seul bien, mon espoir !...]

Le verbe *courir* revient d'ailleurs à plusieurs reprises : c'est encore en courant que Manrico fausse compagnie à Leonora pour sauver sa mère (III, 6) ou que le Conte part, dès l'aurore, pour séparer les deux amants :

Surta appena l'aurora,
Io corro a separarvi...²⁴

[L'aurore ne s'est pas encore levée
Que je cours vous séparer...]

Les adverbes, en outre, participent de cette précipitation : le soleil n'est pas encore levé (« *appena* ») que le Conte est déjà projeté dans son départ. Manrico, pour sa part, a tout juste le temps de déclarer *un instant* son amour à Leonora (« Amor... sublime amore, / In tal istante, ti favelli al core²⁵. » [Amour... sublime amour, / Qu'il parle à ton cœur en cet instant.]) qu'il doit

²¹ *Ibid.*, I, 5.

²² *Ibid.*, II, 2.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, III, 2.

²⁵ *Ibid.*, III, 6.

partir sur-le-champ, interrompu par un Ruiz qui survient hâtivement pour le prévenir que le bûcher de sa mère est *déjà* allumé (« Accesa è già la pira...²⁶ »).

Enfin, dans la quatrième et dernière partie de l'opéra, il est curieux de remarquer que cet adverbe se multiplie à outrance, pour se concentrer plus précisément sur la fin du dernier acte. Plus l'heure de la fin approche, plus il est présent dans les paroles des personnages, témoignant d'un manque de temps qui devient une véritable obsession.

Ainsi, dès le *Miserere* (IV, 1), les voix des prieurs annoncent la fin sans retour de quelque chose, de quelqu'un, l'adverbe *déjà* renforçant ce sentiment d'aboutissement :

Ah ! pietade d'un'alma già vicina
Alla partenza che non ha ritorno²⁷

[Ah ! pitié d'une âme déjà proche
Du départ sans retour]

Puis, Leonora supplie le Conte de gracier Manrico car elle sait, ou elle sent, qu'il est *déjà* sur le bord de l'abîme :

Egli è già presso
All'ora estrema²⁸

[Il est déjà tout près de
L'heure extrême]

Dans la prison Azucena, quant à elle, sent *déjà* sur son front l'empreinte de la mort :

Vedi ?... le sue fosche impronte
M'ha già stampate in fronte
Il dito della morte !²⁹

[Tu le vois ?... Le doigt de la mort
A déjà laissé sur mon front
Ses sombres empreintes !]

La dernière scène, enfin, présente une succession d'expressions par lesquelles Leonora, qui s'est précipitée dans la prison pour libérer Manrico, lui fait comprendre que le temps lui fait

²⁶ *Ibid.*, III, 6.

²⁷ Pour ce passage il existe une autre version proposée par Newton & Compton : « Miserere d'un'alma già vicina / Alla partenza che non ha ritorno » [Pitié d'une âme déjà proche / Du départ sans retour], *ibid.*, IV, 1.

²⁸ *Ibid.*, IV, 2.

²⁹ *Ibid.*, IV, 3.

inéluçtablement défaut. Alors qu'elle le pousse à fuir le plus vite possible, le feu du poison ne lui laisse que quelques instants :

LEONORA Tu non morrai... vengo a salvarti...
 MANRICO Come !... a salvarmi ?... fia vero !
 LEONORA Addio... Tronca ogni indugio... t'affretta... parti...
 MANRICO E tu non vieni ?
 LEONORA Restar degg'io !...
 MANRICO Restar !
 LEONORA Deh ! fuggi !
 MANRICO No.
 LEONORA Guai se tardi !
 (*cercando di trarlo verso l'uscio*)
 MANRICO No...
 LEONORA La tua vita !...
 [...]

 LEONORA È questa l'ora !
 MANRICO Un brivido corse nel petto mio !³⁰

 [LEONORA Tu ne mourras pas... je viens te sauver...
 MANRICO Comment !... me sauver ?... cela se peut !
 LEONORA Adieu... Pars sans tarder... hâte-toi... pars...
 MANRICO Et toi, tu ne viens pas ?
 LEONORA Je dois rester !...
 MANRICO Rester !
 LEONORA Dieu ! fuis !
 MANRICO Non.
 LEONORA Malheur si tu tardes !
 (*en cherchant à le pousser vers la porte*)
 MANRICO Non...
 LEONORA Ta vie !...
 [...]

 LEONORA Voici venue l'heure !
 MANRICO Un frisson parcourut ma poitrine !]

La tension dramatique de ce passage exprimée par la musique démarre par quelques mesures de violons en doubles croches dont la vivacité est d'autant mieux perçue qu'elle fait suite à la lente berceuse de Manrico et Azucena « *Ai nostri monti*³¹ », qui la précède immédiatement. Au rythme saccadé de la respiration des deux personnages, typique d'une dynamique de l'urgence ou du sauve-qui-peut viennent s'ajouter des contre-temps rythmiques qui donnent cet effet heurté et brusqué, fortement perceptible, en outre, dans les phrases extrêmement courtes et qui risquent à tout moment de se chevaucher, tandis que les violons continuent leur course dans les doubles notes :

³⁰ *Ibid.*, IV, 4.

³¹ *Ibid.*, IV, 3.

Extrait de « Ciel ! non m'inganno !... », in *Il Trovatore* (IV, 4)³²

SCENA ULTIMA.
 Allegro assai vivo (♩ = 100)
 (S'apre la porta ed entra Leonora)

Leonora
 Son io, Man-ri-co. Mio Man-ri-co!

M.
 Ciel!... non m'in-gan-no: quel fio-co lu-me...

I. Viol.
 unitti p

II. Viol.
 unitti arco p

L.
 -ri-co. Mio Man-ri-co!

M.
 oh, mia Leo-no-ra! Ah, mi con-

Viol.
 ppp

M.
 -ce-di, pla-to-so Nu-me, gio-ia sì gran-de an-si ch'i-o

Viol.
 ppp *crasso.*

L.
 Tu non mor-ra-i... vengo a sal-var-ti... Ad.

M.
 mo-ra? Co-me! a sal-var-mi? fia ve-ro!

Viol.
 ppp

//

//

//

//

//

³² [En ligne], <<http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/aef4439/large/index.html>> (consulté le 10 septembre 2012).

(accennandogli la porta)

L. -di-o... Tron-ca ogn'in-du-gio..l'affretta... par-ti! Re-star deg-gi-o!

M. E tu non vie-ni? Re-

Viol.

//

(cercando di trarlo verso l'uscio)

L. Deh!.. fug-gi!.. Guai se tardi! La tua vi-ta!..

M. -star! No... No... Io la di-

Viol.

//

L. Par-ti, par-ti! La tua vi-ta!

M. -sprezzo! No! Io la di-sprezzo... Pur... figgio donna in megli sguardi. Da-chil'a-

Viol.

Malgré cette rapidité lucide de Leonora, la mort la rattrape :

LEONORA	Ho la morte in seno...
MANRICO	La morte !...
LEONORA	Ah, fu più rapida Ch'io non pensava... almeno Presso te spiro !
MANRICO	Oh fulmine ! ³³
[LEONORA	J'ai la mort dans mon sein...
MANRICO	La mort !...
LEONORA	Ah, elle fut plus rapide Que je ne pensais !... mais au moins Près de toi j'expire !
MANRICO	Oh foudre !]

Puis, l'instant fatal arrive, d'abord pour Leonora, emportée par le feu du poison :

³³ *Il Trovatore*, IV, 4.

Ma qui... qui foco orribile
 Arde !...
 (*torcendosi il petto*)
 [...]
 Ecco l'istante... io moro...
 Manrico !...³⁴

[Mais là... là un feu horrible
 Brûle !...
 (*en se tordant la poitrine de douleur*)
 [...]
 Voici l'instant... je meurs...
 Manrico !...]

Immédiatement suivie de Manrico, qui *court* encore, entraîné cette fois sur le bois du billot :

A morte ei corre !...³⁵
 [Il court à la mort !...]

Ce n'est qu'à ce moment-là que tous les feux disparaissent : si le feu alimentant leur amour est tronqué, celui de la jalousie du Conte Di Luna s'apaise également. Enfin, le feu des visions obsessionnelles d'Azucena meurt dans la réalisation de cette vengeance qui affranchit le clan des gitanes de celui des Di Luna. Pour terminer, une inversion du sens lexicographique des adverbes a lieu, ce qui affirme la fin de la *strette* temporelle : l'adverbe *encore* prend en effet la place de *déjà*, cet adverbe messager du temps qui entraîne et pousse Manrico et Leonora dans la tombe et qui n'a plus lieu d'être à présent qu'ils sont tous deux morts. En revanche, Azucena et le Conte, représentants des deux familles dont Manrico était la pièce charnière vivent, eux, *encore* nous dit le texte :

CONTE (*inorridito*) E vivo ancor !³⁶
 [CONTE (*horrifié*) Et je vis encore !]

La mort de Manrico représente l'extinction du dernier feu, celui de la vie :

È spento !³⁷
 [Il est éteint !]

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

Dans une action brutale et bousculée, les deux amants sont donc emportés par une mort fulgurante causée notamment par le feu qui dévore. La précipitation du temps et la rapidité qui caractérise leur mort sont d'ailleurs proprement verdiennes. Il est vrai que les moyens dramaturgiques d'un opéra imposent des règles qu'un drame théâtral n'a pas, et que la condensation est de norme. Cela dit, les opéras où les protagonistes agonisent des vers durant ne manquent pas chez Verdi (pensons, entre autres, à Gilda et Violetta dont nous avons parlé dans nos analyses précédentes). Il est donc plausible d'imaginer que la brièveté et la précipitation furent des caractéristiques spécifiquement choisies par le compositeur et son librettiste. En outre, d'un point de vue symbolique, la présence du feu n'est pas étrangère, nous l'avons analysé, à ce phénomène d'accélération. Notre hypothèse est justement illustrée par Bachelard lorsqu'il rappelle que le feu « suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà³⁸ ».

L'œuvre, parsemée de présages, laisse en outre entrevoir la présence très forte du ou d'un destin, faisant pressentir que l'issue ne peut être que fatale. L'accélération du temps, particulièrement patente au fur et à mesure que la mort de Manrico approche, semble tout contaminer, tout écourter, y compris les rêves de Leonora où son bien-aimé apparaît en tant qu'amant alors défini comme une image fuyante (« Sogno fuggente imago³⁹ »). Les moments intimes entre mère et fils ou bien entre les deux amants auxquels un événement extrêmement urgent coupe court sont eux aussi soumis à cette loi de la précipitation. Par le lien qui la soude au Trouvère, Leonora entre donc, à l'instar de Manrico, dans une spirale temporelle où le temps vient à manquer parce que le destin lui-même le régît :

Il mio destino compirsi
Non può che a lui dappresso...⁴⁰

[Mon destin
Ne peut s'accomplir qu'auprès de lui]

³⁸ G. BACHELARD, *La psychanalyse*, p. 39.

³⁹ *Il Trovatore*, I, 2.

⁴⁰ *Ibid.* I, 2.

On voit d'ailleurs se dégager dès le premier acte dans ce verbe *compiere* (accomplir, finir, conduire à leurs fins des choses commencées⁴¹) aussi bien le sens d'accomplissement que d'aboutissement et de finitude.

Leonora et Manrico sont unis dans la vie comme dans la mort par un lien du sort dont la force va au-delà de leurs sentiments. Cette énergie surnaturelle est visible de tous, y compris de leurs ennemis qui incitent le Conte à se rendre à l'évidence :

Tu col destin contrasti :
Suo difensore egli è.⁴²

[Tu t'opposes au destin :
Il est son défenseur.]

Simultanément, le destin rapproche Manrico du Conte di Luna à travers un autre type de lien, exclusivement mortel, dont Manrico est bien conscient :

Il suo core, e la tua vita
Il destino a me serbò !⁴³

[Son cœur, et ta vie
Le destin me réserve !]

Ce destin semble en effet attirer les deux frères, qui ne se connaissent pas, l'un vers l'autre, chaque rencontre pouvant leur être fatidique :

Ma se non mai si fransero
De' giorni tuoi gli stami,
Se vivi, e viver brami,
Fuggi da lei, da me.⁴⁴

[Mais si jamais ne se brisa
De ta vie le fil,
Si tu vis et tu désires vivre
Fuis-la, fuis-moi]

Il faut remarquer qu'au sein de cette course contre la montre et contre la mort le Conte se place dans une évolution diamétralement opposée. Contrairement aux deux amants qui sont les

⁴¹ VOCABOLARIO ETIMOLOGICO DELLA LINGUA ITALIANA DI OTTORINO PIANIGIANI, « Compire, compiere », in *Dictionnaire étymologique*, [En ligne], <<http://www.etimo.it/>> (consulté le 2 octobre 2011).

⁴² *Il Trovatore*, II, 4.

⁴³ *Ibid.*, I, 5.

⁴⁴ *Ibid.*, II, 4.

victimes du temps et du feu dévoreur, ce dernier cherche sans cesse à accélérer le temps, pris par un désir ardent de faire Leonora sienne :

Ora per me fatale
I tuoi momenti affretta :
La gioja che mi aspetta
Gioja mortal non è.⁴⁵

[Heure pour moi fatale
Hâte tes instants :
La joie qui m'attend
N'est pas une joie mortelle !...]

Azucena, qui connaît le pouvoir et l'origine de ce lien tout-puissant parce qu'il vient du sang, redoute pour la vie de son fils. Pour cette raison, elle le pousse à commettre l'acte fratricide que ce dernier ne parvient mystérieusement pas à exécuter malgré ce *fatum* qui pousse sans cesse les deux frères l'un vers l'autre, ou mieux, l'un contre l'autre :

Oh se ancor ti spinge il fato
Contro il crudo in dubbio evento,
Compi, o figlio, il cenno mio,
Spegni, ah ! spegni allor quel rio...⁴⁶
Di vendetta ultima brama
Sorga, accenda il tuo furor...
Sino all'elsa questa lama
Vibra, immergi all'empio in cor.⁴⁷

[Oh ! si encore le destin te pousse
À combattre contre ce cruel en un moment incertain,
Accomplis, ô fils, ce que je t'indique,
Éteins, ah ! éteins alors ce criminel...
Que surgisse une dernière soif de vengeance
Qu'elle attise ta fureur...
Cette lame, jusqu'à la garde,
Fais vibrer et plonge dans le cœur de l'impie.]

Cet ensemble destin-temps se confirme dans la scène finale où le Conte ordonne lui-même la mort de celui qui est en réalité son frère. Ce n'est rien de moins que le symbole du temps, ce temps dont il est toujours question en raison de sa défaillance, qui se charge de tronquer la vie de

⁴⁵ *Ibid.*, II, 3.

⁴⁶ Pour ce passage il existe une autre version proposée par Newton&Compton : « Oh ! se ancor ti spinge il fato / A pagnar col maledetto / Compi, o figlio, qual d'un Dio, / Compi allora il cenno mio ! » [Oh ! si encore le destin te pousse / À combattre contre le maudit / Accomplis, ô fils, tel qu'un fils divin, / Accomplis alors mon geste !], *ibid.*, II, 1.

⁴⁷ *Ibid.*

Manrico : par la décapitation, la hache dont la forme ne va pas sans rappeler la faux du temps Kronos, instrument de mutilation⁴⁸, le temps s'arrête brusquement sur le baisser du rideau. Quelques instants suffisent à bouleverser toute la situation : Leonora, promise un moment plus tôt au Conte, se suicide, Manrico est décapité, le secret d'Azucena révélé. L'histoire se conclut dans une noirceur où se concentre symboliquement le mouvement rapide et indiscipliné, « l'activité même⁴⁹ », l'expérience douloureuse du fourmillement dont la structure changeante constitue l'archétype du chaos et la première expérience du temps⁵⁰, dans une noirceur où l'« effroi devant la fuite du temps [,] symbolisée par le changement et par le bruit⁵¹ » se concentre dans les derniers instants qu'un temps effréné dévore.

La mort des deux amants n'est finalement que la réalisation du « présage funeste » que semblaient pressentir d'abord Ines (« Dubbio, ma tristo presentimento / In me risveglia quest'uomo arcano !⁵² » [Cet homme mystérieux éveille en moi un sentiment indéfini, mais mauvais !]) et plus tard Leonora alors même qu'elle et Manrico, dans une scène à la fausse allure édénique, juraient de s'aimer au delà de la mort :

Di qual tetra luce
Il nostro imen risplende !⁵³

[De quelle sombre lumière
Resplendit notre hymen !]

Le feu consume donc tout, à fortiori le temps. Néanmoins, cet anéantissement des composantes terrestres peut conduire à une sublimation par l'accès à une autre temporalité, un hors-du-temps où les sentiments se déploient pendant que les souvenirs et les désirs les plus cachés remontent à la surface. Débarrassées d'une existence temporelle à travers la mort, les pensées, épurées et éthérées, peuvent alors s'envoler :

MANRICO
Ma pur, se nella pagina
De' miei destini è scritto
Ch'io resti fra le vittime

⁴⁸ G. DURAND, *Les structures*, p. 87.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 75-79.

⁵¹ *Ibid.*, p. 78-79.

⁵² *Il Trovatore*, I, 2.

⁵³ *Ibid.*, III, 6.

Dal ferro ostil trafitto,
 Tra quelli estremi aneliti
 A te il pensier verrà,
 E solo in ciel precederti
 La morte a me parrà.

*(in questo odesi un suono interno)*⁵⁴

LEONORA E MANRICO
 L'onda de' suoni mistici
 Pura discende al cor !... ⁵⁵

[MANRICO
 Mais même si à la page
 De mes destins il est écrit
 Que je reste parmi les victimes
 Par le fer hostile transpercé,
 Parmi ces soupirs extrêmes
 À toi ma pensée viendra,
 Et la mort ne sera pour moi
 Que te précéder au ciel.

(on entend un son provenant de l'intérieur)

LEONORA ET MANRICO
 L'onde pure des sons mystiques
 Descend au cœur !]

Pendant ces moments de scène, disons intérieure, on assiste à une évasion du régime temporel linéaire par une sorte d'envol vers quelque chose ressemblant à l'éternité ou du moins à un non-temps qui s'oppose à la finitude des choses et des êtres à laquelle porte, au contraire, le feu vorace mangeur de temps. Cette évasion, lorsqu'elle a lieu, se déroule au milieu d'une nuit poétisée par les accents orphiques du chant du trouvère et mythifiée par les souvenirs lumineux de Leonora.

III Nuit et chant

Le seul remède contre ce temps pressant que le destin conduit inmanquablement réside finalement, comme dans *Don Carlos*, dans le souvenir et dans le sentiment, tous deux résistants

⁵⁴ Pour cette didascalie il existe une autre version proposée par Newton & Compton : « *(Odesi il suono dell'organo della vicina cappella)* » [*(On entend le son de l'orgue de la chapelle voisine)*], *ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

au temps qui passe. Lorsque Manrico, du haut de la tour, demande à sa belle de ne pas l'oublier une fois qu'il sera mort (« Non ti scordar di me !⁵⁶ » [Ne m'oublie pas !]), c'est au pouvoir du souvenir amoureux qu'il fait appel. Par la sublimation, il est en effet possible d'avoir accès à une autre temporalité. Déjà, dès le début de leurs aventures, Leonora vit du souvenir d'un guerrier prodigieux mais inconnu, vainqueur des tournois de chevalerie⁵⁷, souvenir qui se cristallise dans l'image évanescence d'un rêve doré (« d'aurato sogno fuggente imago⁵⁸ »). La lune bienveillante au visage argenté, témoin du chant du trouvère (I, 2) participe également de cette euphémisation des ténèbres. Ces éclats délicats de lumière dans la nuit préparent sensiblement au souvenir de la rencontre amoureuse entre Élisabeth et Carlos. En outre, cette brève évocation dorée, certes moins développée que dans *Don Carlos* où la couleur or empreint tout une scène, vient néanmoins se placer dans un moment très personnel où la mémoire est libre de s'égarer, au cœur d'une confiance que Leonora fait à Ines. L'éclat doré trouve donc parfaitement sa place dans le secret révélé en tant que quintessence cachée, trésor de l'intimité⁵⁹ d'une part et en tant que source de pureté, de verticalité et d'élévation dont font partie les couleurs dites "froides" comme le doré et l'argenté d'autre part, nuances qui caractérisent en outre les puissances et les mondes ouraniens et célestes. D'ailleurs, suite à ce passage déjà fondé sur la mémoire d'images à l'éclat diaphane qui tendent vers l'idéalisation, vient de surcroît se placer l'air « *Tacea la notte placida* ». Racontant le chant d'amour de Manrico, Leonora, au cours de cet air, laisse littéralement s'envoler ses pensées et sa voix. En effet, le morceau reproduit cet élan vital d'une voix propulsée vers le haut, également identifiable dans le chant de Manrico (« *Deserto sulla terra* »), ce qui crée un lien musical entre les deux amants. D'après Gallarati, cette ressemblance en matière musicale met en évidence l'importance du chant de Manrico pour et sur Leonora, profondément séduite par cette poésie qu'il lui dédie entièrement⁶⁰. Point d'enracinement du souvenir, le chant et la mélodie sont le refuge au sein duquel l'amour se traduit en « tendres sonorités⁶¹ ».

⁵⁶ *Ibid.*, IV, 1.

⁵⁷ « Ne' tornei. V'apparve / Bruno le vesti ed il cimier, lo scudo / Bruno e di stemma ignudo, / Sconosciuto guerrier, che dell'agone / Gli onori ottenne... Al vincitor sul crine / Il serto io posi... » [Dans les tournois. Y apparut / Sombrement vêtu, le cimier et le bouclier noirs / Un brun guerrier inconnu de blason dépourvu / Qui obtint les honneurs du tournoi / Sur le chef du vainqueur / Je déposai la couronne...], *ibid.*, I, 2.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ G. DURAND, *Les structures*, p. 54.

⁶⁰ P. GALLARATI, *Lettura del "Trovatore"*, Torino, Stampatori, 2002, p. 58.

⁶¹ G. DURAND, *Les structures*, p. 255.

Inlassablement, elle espère retrouver le mystérieux chevalier dont le souvenir et le désir, de nuit en nuit, scandent son attente :

Un'altra notte ancora
Senza vederlo !⁶²

[Une autre nuit encore
Sans le voir !]

Dès lors que les valeurs ténébreuses sont renversées en vertu de l'amour, un véritable hymne à la nuit se déploie : dans « *Deserto sulla terra* » [*Seul sur terre*], le chant du *Trovatore* raconte la solitude de l'être perdu dans un monde rendu humainement aride par la guerre – qui fait d'ailleurs écho à la solitude de Violetta, égarée dans le *populeux désert* parisien⁶³. Les thèmes de la marginalité et d'un certain isolement qui s'y allie fournissent, on le voit, un fil conducteur aux trois personnages principaux des œuvres de la trilogie populaire de Verdi⁶⁴, à savoir *Rigoletto*, *Violetta* et *Manrico*.

L'obscurité, quoi qu'il en soit, oscille des valeurs négatives aux valeurs positives non seulement grâce à ces sources particulières de lumière scintillante mais surtout à travers les notes du chant, conférant à la mélodie une lueur dont l'espoir, pour le trouvère, réside essentiellement dans le cœur pur de l'aimée :

Deserto sulla terra,
Col rio destino in guerra
È sola speme un cor
Al Trovator !
Ma se quel cor possiede,
Bello di casta fede,
Egli è d'ogni uom maggior
Il Trovator !⁶⁵

[Seul sur terre,
Contre un malin destin en guerre
Le seul espoir du Trouvère
Est un cœur !
Mais si ce cœur est sien,
Beau, chastement fidèle,
Il est le plus grand de tous les hommes,
Le Trouvère !

⁶² *Il Trovatore*, I, 2.

⁶³ « Abbandonata in questo / Popoloso deserto / Che appellano Parigi » [Abandonnée dans ce / Populeux désert / Qu'ils nomment Paris], *La Traviata*, I, 5.

⁶⁴ Cf. G. DE VAN, *Verdi*, p. 284-287.

⁶⁵ *Il Trovatore*, I, 3.

La musique participe de cette ambiance mystérieuse et romanesque où la nuit est source de réminiscence en donnant une expression mélodique à la figure imaginée du trouvère avant même que celui-ci n'entre sur scène, figure qui ne vit donc au début de l'œuvre qu'à travers le souvenir de Leonora. Le mystère sur l'identité de Manrico se prolonge ainsi un maximum puisqu'avant même de le voir en chair et en os, Leonora et le Conte le reconnaissent déjà à travers sa voix et le son de sa harpe (I, 3). Cette harpe accompagnant la poésie est en outre un symbole aérien du fait que la forme de l'instrument rappelle curieusement la forme d'une aile. Le domaine de l'iconographie peut confirmer ce rapprochement entre la harpe et l'envol, les anges harpistes abondant dans l'iconographie chrétienne. Par ailleurs, le mythe de la harpe éolienne unit le vent et la musique au sein d'une même image, celle de l'instrument, précisément. S'il est vrai qu'air et vent sont bien distincts d'un point de vue dynamique, le vent est fondamentalement de l'air en mouvement. Ils appartiennent ainsi tous deux au grand ensemble des symboles aériens et relèvent d'une même nature physique. Pour preuve, Bachelard consacre une partie de son ouvrage sur *L'air et les Songes* au vent⁶⁶. En outre, rappelons que la harpe est l'instrument du Roi David dans l'Ancien Testament, qui est toujours représenté avec une harpe à la main en tant qu'auteur présumé de la plupart des psaumes. Or, les psaumes sont des chants dédiés à Dieu qui réside au Ciel. D'un point de vue musical enfin, cet instrument a un *ambitus* très grand (à peu près comme le piano). Il est ainsi en mesure de reproduire un mouvement d'élévation depuis la terre jusqu'au ciel (les graves résonnent beaucoup et les aigus sont très brillants et cristallins) et son *glissando* peut-être très rapide, beaucoup plus que sur n'importe quel autre instrument, d'où l'impression d'ascensions fulgurantes. Cet effet est d'ailleurs le plus utilisé à la harpe lorsqu'il faut décrire une envolée ou une ascension. Le son de la harpe, très résonnant pour la multitude de cordes libres (et sans étouffer contrairement au piano) engendre une grande résonance par sympathie des cordes (comme le piano lorsqu'on met la pédale). Ce son très résonnant, très riche en partiels (plus communément, bien qu'à tort, appelées harmoniques), est effectivement assimilé à un son angélique, aérien, car il est particulièrement pur. Cette pureté du son vient du fait qu'aucun autre élément n'intervient pour sa création et son développement mis à part le pincé initial de la corde. La harpe est de ce fait très différente des instruments à corde où l'archet doit être maintenu en mouvement, ou bien des instruments à vent où le souffle doit être prolongé. Le son est créé par

⁶⁶ G. BACHELARD, « Le Vent », in *L'Air et les Songes*, Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 291-308.

un simple pincé, élément très court d'intervention humaine. En cela, la harpe est éminemment liée à l'air.

Ces éléments historiques, iconographiques, symboliques et musicaux prouvent que la harpe fait donc bien partie de l'univers de l'élément aérien. L'instrument harpe suggère également d'autres éléments, comme le luth⁶⁷ ou la lyre aux accents orphiques et prodigieux, instrument symbole des poètes⁶⁸. Musique et poésie s'insèrent alors intimement dans l'univers aérien nocturne, nous apportant une première intuition de temps dissous. En effet, le symbolisme de la mélodie est le moyen d'exorciser et de réhabiliter, la substance du temps par une euphémisation⁶⁹, de la dépouiller, somme toute, de sa valence linéaire nuisible.

De plus, le chant dans le chant – car Manrico *chante* son amour à Leonora – s'articule parfaitement avec une forme d'évasion hors du temps linéaire puisqu'il est propre au temps du mythe. Ce chant dans le chant qu'est déjà l'opéra instaure comme une glissade vers les régions de ce qui se joue dans des régions temporelles lointaines, *in illo tempore*⁷⁰ pour arriver *ad originem* à la naissance de l'existence de leur amour, ou mieux à la substance de leur amour. Sentiment inépuisable, celui-ci est donc un éternel présent qui précède et transcende toute expérience temporelle. On entre donc dans un temps mythique. Chère aux romantiques, « la suavité musicale est le doublet euphémisant de la durée existentielle. La musique mélodieuse joue le même rôle enstatique que la nuit⁷¹ ». Langage de l'amour, le chant de Manrico, aux sons mélancoliques, par quelque magie touche en Leonora le noyau le plus profond, le plus secret. Il l'ensorcelle et l'emmène dans une dimension magique facilement repérable dans la description qu'elle même fait de la première fois où Manrico chanta pour elle, évocation qui contribue de ce fait à cristalliser le souvenir de leur toute première rencontre. C'est proprement le chant et la poésie que Manrico dédie à la jeune femme qui réussissent à l'atteindre et à la captiver, constituant également un élément dramaturgique important puisqu'il caractérise aussi bien le personnage du *Trovatore* que son rapport avec son aimée⁷².

⁶⁷ P. MONTERDE, « Sulle canzoni di Azucena e Manrico nel Trovatore », in *Studi verdiani*, 18 (2004), p. 21.

⁶⁸ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Lira », in *Dizionario dei simboli*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2006, p. 32-33.

⁶⁹ G. DURAND, *Les structures*, p. 254-256.

⁷⁰ G. LOUBINOX, « La bohémienne une figure poétique de l'errance : aux origines du thème » in *La bohémienne*, p. 331.

⁷¹ G. DURAND, *Les structures*, p. 255.

⁷² Cf. P. MONTERDE, « Sulle canzoni di Azucena e Manrico nel Trovatore », in *Studi verdiani*, p. 13.

Dans le récit de Leonora d'abord, puis dans le chant de ce Manrico encore inconnu que l'on entend chanter sans le voir, se prépare un univers musical où les présences sont suggérées, imaginées, au sein duquel l'amour est lui aussi évoqué en notes de musique veloutées à la couleur nocturne.

Quant à l'air « *Tacea la notte placida* », il est lui aussi parsemé de symboles aériens : les notes volant dans la nuit, le regard extatique dont l'élan est clairement ascensionnel, la joie extraordinaire de l'âme qui transcende le monde humain, la comparaison avec le royaume des anges. Autant de signes appartenant à la dialectique du vol et de l'élévation céleste auxquels s'ajoute même la présence divine qui offre à cet au-delà du temps une composante chrétienne :

Tacea la notte placida,
 Bella d'un ciel sereno,
 La luna il viso argenteo
 Lieto mostrava appieno...
 Quando suonar per l'aere,
 Infino allor sì muto,
 Dolci s'udiro e flebili
 Gli accordi d'un liuto,
 E versi melancolici
 Un trovator cantò.
 Versi di prece, ed umile
 Qual d'uom che prega Iddio :
 In quella ripeteasi
 Un nome... il nome mio !
 Corsi al veron sollecita...
 Egli era, egli era desso !...
 Gioja provai che a ogni anima
 Non è provar concesso !...⁷³

[La nuit, paisible, se taisait
 Belle, dans un ciel serein,
 La lune montrait son visage argenté
 Pleinement joyeux...
 Quand résonnèrent dans l'air,
 Jusqu'alors si muet,
 Les accords d'un luth,
 Doux et plaintifs,

⁷³ *Il Trovatore*, I, 2. Certaines versions des livrets sont quelque peu différentes du livret de la première représentation proposé par Ricordi (2002). Nous reportons ici la version de la partition correspondant à la première représentation du 19 janvier 1853 de *Il Trovatore*, New York, Dover Publications, 1994, disponible en ligne à l'adresse <<http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/scores.html>>. Nous ne reporterons que les vers qui présentent une différence : « Tacea la notte placida / E bella in ciel sereno / La luna il viso argenteo / Mostrava lieto e pieno ; [...] Gioia provai che agli angeli / Solo è provar concesso ! » [La nuit, paisible, se taisait / Belle, dans un ciel serein / La lune montrait son visage argenté / Joyeux et plein [...] J'éprouvai une joie que les anges / Seuls ont le privilège d'éprouver !...].

Et des vers mélancoliques
 Un trouvère chanta.
 Des vers d'une prière, et humble
 Comme un homme qui prie Dieu :
 En elle il répétait
 Un nom... c'était le mien !
 Je courus immédiatement au balcon...
 C'était lui, c'était bien lui !...
 J'éprouvai une joie que toutes les âmes
 N'ont pas le privilège d'éprouver !...]

La seule présence du ciel, d'après Eliade, suffit à révéler la transcendance, la force et le caractère sacré, le ciel étant infini et transcendant par définition. La voûte céleste est en effet totalement étrangère à la petitesse de l'homme et de son espace vital⁷⁴. De plus, les régions supérieures inaccessibles à l'homme acquièrent les qualités divines du transcendant et de la pérennité⁷⁵. On se situe donc, en accédant au ciel, dans un temps qui est hors d'une dimension linéaire et séculière, hors d'un régime dont l'évolution d'un point de vue chronologique mène, tôt ou tard, à une fin. On retrouve effectivement, dans l'air de Leonora, cet accès à un monde *autre* et *élevé*, placé, qui plus est, dans un hors-temps puisqu'il relève du souvenir. Nous ne reviendrons pas sur cette association entre le sacré et l'atemporalité puisque nous l'avons pleinement étudiée dans notre analyse précédente dédiée à *Don Carlos*. Eliade complète en outre en précisant et en insistant sur le fait que ce symbolisme sacré du ciel ne vient pas exclusivement d'affabulations mystiques ou d'expériences strictement religieuses attendu que le Ciel révéla sa transcendance avant même d'être valorisé religieusement. Il existe en tant que tel simplement parce qu'il est élevé, infini, immuable, puissant et en vertu de cette puissance, également sacré⁷⁶. Aussi la scène contée par Leonora se place-t-elle parfaitement, en vertu de cette révélation céleste dans une structure impersonnelle, atemporelle⁷⁷ : le sacré céleste conserve son « actualité » partout et dans toutes les circonstances⁷⁸, aussi bien topiques que temporelles, il n'est donc pas soumis à la ligne du temps ou du destin.

Enfin, précisons que le chant de Manrico est ici *raconté* par Leonora. Le récit, ou mieux l'histoire originelle de ce dernier et de sa mélodie nocturne captivante représente dans son déroulement une scène placée dans un ailleurs passé dont on ne connaît ni le début ni la fin.

⁷⁴ M. ELIADE, « Le ciel : dieux ouraniens, rites et symboles célestes », in *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1964, §11.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*, § 35.

⁷⁸ *Ibid.*

Projetés au cœur de l'événement par ce récit à l'imparfait, nous revivons « en direct » le souvenir de Leonora dont l'écho du nom se répète en traversant les airs. Par cette sortie d'un temps historique identifiable et repérable vers un temps fabuleux⁷⁹, le glissement vers l'atemporalité s'accomplit également. Il serait en théorie possible, en partant d'un moment quelconque de la durée temporelle, d'« arriver à épuiser cette durée en la parcourant à rebours et déboucher finalement dans le Non-Temps, dans l'éternité⁸⁰ ».

Il est important de remarquer, enfin, que le mot *aere* n'est, dans toute l'œuvre, utilisé que deux fois. La première fois, dans l'air de Leonora que nous venons de traduire. Le vol à travers l'atmosphère que le mot suggère signifie en effet toujours aller au-delà, au-dessus d'une simple condition humaine⁸¹, l'extase mystique comprenant une ascension au ciel. Dans cette perspective, souvenons-nous du moment où Leonora et Manrico entendent les sons mystiques de l'orgue (III, 6). La scène en question, citée plus haut, concentre bien les éléments typiques d'une élévation : l'amour sublime, la pensée qui atteint l'être aimé malgré la mort imminente et les dangers de la vie, l'idéalisation de la vie à deux et la vigueur nouvelle – ce mouvement ontologique ou physique tirant vers le haut – qui en dérive :

Ah ! sì, ben mio, coll'essere
Io tuo, tu mia consorte,
Avrò più l'alma intrepida,
Il braccio avrò più forte.⁸²

[Ah ! ainsi, mon seul bien, en étant
Moi tien, et toi mon épouse,
J'aurai l'âme plus intrépide,
Et le bras plus fort.]

La deuxième fois, c'est encore Leonora qui l'emploie dans un contexte toujours aérien, mais dont les valences sont néanmoins différentes puisque la mort, qui approche, déverse partout la terreur qui lui prélude. Les symboles aériens perdent alors une grande partie de leur inconsistance positive, de leur vitalité, et de leur pouvoir sublimant. Ils se chargent d'un poids mortel : les paroles et la musique des prières qui sont censées flotter dans une atmosphère sacrée, la

⁷⁹ M. ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Folio essais, 2007, p. 234.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 112.

⁸¹ M. ELIADE, « Le ciel : dieux ouraniens, rites et symboles célestes », in *Traité*, § 34.

⁸² *Il Trovatore*, III, 6.

respiration dont le mouvement se fait grâce à l'air pur, tous souffrent de cette pesanteur qui les alourdit :

Quel suon, quelle preci solenni, funeste,
Riempion quest'aere di cupo terrore !...
Contende l'ambascia, che tutta m'investe,
Al labbro il respiro, i palpiti al core !...⁸³

[Ce son, ces prières solennelles, funestes,
Remplissent cet air d'une sombre terreur !...
L'angoisse qui m'envahit empêche
À mes lèvres de respirer, à mon cœur de palpiter !...]

Assurément c'est bien le *son* des prières qui terrorise Leonora dans cette nuit noire. L'approche de la mort n'est d'ailleurs pas pour rien dans cette transformation de la nuit en ténèbres épaisses, ces dernières à leur tour n'étant pas étrangères à la notion du temps qui manque, sensation que nous avons déjà pressentie dans l'intuition de la précipitation temporelle. Ces affiliations pourraient découler du fait que, symboliquement, les ténèbres nocturnes constituent, explique Durand, le premier symbole du temps⁸⁴, ou bien parce que la nuit noire compose « la substance même du temps⁸⁵ ». Ce symbolisme temporel des ténèbres, d'autre part, en appelle à un autre type de valorisation tout aussi négative : les ténèbres, parce qu'elles sont associées au chaos, à l'impureté, aux « grincements de dents⁸⁶ » se rattachent également au bruit et à l'agitation qui en dérive. C'est alors que l'oreille, l'organe qui peut au mieux percevoir tout ceci, acquiert une importance bien particulière : « [L']oreille est alors le sens de la nuit, et surtout le sens de la plus sensible des nuits : la nuit souterraine, nuit enclose, nuit de la profondeur, nuit de la mort⁸⁷ ». N'est-ce pas une sensible coïncidence que l'ouïe, essentielle dans l'histoire du *Trovatore* parce qu'elle capte le chant qui y est omniprésent, déploie d'autant plus ses capacités la nuit, et de surcroît dans des situations d'effroi et de mort ?

Mis à part les prières funestes dont nous venons de parler, résonances lugubres qui assombrissent et alourdissent l'air, un autre bruit funèbre perce des ténèbres de la tour. Ce dernier est une illusion sonore : l'agitation de la foule qui se presse autour du bûcher et qu'Azucena croit *entendre* de la prison :

⁸³ *Ibid.*, IV, 1.

⁸⁴ G. DURAND, *Les structures*, p. 98.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ « [...]les fils du royaume seront jetés dans les ténèbres du dehors, où il y aura des pleurs et des grincements de dents », Mtt. 8,12.

⁸⁷ G. BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 2004, p. 217.

Non odi ?... gente appressa...
 I carnefici son... vogliono al rogo
 Trarmi !...⁸⁸

[Tu n'entends pas ?... les gens s'approchent...
 Ce sont les bourreaux... il veulent au bûcher
 Me traîner !...]

Cet usage accru du sens de l'ouïe dans le dernier acte qui baigne dans une nuit des plus noires (*notte oscurissima*) est fort significatif, au même titre que la multiplication, déjà étudiée, des adverbes et expressions indiquant la précipitation : « L'oreille peut entendre plus profondément que les yeux ne peuvent voir⁸⁹ », à savoir le mugissement silencieux de la mort.

Ce calibrage en matière de symbolisme aérien d'un côté et la rareté extrême de l'utilisation du mot *aere* de l'autre sont une preuve que l'univers aérien se développe au sein de situations symboliques bien ciblées, propres à l'évasion dans un hors-temps s'ancrant à une nuit de surcroît euphémisée, « positivée », ce qui permet à l'épanchement sentimental, à la projection vers l'idéal, aux souvenirs sublimés d'apparaître.

Mais, lorsque la mort, dont l'avènement est favorisé par l'épuisement du temps, parvient à pénétrer la nuit et à en faire *sa* matière de propagation, l'aile s'alourdit, s'obscurcit, les mélodies aériennes qui étaient délicatement ascendantes souffrent de la mélodie écrasante et presque psalmodiée du *Miserere* tout juste accompagné du glas, l'amour nourri d'espoir se dissipe, aspiré par une nuit aux soupirs accablés.

La nuit et le chant jouent donc un rôle essentiel par une euphémisation des ténèbres pour peu que la puissance inébranlable de la mort n'entre pas en jeu. Dès lors que les valeurs ténébreuses de la nuit funeste se superposent à celles de la nuit paisible, comme dans la scène de la tour au quatrième acte, on assiste à une « guerre des nuits » que la musique rend admirablement. La lourdeur et l'obscurité se sentent déjà dans la *scena*, à travers les lents triolets dans les graves aux clarinettes et aux hautbois parfois complétés par des accords compacts chez les cordes alors que les aigus de Leonora, malgré la légèreté vocale qui caractérise le personnage, ont tendance à s'affaïsser. Pour ce qui est de l'air « *D'amor sull'ali rosee* », c'est le mouvement global chromatique descendant qui frappe, accompagné d'un ralentissement ponctuel où l'avancée

⁸⁸ *Il Trovatore*, IV, 3.

⁸⁹ D.H LAWRENCE, cité par G. BACHELARD, *La terre*, p. 217.

musicale semble comme freinée. Enfin, les sauts dans les aigus paraissent plus difficiles à atteindre et ressemblent davantage à une tentative d'appel désespérée qu'à un envol de la pensée comme cela était au contraire le cas dans « *Tacea la notte placida* » où les montées par demi-tons rendaient l'ascension musicale plus vaporeuse. Ajoutons, pour terminer, que le rythme du passage qui suit le *Miserere* (« *Quel suon, quelle preci* ») est un rythme très régulier, scandé, inamovible tout en étant saccadé au niveau des cellules internes prises une par une. L'immobilisme global du rythme encadre une irrégularité microcosmique, ce qui renforce cette sensation d'étouffement général d'une part, d'angoisse fébrile individuelle d'autre part. L'alternance d'une valeur longue inexpugnable qui bouscule deux valeurs beaucoup plus courtes (croche pointée deux triples) évoque autant la marche impassible du temps qui avance imperturbablement que le rapprochement d'autant plus rapide de la mort que l'on est contraint de rejoindre par à-coups. Leonora, qui s'aligne sur ce rythme à ce moment-là, oublie même sa personnalité musicale, étant totalement bloquée dans son élan :

Extrait de « *Quel suon, quelle preci* », in *Il Trovatore* (IV, 1)⁹⁰

Leonora
 Quel suon, quelle pre - ci, so-len-ni, fu - ne - ste, empi-ron que -
 - no.
 Coro Int. - no.
 Viol. *PPP*
 V-le *PPP*
 Vc. *PPP*
 Cb. *PPP*

//

⁹⁰ [En ligne], <<http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/aef4439/large/index.html>> (consulté le 10 septembre 2012).

L.
 - st'a - e-re di cu-po-terror! Contende l'am-ba - scia, che tutta r'in-

Viol.
 V.le
 Vc.
 Cb.

//

L.
 - ve - ste, al labbro il fe - spi - ro, i pal - pi - ti al cor, il re - - spi - - ro, i

Viol.
 V.le
 Vc.
 Cb.

//

L.
 pal - pi - - ti - - al cor!
 Manrico (dalla torre)
 Ah - - - - - che la mor-te o-gno - - - - - ra

Viol.
 V.le
 Vc.
 Cb.

Les symboles aériens sont donc bien là, rien à dire à ce sujet. Mais c'est leur *transformation* qu'il faut remarquer : l'air n'est plus muet, il n'abrite plus les accords doux et faibles du luth. Au contraire, il est gémissant, il en arrive à acquérir les qualités humaines de la douleur pour enfin expirer. La joie extatique qui se dématérialisait jusqu'à une totale distillation dans le sublime à travers les notes de musique de Manrico et le récit de Leonora s'est muée en soupir oppressant.

La « *notte placida* » est une « *oscura notte*⁹¹ » qui s'enroule autour des êtres, nous préparant au mal obscur tentaculaire de Iago⁹², de telle sorte que la communion musicale n'est plus possible à travers les airs, car elle est à présent entravée :

In questa oscura
Notte ravvolta, presso a te son io,
E tu nol sai !...⁹³

[Enserrée par cette obscure
Nuit, je suis près de toi,
Et toi, tu ne le sais pas !...]

Et malgré les ailes rosées de l'amour, c'est un soupir douloureux qui s'envole finalement. Nous reportons l'air en entier, précédé du récitatif de la scène afin de nous rendre compte de cette évolution littéraire :

Gemente
Aura che intorno spiri,
Deh, pietosa gli arrega i miei sospiri.
D'amor sull'ali rosee
Vanne, sospir dolente,
Del prigioniero misero
Conforta l'egra mente...
Com'aura di speranza
Aleggia in quella stanza ;
La desta alle memorie,
Ai sogni dell'amor !...
Ma, deh ! non dirgli, improvvido
Le pene del mio cor !⁹⁴

[Air gémissant,
Qui autour de moi expires,
Sois compatissant, de grâce, apporte-lui mes soupirs.
Sur les ailes rosées de l'amour
Va, soupir douloureux,
Réconforte l'esprit accablé
Du malheureux prisonnier...
Comme un air d'espoir
Plane dans cette pièce ;
Éveille-le aux souvenirs,
Aux rêves de l'amour !...
Mais, de grâce ! ne lui dis pas, imprudemment
Les peines de mon cœur !]

⁹¹ *Il Trovatore*, IV, 1.

⁹² Nous renvoyons notre lecteur à la cinquième partie de notre étude.

⁹³ *Il Trovatore*, IV, 1.

⁹⁴ *Ibid.*

Cela dit, Manrico est présenté non pas comme un prisonnier mais comme un poète, voire un chanteur. Sa mélodie, que Gallarati définit *géniale*, acquiert pour la deuxième fois la forme de la romance au même titre que « *Deserto sulla terra* », supprimant ainsi toute tonalité plaintive à l'adieu à Leonora, ce qui participe de la sublimation du sentiment personnel. Une dimension fantastique découlant de cet accès à une forme d'« œuvre d'art » par le chant émerge, au sein de laquelle les composantes négatives du vécu se transforment en une réalité positive et vitale⁹⁵ où la mort est, malgré tout, l'expression d'une attente douce et sereine :

Ah, che la morte ognora
È tarda nel venir,
A chi desia morir !...
Addio, Leonora !⁹⁶

[Ah, que la mort
Est toujours lente à venir,
A celui qui désire mourir !...
Adieu, Leonora !]

C'est pour cette raison que nous avons parlé de « guerre des nuits », les deux ambiances nocturnes se télescopant ici : d'un côté, une tentative d'envol et de fuite dans un au-delà demeure dans le chant de Manrico, de l'autre, Leonora ressent intensément le poids et la pression du temps et du destin qui ne font à présent qu'un :

Vinse il fato in aspra guerra,
Vincerà la stessa morte.⁹⁷

[Le destin triomphe dans l'âpre guerre,
La mort, comme lui, triomphera.]

C'est cette angoisse temporelle, d'ailleurs qui la pousse à agir rapidement.

Cependant, on assiste ici à un phénomène particulier, à une négation du négatif, une négation de la mort. Lorsque Leonora dit que la mort vaincra, ce n'est pas une défaite qui a lieu, mais un retournement de situation. Face au destin impitoyable, au bord du précipice ultime, la mort menaçante est alors vue comme un canal de fuite ultime avec Manrico :

O col prezzo di mia vita

⁹⁵ P. GALLARATI, *Lettura*, p. 131.

⁹⁶ *Il Trovatore*, IV, 1.

⁹⁷ *Ibid.*

La tua vita salverò,
O con te per sempre unita
Nella tomba scenderò !⁹⁸

[Ou au prix de ma vie
Je sauverai ta vie,
Ou avec toi, à jamais unie
Dans la tombe je descendrai !]

Le processus de l'euphémisation de la nuit s'intensifie donc jusqu'à l'antiphrase⁹⁹. La projection dans la mort est, dans un certain sens, un consentement, une acceptation de la condition temporelle, procédé résidant essentiellement « en ce que par du négatif on reconstitue du positif, par une négation ou un acte négatif on détruit l'effet d'une première négativité¹⁰⁰ ». Ce procédé implique ainsi des transmutations de valeurs d'après Durand : « [Je] tue la mort, j'utilise les propres armes de l'adversaire¹⁰¹. » Par son suicide, Leonora échappe au Conte, et précède Manrico dans cet ailleurs inatteignable aux vivants. Les deux amants bluffent ainsi la mort et le destin puisqu'ils les anticipent, parvenant par ce moyen à sortir du régime linéaire et rejoignant tout de même une destination hors-du-temps. Aussi la musique et la structure symbolique se rallient-elles, démontrant que la nuit lorsqu'elle est associée à la mélodie, implique que les valeurs et les images se renversent pour donner accès à un univers atemporel où l'âme trouve refuge dans un lieu privilégié de l'« incompréhensible communion¹⁰² » entre les êtres.

Au terme de cette analyse de la présence du feu et des symboles aériens au sein d'un schéma temporel, nous pouvons résumer l'évolution du temps de cette façon : un premier schéma linéaire est étroitement dépendant de la pression symbolique du feu d'une part – ce dernier consumant les choses, les êtres, le temps – et du destin d'autre part, qui assure aux événements leur réalisation. Le temps est, dans ce régime, rigoureusement linéaire. Manifesté par une flèche du temps, il est donc strictement chronologique, et sa direction est basée sur une succession de causes et d'effets qui s'enchaînent inexorablement, tout effort pour bloquer son avancement étant inutile car le destin se charge de sauvegarder ce qui doit arriver. Il court donc vers une résolution en forme de catastrophe finale, faisant ressentir aux personnages une angoissante sensation de précipitation,

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ G. DURAND, *Les structures*, p. 226.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 230.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 249.

signe évident d'un manque chronique de matière temporelle. Une fuite de ce régime est néanmoins possible.

L'évasion sur laquelle ce dernier peut déboucher mène à un au-delà du temps. Ce temps sacré, chrétien ou mythique qu'il soit prend forme à travers le symbolisme aérien où les sentiments et les souvenirs dorés sont portés par les ailes, la harpe, la musique et la poésie aux tonalités orphiques. Une élévation quasi mystique a alors lieu au cours de laquelle l'*aere* devient l'élément de base, et la nuit paisible le monde nocturne qui se charge de l'envelopper. Face à ce pouvoir sublimant par lequel on tente de fuir la finitude, la mort toute-puissante ne dit jamais son dernier mot, et parvient à s'immiscer dans la nuit, la contaminant d'une lourdeur insoutenable qui la dépouille de toute espérance, arrivant même à renverser ses valeurs positives et à les faire basculer dans les ténèbres noires. Mais, si la mort emporte les corps, elle n'anéantit en revanche jamais les sentiments et les âmes qui, libérées de leurs enveloppes matérielles, fuient dans un au-delà éternel où elle ne pourra plus les atteindre. Il est donc possible, à travers une acceptation de son pouvoir d'abord, puis une exploitation de sa négativité, c'est à dire à travers un autre acte négatif, d'annuler l'effet néfaste de la mort, et de faire succéder à la mort des corps une libération des âmes. En mourant, il est alors possible de fuir la réalité temporelle pour accéder à un non-temps illimité et sublimé. La menace de fin qui structure et justifie l'existence de la mort est alors abolie.

Le deuxième schéma qui triomphe en parallèle dans *Il Trovatore* est lui cyclique. Le feu, en son sein, est pétri de valences chthoniennes transmises par le travail de la forge qui s'opposent directement aux valences ascensionnelles du régime aérien. Dans ce schéma où le feu roi réapparaît périodiquement, un intermédiaire est nécessaire pour qu'il puisse se révéler, s'exprimer et réclamer son dû arrivant tout droit du passé. Azucena, grâce aux visions qui la hantent, est le porte-parole de cet élément qui lui communique ce qu'elle doit faire jusqu'à ce que la vengeance, vieille dette du passé, ne se réalise dans un sacrifice final qui bloque le retour de ce feu obsessionnel messenger de la mort.

IV Azucena ou l'altérité – la maîtrise du temps

1. Feu, magie et ténèbres

Si dans *Don Carlos* la réactualisation de moments passés se fait par le biais des souvenirs et des rêves encadrés par une nuit apaisante, dans *Il Trovatore*, second opéra de la trilogie populaire, c'est au tour du feu d'animer le parcours de l'œuvre dans un mouvement cyclique qui permet aux événements qui ne sont plus d'affleurer à nouveau. Nous voulons étudier dans quelle mesure l'œuvre est, certes, imprégnée de la matière du feu, mais nous nous proposons surtout de montrer que celle-ci entretient un rapport très étroit avec le temps, plus précisément le temps circulaire.

Le feu reçoit diverses valorisations au niveau symbolique, parfois même contraires. Il est bien et mal, il brûle à l'Enfer et brille au Paradis¹⁰³, il est « intime et il est universel¹⁰⁴ ». La présence du feu ne se résume donc pas à une simple combinaison feu-enfer décelable dans les superstitions de l'époque, mais entretient un rapport étroit avec le temps symbolique de l'œuvre et le destin d'Azucena. Le Conte lui-même le lui rappelle lorsqu'il décrète, en faisant allusion au feu du bûcher : « Tu n'échapperas plus à ton destin¹⁰⁵ », ce destin funeste qui avait déjà marqué l'existence et la mort de la mère de la gitane, disparue dans les flammes :

Condotta ell'era in ceppi al suo destin tremendo
Col figlio... teco in braccio io la seguia piangendo [...]¹⁰⁶

[Elle était dans les fers conduite vers son terrible destin
Avec mon fils... avec toi dans mes bras, je la suivais en pleurant [...]]

C'est encore au feu que son destin semble être marqué au moment où l'armée du Conte di Luna, l'ayant capturée, la condamne au bûcher destiné aux sorcières :

Infame pira sorgere,
Empia vedrai tra poco ...
Né solo tuo supplizio

¹⁰³ G. BACHELARD, *La psychanalyse*, p. 23.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ « Al tuo destino / Or non fuggi », *Il Trovatore*, III, 4.

¹⁰⁶ *Ibid.*, II, 1.

Sarà l'orrendo fuoco !...¹⁰⁷

[Un infâme bûcher
Sous peu tu verras se lever
Et l'horrible feu
Ne sera pas ton seul supplice !...]

Enfin, au dernier acte, l'image du feu se présente à nouveau dans toute son horreur dès lors que l'hallucination se déchaîne une autre fois, probablement amenée par l'heure de l'exécution qui approche :

Difendi la tua madre !... [...]
Mira la terribil vampa !...
Ella n'è tocca già !... già l'arso crine
Al ciel manda faville !...¹⁰⁸

[Défends ta mère !... [...]
Regarde la terrible flamme !...
Elle en est déjà touchée !... déjà sa chevelure brûlée
Lance au ciel des étincelles !...]

Seule la flamme du feu, qui représente la mort totale et sans trace¹⁰⁹, celle qui ne laisse rien derrière elle, peut exterminer les sorcières en annulant tous leurs méfaits et tous leurs pouvoirs.

C'est donc un passé aux contours maléfiques qui se précise à chaque fois que se déclenche, à la vue du feu, un souvenir aussi terrible qu'ineffaçable. Ce souvenir, qui appartient à Azucena, gitane que la tradition populaire transforme en sorcière, est celui de la mise à mort de sa mère. L'œuvre s'ouvre sur un épisode mystérieux et inquiétant. En effet, dès la première scène, Ferrando nous raconte l'histoire d'une ignoble bohémienne, la mère d'Azucena, qui aurait été condamnée au bûcher pour avoir ensorcelé le fils du Conte di Luna :

Abbietta zingara, fosca vegliarda !...
Mostrava al tremito l'alma bugiarda :
[...]
La delinquente perseguitata
Fu presa, e al rogo fu condannata¹¹⁰

¹⁰⁷ *Ibid.*, III, 4.

¹⁰⁸ *Ibid.*, IV, 3.

¹⁰⁹ G. BACHELARD, *La psychanalyse*, p. 41.

¹¹⁰ *Il Trovatore*, I, 1. Ayant repéré une version différente de celle proposée par Ricordi (2002), nous reportons ici la version trouvée dans la partition de la première représentation du 19 janvier 1853 de *Il Trovatore*, New York, Dover Publications, 1994 citée plus haut qui correspond, en outre, à la version proposée par Newton&Compton. Nous ne reporterons que les vers qui présentent une différence : « Abbietta zingara, fosca vegliarda ! / Cingeva i simboli di maliarda ! [...] / La fattucchiera perseguitata / Fu presa, e al rogo fu condannata » [L'abjecte gitane, sombre vieillarde / Ceignait les symboles d'ensorceleuse [...] / La Sorcière fut pourchassée / Puis prise, et au

[L'abjecte gitane, sombre vieillarde !...
 Trahissait par son tremblement une âme mensongère :
 [...]
 La coupable fut pourchassée
 Puis prise, et au bûcher fut condamnée]

Ce décor, où sorcellerie, feu, maléfices et mondes infernaux ne font qu'une forme l'arrière plan de l'histoire du *Trovatore*. Les forces perverses du pouvoir démoniaque unies à l'aspect nocturne de la magie nous projettent dans une dimension aux valences ignées et chthoniennes auxquelles Azucena et sa mère sembleraient appartenir, si l'on en croit cette histoire. L'histoire des religions peut en partie expliquer cette union entre le feu et les profondeurs de la terre. En effet le soleil, astre dont la valence est nettement ignée, possède une relation directe avec l'outre-tombe, région des ténèbres et de la mort, rapport qui est assez transparent dans les hiérophanies solaires les plus archaïques qui se perdent difficilement de vue d'après Eliade. La mythologie et la religion grecques conservent d'ailleurs des traces, par exemple, des hiérophanies infernales du soleil et le mythe d'Hélios révèle tant des valences chthoniennes qu'infernales. Source d'énergie obscure, Hélios a également une relation avec le monde ténébreux par excellence : la sorcellerie et l'enfer. Il est enfin le père de Circée et le grand-père de Médée, deux grandes « spécialistes » de philtres nocturnes et de sortilèges¹¹¹ ce qui nous introduit dès maintenant au rapprochement entre Azucena et Ulrica, la devineresse de *Un ballo in maschera*, qui prépare des potions et connaît aussi le lieu secret où pousse l'herbe nocturne de l'oubli. La contamination entre le feu et les profondeurs infernales de la terre est ainsi démontrée, organisant le terrain symbolique où se meut Azucena.

Quant à la réputation qui accable cette dernière, de nombreuses autres superstitions sont mises sur le compte des sorcières. Nous retrouvons par exemple un des motifs du sabbat : l'allusion au hibou, réincarnation nocturne de ces femmes maudites dont les cris font songer à des démons hurlants :

[Q]uando il cielo è nero
 In varie forme altrui si mostri. [...]
 Sull'orlo dei tetti alcun l'ha veduta !
 In upupa o strige talora si muta !

bûcher fut condamnée]. Il est d'ores et déjà important de remarquer la présence des talismans et des médailles métalliques que la gitane porte autour de la tête, appartenant au symbolisme de la forge que nous étudierons plus bas.

¹¹¹ Cf. M. ELIADE, « Le soleil et les cultes solaires », in *Traité*, § 44.

In corvo tal'altra, più spesso in civetta,
Sull'alba fuggente al par di saetta ![...]
Con occhi lucenti guardava... guardava,
Il Cielo attristando con urlo feral !¹¹²

[Quand le ciel est noir
Sous diverses formes elle se montre [...]
Sur le bord des toits quelqu'un l'a vue !]
En huppe ou en strix parfois elle se transforme !
En corbeau d'autres fois, plus souvent en chouette,
Fuyant dès l'aube, tel l'éclair ![...]
De ses yeux luisants elle regardait, regardait,
Attristant le ciel d'un cri funeste !]

À la fin du récit de Ferrando, la bohémienne est donc déjà pleinement définie comme une sorcière infernale : elle apparaît à minuit sous forme de hibou, à une heure bien particulière et effroyable qui évoque la mort avant de s'envoler en poussant de funestes cris. Outre la mort de sa mère advenue sur le bûcher, événement qui marque son passé et hante ses souvenirs, le feu caractérise en effet Azucena dans la vie comme dans la mort. De son vivant, l'imagination populaire la place dans un feu aux connotations infernales :

Ah ! sia maledetta la strega infernal !¹¹³

[Ah ! maudite soit la sorcière infernale !]

Et une fois qu'elle sera sacrifiée, le feu punitif se chargera de la châtier pour l'éternité :

Le vampe dell'inferno
A te fian rogo eterno !¹¹⁴

[Que les flammes de l'enfer
Soient ton bûcher éternel !]

¹¹² *Il Trovatore*, I, 1.

¹¹³ *Ibid.* Cette version est celle de la partition de la première représentation du 19 janvier 1853 de *Il Trovatore*, New York, Dover Publications, 1994 citée plus haut qui correspond, en outre, à la version proposée par Newton&Compton. La version proposée par Ricordi (2002) sur laquelle nous nous basons étant : « Ah ! Donna perversa !... orrore mortal ! » [Ah ! Femme perverse !... horreur mortelle !]. C'est ici la mort, plus que l'enfer, qui est mise au premier plan.

¹¹⁴ *Ibid.*, III, 4. Comme pour la citation précédente, nous reportons ici la version de Ricordi (2002) dont le contenu diffère de la partition et de notre deuxième ouvrage de référence (édition Newton&Compton) : « Di sangue un capo intriso / Balzar vedrai reciso ! » [Un chef trempé de sang / Coupé, tu verras surgir]. L'accent est ici porté sur la décapitation de Manrico, et pas sur le supplice d'Azucena dans le feu.

Le lien entre la bohémienne, ses prétendus pouvoirs maléfiques, l'enfer et le feu offrent des bases suffisantes pour que la légende survive, faisant d'Azucena une sorcière à tous les effets, identité d'autant plus documentée qu'elle entretient un rapport très étroit avec cet élément.

Des croyances populaires soutiennent en outre qu'elle peuvent transmettre et faire le mal par le seul pouvoir du regard, de la parole ou du toucher. Cet art de dominer les forces occultes au moyen de sorts invisibles comporte lui aussi sa version dans l'histoire de la gitane comme dans celle de sa mère :

E sul fanciullo, con viso arcigno,
L'occhio affiggeva torvo, sanguigno !... [...]¹¹⁵

[Et sur l'enfant, d'un visage hargneux
Elle attachait son regard, torve, sanguin !... [...]]

Le pouvoir maléfique du regard, qui rappelle le *malocchio* (littéralement « mauvais œil » en français) est aussi synonyme de *iettatura*, c'est à dire une influence maligne qui viendrait de certaines personnes dont la présence porterait malheur même au-delà de leur volonté¹¹⁶. Il est néanmoins possible de se libérer de cette influence en se munissant d'amulettes, ou encore à travers des rites ou des formules¹¹⁷. En effet, Eliade relève que les objets en fer protègent de la malchance et du mauvais œil¹¹⁸. Remarquons, dans ce sens, que la mère d'Azucena soutient, avant son arrestation, d'avoir simplement voulu faire l'horoscope de l'enfant à l'aide de ses talismans métalliques. Mais Eliade complète en rappelant que le fer, en raison de son double statut symbolique est aussi bien protecteur que diabolique¹¹⁹. C'est cette dernière valence qui prévaut dans l'histoire puisque la gitane-mère, parce qu'elle a notamment usé de ses amulettes contre l'enfant, sera brûlée vive. Ce mauvais œil, quoi qu'il en soit, fait émerger cette *autre*

¹¹⁵ *Ibid.*, I, 1.

¹¹⁶ Cf. VOCABOLARIO ETIMOLOGICO DELLA LINGUA ITALIANA DI OTTORINO PIANIGIANI, « Iettatura », in *Dizionario etimologico*, [En ligne], <<http://www.etimo.it/>> (consulté le 2 mars 2012).

¹¹⁷ ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI, « Malocchio », *Dictionnaire unilingue italien*, [En ligne], <<http://www.treccani.it/vocabolario/>> (consulté le 2 mars 2012).

¹¹⁸ M. ELIADE, *Arti del metallo*, p. 24.

¹¹⁹ *Ibid.*

différente et inquiétante qui suscite crainte et méfiance¹²⁰, nous préparant d'ores et déjà au thème de l'altérité.

Cela dit, Azucena n'est au fond qu'une fausse sorcière. Déjà Gutierrez, dans la liste des personnages au début de la pièce, la présentait clairement comme une gitane. Et chez Verdi, ce n'est que la croyance de Ferrando et des soldats du Conte di Luna qui la décrit comme une sorcière, superstition que l'on peut déjà lire dans la conversation entre Jimeno et Gusmán du drame-source espagnol :

GUZMÀN
Era bruja sin remedio

JIMENO
Bien lo dijeron las obras.¹²¹

[GUZMÀN
Sans aucun doute, c'était une sorcière

JIMENO
Les faits le confirmèrent.]

Le Conte di Luna, quant à lui, ne se laisse pas abuser par ces histoires à dormir debout, et il la rabaisse promptement à une simple et infâme bohémienne (« o turpe zingara »)¹²².

Quoi qu'il en soit, de la simple bohémienne à la sorcière, la limite est vite franchie. Et il existe plusieurs raisons qui peuvent expliquer cette confusion. D'un point de vue historique, au XV^e siècle, période où se situe l'histoire du *Trovatore*, les accusations de sorcellerie ou de pactes avec le diable étaient portées envers des pratiquants ruraux de la magie. Ces derniers étaient en général des gens pauvres, des marginaux, des femmes pour la plupart. Michelet décrit parfaitement le profil des accusées dans son ouvrage¹²³. L'orientation du rapport avec le diable se

¹²⁰ Divers exemples de cette peur de la différence sont repérables dans la littérature comme chez Hugo, où le regard est associé à une égyptienne : « L'égyptienne sacrilège, / M'attirant derrière un pilier, / M'a dit hier : - Dieu nous protège ! / Qu'à la fanfare du cortège / Il manquerait un timbalier. / Mais j'ai tant prié, que j'espère ! / Quoique, me montrant de la main / Un sépulcre, son noir repaire, / La vieille aux regards de vipère / M'ait dit : - Je t'attends là demain ! » V. HUGO, « La fiancée du timbalier », in *Odes et Ballades*, Paris, Charpentier Libraire-Éditeur, 1841, p. 240-243.

¹²¹ A. G. GUTIÉRREZ, *El Trovador*, [En ligne], I, 1, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, Édition numérique à partir de l'édition Impta de S. Ocaña, 1851, <<http://www.almendron.com/historia/contemporanea/isabel/pdf/trovador.pdf>> (consulté le 10 août 2012).

¹²² *Il Trovatore*, III, 4.

¹²³ J. MICHELET, *La Sorcière*, Paris, Collection Hetzel, E.Dentu Libraire-Éditeur, 1862.

modifia de cette façon : si les magiciens et surtout les nécromants voulaient être les maîtres du diable, les sorcières en étaient les servantes, voire les esclaves, ce qui ne faisait qu'aggraver leur position¹²⁴. Voilà deux raisons pour lesquelles la sorcière inspirait la peur : d'une part, son pouvoir magique, d'autre part, son pacte avec le diable, disons sa mise au service de Satan. Véritables boucs émissaires, les femmes différentes par leur provenance, leur aspect, un mode de vie sensiblement atypique ou solitaire, ou encore du fait d'une difformité physique étaient persécutées dès lors que la mort, la maladie, la mauvaise fortune ou tout fâcheux incident frappaient la communauté humaine de laquelle elles faisaient partie. Les légendes selon lesquelles elles dévoraient les enfants, jetaient des sortilèges, participaient à des festins cannibaliques, volaient et se transformaient en animaux venaient s'ajouter à toutes sortes de pactes avec le démon et de pouvoirs qu'on leur attribuait de *voir*, prévoir ou encore changer le cours du temps :

À son apparition, la Sorcière n'a ni père, ni mère, ni fils, ni époux, ni famille. C'est un monstre, un aérolithe, venu on ne sait d'où. Qui oserait, grand Dieu ! en approcher ?

Où est-elle ? aux lieux impossibles, dans la forêt des ronces, sur la lande, où l'épine, le chardon emmêlés, ne permettent pas le passage. La nuit, sous quelque vieux dolmen. Si on l'y trouve, elle est isolée par l'horreur commune ; elle a autour comme un cercle de feu.

Qui le croira pourtant ? c'est une femme encore. Même cette vie terrible presse et tend son ressort de femme, l'électricité féminine. La voilà douée de deux dons :

L'illumination de la folie lucide, qui, selon ses degrés, est poésie, seconde vue, pénétration perçante, la parole naïve et rusée, la faculté surtout de se croire en tous ses mensonges. Don ignoré du sorcier mâle. Avec lui, rien n'eût commencé.

De ce don un autre dérive, la sublime puissance de la *conception solitaire*, la parthénogénèse que nos physiologistes reconnaissent maintenant dans les femelles de nombreuses espèces pour la fécondité du corps, et qui n'est pas moins sûre pour les conceptions de l'esprit.¹²⁵

Dans cet extrait de Jules Michelet la solitude familiale et sociale, la monstruosité originelle, l'altérité qui en dérive, les pouvoirs et les modes de vie dits « surnaturels » rejoignent la forte présence du feu qui entoure ces femmes, leur folie inspirée, leurs dons poétiques et enfin leurs pouvoirs magiques, voire maléfiques. Bon nombre d'éléments, on le voit, sont repérables chez Azucena, dont ce « cercle de feu » entourant les sorcières auquel nous accordons une particulière importance. Premièrement, parce que c'est précisément sur cette image d'une ronde de feu revenant incessamment que nous structurons cette partie de notre analyse ; deuxièmement parce que cette ronde enflammée prend vie dans la chanson d'Azucena « *Stride la vampa*¹²⁶ » [La

¹²⁴ Pour un approfondissement sur le sujet nous renvoyons notre lecteur à l'ouvrage de B. P. LEVACK, *La caccia alle streghe in Europa*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

¹²⁵ J. MICHELET, *La Sorcière*, p. XVI-XVII.

¹²⁶ *Il Trovatore*, II, 1.

flamme crie], élément dramaturgique et musical fondamental de cet opéra, se reproduisant ensuite chaque fois que le souvenir du feu revient en elle, aussi bien d'un point de vue musical dans un rythme tournant à trois temps que dans les paroles décrivant la flamme assassine.

2. L'altérité

Nombreux sont en outre les exemples littéraires et opératiques où l'altérité et cette capacité visionnaire se conjuguent. Chez Verdi, Ulrica – dont nous venons de parler – doit sa marginalité à son retranchement de la société dont elle appréhende plus facilement les rouages. Aussi son pouvoir prophétique dérive-t-il de la lucidité et du recul dont elle dispose, et que les autres personnages n'ont pas, tous autant qu'ils sont pris dans leurs intrigues amoureuses et politiques. De plus, dans le livret verdien, notons que la devineresse au sang abject des nègres¹²⁷ est noire, élément qui ravive ses différences, alors que chez Auber, dont le livret *Gustave III ou Le Bal Masqué* constitue la source de l'opéra, Arvedson ne l'est pas. La couleur de la peau dans le livret italien accentue d'autant plus sa non-appartenance à la collectivité tout en aiguisant sa marginalité¹²⁸ qui va de pair avec son inspiration. De plus, lorsqu'Ulrica, en transe, appelle Lucifer à l'accouplement, la possession démoniaque est patente. Renforcée par tout un aspect érotique, elle évoque la sexualité débridée et les orgies sabbatiques que l'on prêtait aux sorcières :

Re dell'abisso, affrettati,
 Precipita per l'etra,
 Senza librar la folgore
 Il tetto mio penètra. [...] ¹²⁹
 È lui, è lui ! ne' palpiti
 Come risento adesso
 La voluttà riardere
 Del suo tremendo amplesso ! ¹³⁰

[Roi de l'abîme, hâte-toi
 Précipite-toi à travers l'air obscur
 Sans déchaîner la foudre
 Pénètre mon toit. [...]]

¹²⁷ « S'appella / Ulrica – dell'abbietto / Sangue de' negri » [Elle s'appelle / Ulrica – à l'ignoble / Sang des nègres], *Un ballo in maschera*, I, 4.

¹²⁸ G. DE VAN, *Verdi. Un theatre en musique*, Paris, Fayard, 2009, p. 145.

¹²⁹ *Un ballo in maschera*, I, 6

¹³⁰ *Ibid.*, I, 7.

C'est lui, c'est lui ! dans mes palpitations
 Comme je ressens maintenant
 Brûler à nouveau la volupté
 De sa terrifiante étreinte]

L'empire démoniaque est donc visiblement associé à un érotisme satanique. Quant à la frénésie, elle est aussi reléguée du côté des femmes, comme quelque chose qui serait à la fois inférieur et diabolique¹³¹. La moderne ethnologie, qui y reconnaît des pratiques voisines de celles propres au chamanisme souligne comment, dans certaines traditions archaïques européennes, c'était justement aux femmes qu'était dévolue la mise en œuvre de ces pratiques. Bien que la chasse aux prétendues sorcières soit placée au Moyen-Âge, les persécutions connurent leur apogée aux XVI^e et XVII^e siècles, c'est-à-dire pendant la Renaissance et le Grand Siècle, des restes de cette chasse s'étendant également au XVIII^e siècle. Cela pourrait être un hasard guidé par la censure qui ne voulait pas de l'assassinat de Gustave III, mais la correspondance historique est respectée puisque la trame du *Ballo* est établie à la fin du XVII^e¹³² à la fin, donc, de la période de chasse aux sorcières. Ulrica, dans un premier temps condamnée par un juge pour ses pratiques occultes sataniques et la couleur de sa peau (I, 4) est ensuite officieusement acquittée par Riccardo, le bon Gouverneur de Boston. En revanche, l'arrière-fond de *Il Trovatore* nous projette en plein cœur de la chasse aux sorcières, dans une Espagne sombre et moyenâgeuse où les exécutions ont encore lieu.

L'*obscurité* physique est également une caractéristique d'Azucena dont les origines sont gitanes. Cela dit, l'ombre glisse davantage sur ses attributs moraux tout en pénétrant l'atmosphère qui l'entoure et la distingue. Aussi, lorsque Manrico pense à sa mère, le monde s'assombrit-il :

Nube mi cuopre il ciglio !¹³³

¹³¹ G. LOUBINOX, « La bohémienne une figure poétique de l'errance : aux origines du thème » in *La bohémienne*, p. 331.

¹³² Le livret-source d'Auber, quant à lui, place l'histoire sous le règne de Gustave III de Suède (1771-1792). Dans ce grand-opéra, la devineresse en appelle au démon, ce comportement participant encore de la confusion entre sorcellerie et voyance : « Ô Belzébuth ! Ô roi des noirs abîmes ! / Sois aujourd'hui mon guide et mon soutien ! / À ton aspect les cœurs pusillanimes / Tremblent d'effroi ; mais moi, je ne crains rien ! / Ô mon maître ! maître suprême, / Dont j'invoque les lois, / De l'enfer viens toi-même, / Et réponds à ma voix ! », D. F. E. AUBER, *Gustave III ou Le Bal Masqué*, Paris, Jonas Éditeur, 1833, II, 1.

Pour ce qui est du livret d'Antonio Somma, la censure du théâtre de Naples où l'opéra de Verdi avait été commandé dans un premier temps imposa à ce dernier d'éliminer le régicide, de faire passer des raisons personnelles devant les mobiles politiques et de déplacer l'action à une époque où l'on croyait encore à la magie pour justifier, peut-être, l'existence et les pratiques occultes du personnage de Ulrica. Cf. *Giuseppe Verdi. Tutti i libretti d'opera*, Rome, Newton & Compton, 2001, p. 504-505.

¹³³ *Il Trovatore*, III, 6.

[Un nuage me couvre les yeux !]

Par ailleurs, le récit de la mort de la gitane-mère se fait à partir d'une palette de couleurs noires : la victime est vêtue de noir¹³⁴ tandis qu'une flamme tout aussi noire et sinistre s'élève dans le ciel. Ajoutons à tout ceci une ambiance psychologique et cosmique sombre au moment où Azucena chante : la voûte céleste obscure, dont les formes mouvantes laissent entrevoir les contours d'une veuve se dévêtant dans le ciel¹³⁵ constitue la toile de fond de la scène. Et complétons enfin par l'esprit *enténébré* de la gitane suite à ses hallucinations¹³⁶, par les recherches nocturnes qu'elle menait sans relâche pour enterrer son fils donné pour mort, et par les racontars au sujet des sorcières et de leur réincarnation en oiseaux nocturnes à minuit, heure sinistre par excellence. Autant d'images aux tons obscurs, autant d'exemples qui caractérisent le vécu d'Azucena et qui participent de l'ambiance lugubre et accablante propre à la vie des sorcières.

Il nous faut préciser que les images aux tons plus sombres, au même titre que les personnages noirs ou vêtus de noirs forment, au niveau psychologique, un contrepoint ténébreux où l'angoisse qui en dérive peut être une préfiguration de la mort¹³⁷, d'où la crainte qu'Azucena peut susciter. Il est en outre curieux de voir, dans la première description de Manrico, la figure d'un chevalier aux vêtements, au cimier et au bouclier *sombres*. Dans cette optique, nous nous demandons si le côté noir d'Azucena, qui dérive aussi bien de ses traits physiques d'origine gitane que de la sorcellerie dont on l'accuse ne déteindrait pas sur Manrico qui est son fils adoptif, à l'instar de ce talent musical qui les caractérise étrangement tous les deux et dont la première démonstration, en ce qui concerne Azucena, se place précisément sur le récit du feu qui a brûlé vive sa mère dans « *Stride la vampa* ». Quoiqu'il ne soit pas son fils de sang, Manrico pourrait de fait hériter, puisqu'il a été élevé par Azucena, aussi bien de son côté ténébreux que de son talent artistique.

Prenons un autre exemple, celui d'Esmeralda chez Victor Hugo¹³⁸. C'est une égyptienne, une bohémienne, une marginale donc, qui mène sa vie parmi les truands¹³⁹. Contrairement à Ulrica, elle n'a aucun pouvoir, et pourtant, on l'accuse de sorcellerie. Un lien entre l'altérité et la

¹³⁴ « giunge la vittima / Nero vestita » [la victime arrive, / De noir vêtue], *ibid.*, II, 1.

¹³⁵ *Ibid.*, II, 1. Ce passage est transcrit, traduit et analysé un peu plus loin.

¹³⁶ Nous renvoyons notre lecteur au paragraphe « L'ailleurs, le temps et le chant » pour ce qui est du lien entre esprit et obscurité.

¹³⁷ G. DURAND, *Les structures*, p. 96-98.

¹³⁸ V. HUGO, *Notre Dame de Paris*, Paris, Folio classiques, 2009.

¹³⁹ M. CONSTANTINESCU, « Figures de la sorcière chez Hugo », in *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, [En ligne], 11 (2004), mis en ligne le 10 octobre 2007, <<http://crm.revues.org/index1773.html>> (consulté le 11 juillet 2009).

sorcellerie semblerait donc bien exister. Tout comme Esmeralda, présence féminine qui se détache de la crapule masculine de la Cour des Miracles dans le Paris du XV^e siècle, Azucena, qui par son rôle de personnage principal ressort nettement de la bande des bohémiens forgerons, s'avère être une femme à la remarquable présence.

Il est en outre assez plausible de voir en l'absence d'un appui masculin au sein du foyer une autre des causes de persécution des femmes de cette époque. Et à ce sujet, précisons qu'Azucena, veuve ou fille-mère qu'elle soit, est une femme seule qui ne vit que pour son fils, qu'elle est toujours assimilée au groupe féminin des bohémiennes duquel sa mère faisait déjà partie, et qu'elle n'a justement pas de foyer si celui-ci est entendu comme une habitation fixe comprenant un noyau familial. Son foyer se distingue en effet par sa nature et sa localisation : son toit est le ciel, sa patrie est le monde¹⁴⁰. Même l'expression d'amour hyperbolique où elle déclare qu'aucune mère sur terre ne peut aimer autant qu'elle aime son fils laisse transparaître une certaine marginalité et le caractère exceptionnel de sa situation, de ses sentiments et de son statut de mère isolée et un peu sauvage, ces éléments complétant les autres facettes de l'altérité que nous avons évoquées, à savoir la sorcellerie et la voyance dont elle et sa mère sont taxées :

Io deserta, vado errando
 Di quel figlio ricercando,
 Di quel figlio, che al mio core
 Pene orribili costò !...
 Qual per esso provo amore
 Madre in terra non provò !¹⁴¹

[Moi, délaissée¹⁴², j'erre
 En cherchant ce fils [...]
 Ce fils qui à mon cœur coûta
 Des peines horribles !...
 L'amour que j'éprouve pour lui
 Aucune mère sur terre ne l'éprouva]

¹⁴⁰ « è suo tetto il Ciel, la patria il Mondo », *Il Trovatore*, III, 4.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Remarquons le côté intraduisible de *deserta* en raison de ses connotations : il signifie « abandonné » lorsqu'il se réfère à un lieu, ou laissée seule, livrée à soi-même avec dans ce cas une fonction de participe. En outre, le désert est aussi le lieu où l'on erre. Cf. GARZANTI LINGUISTICA, « Deserto », in *Dictionnaire Italien*, [En ligne], <<http://garzantilinguistica.sapere.it/>> (consulté le 2 septembre 2012). Nous renvoyons également à la condition de Violetta (« Povera donna, sola / Abbandonata in questo / Popoloso deserto / Che appellano Parigi » [Pauvre femme, seule / Abandonnée dans ce populeux désert / Qu'on appelle Paris]), *La Traviata*, I, 5.

Aussi Azucena est-elle identifiable à cette demeure bien particulière, à sa dimension, à sa localisation, à ses habitants et à son élément primordial référentiel, le feu¹⁴³. Ses souvenirs, comme ses angoisses sont ceux du bûcher, et le foyer recouvre en elle sa signification première, à savoir l'âtre, le feu lui-même, le *focus* près duquel nous la découvrons, seule, au deuxième acte. Elle vit dans un lieu peuplé de forgerons où métallurgie, forge et feu rythment la vie quotidienne, cette dernière s'inscrivant dans une dimension cosmique facilement décelable dans le chant des bohémiens forgerons où justement le thème du veuvage féminin, autre solitude, apparaît :

Vedi ! Le fosche notturne spoglie
De' cieli sveste l'immensa vòlta :
Sembra una vedova che alfin si toglie
I bruni panni ond'era involta.
All'opra, all'opra ! Dagli, martella !¹⁴⁴

[Regarde ! L'immense voûte se défait
Des sombres dépouilles nocturnes des cieux
On dirait une veuve qui enfin ôte
Les draps noirs qui l'enveloppaient
À l'œuvre ! À l'œuvre !
Allez, martèle !]

C'est entourée de ces hommes que nous la découvrons pour la toute première fois sur les Monts de Biscaye. Assise près d'un feu, le spectacle des flammes la ravit avant de déclencher l'hallucination qui la catapulte au jour de la disparition de sa mère pour qu'elle chante à son fils et aux forgerons :

Stride la vampa ! – la folla indomita
Corre a quel fuoco – lieta in sembianza :
Urli di gioja – intorno echeggiano...
Cinta di sgherri – donna s'avanza !
Sinistra splende – su' volti orribili
La tetra fiamma – che s'alza al ciel !¹⁴⁵

[La flamme crie -la foule indomptable
Court à ce feu- affichant sa joie
Des cris de d'allégresse – résonnent tout autour...
Entourée de soudards– une femme s'avance !
Sur les visages horribles – resplendit, sinistre,
La sombre flamme – qui s'élève vers le ciel !]

¹⁴³ G. LOUBINOX, « La bohémienne une figure poétique de l'errance : aux origines du thème » in *La bohémienne*, p. 331.

¹⁴⁴ *Il Trovatore*, II, 1.

¹⁴⁵ *Il Trovatore*, II, 1.

L'état totalement incontrôlé dans lequel nous voyons cette mère mystérieuse et inquiétante avive d'autant plus sa singularité. La rêverie au coin du feu, dit la philosophie bachelardienne, est « prenante et dramatique, elle amplifie le destin humain¹⁴⁶ ». C'est une rêverie où l'instinct de vivre et de mourir s'unissent¹⁴⁷, où l'instinct protecteur d'une mère, compléterons-nous, s'unit à l'instinct vengeur d'une fille. Verdi voulait à tout prix conserver ces deux sentiments opposés, dont l'expression dans la transe ne devait jamais atteindre la folie : « Il ne faut pas qu'Azucena soit folle. [...] Nous devons préserver jusqu'à la fin les deux passions de cette femme : son amour pour Manrico et la soif brûlante de venger sa mère¹⁴⁸. » Aussi la transe forme-t-elle le trait d'union entre ce qui s'est déjà passé et les événements qui doivent encore advenir, portés par ce souvenir fascinateur, quoique cauchemardesque, qui revient en boucle. L'être fasciné, d'après Bachelard, entend toujours l'appel du bûcher¹⁴⁹. Pour lui, dit-il, « la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement¹⁵⁰ ». Comment ne pas songer, à travers ces mots puisés dans la profonde rêverie du feu, au spectacle d'une destruction par la flamme qui marque le début d'un temps en renouvellement continu ?

Nous voyons progressivement se constituer un réseau d'images au sein duquel la solitude et l'altérité s'expriment sous diverses formes : du veuvage aux pouvoirs magiques, de la définition d'un foyer atypique à l'identification à un élément primordial dont la valence, vulcanienne, est aussi bien ignée que chthonienne, Azucena est le personnage qui détermine le cheminement de l'œuvre avant de la mener à son achèvement.

3. La forge et le fer

Or, la mythologie du fer, en grande partie souterraine¹⁵¹, est essentielle car elle touche directement le personnage de la gitane. Cette dernière se place en effet, en vertu de l'univers de la forge qui l'entoure, au cœur de la matière chthonienne dont les minéraux, matières premières,

¹⁴⁶ G. BACHELARD, *La psychanalyse*, p. 39.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Extrait d'une lettre à Cammarano cité par B. POINDEFERT, *Le Trouvère. Avant-Scène Opéra*, 60 (2003), p. 68-69.

¹⁴⁹ G. BACHELARD, *La psychanalyse*, p. 39.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ M. ELIADE, *Arti del metallo*, p. 24.

prennent forme dans la fournaise. Le feu, élément indiscutable de l'œuvre anime non seulement l'évolution des personnages, mais il s'insinue aussi dans cette dimension forgeronne, attendu que la fusion des métaux dépend du feu. La force à travers laquelle les forgerons frappent et blessent le métal, produisant ainsi l'étincelle ignée, se rattache elle aussi symboliquement à la foudre¹⁵², donc toujours au feu.

Il faut en outre relever qu'il existe d'un point de vue symbolique un lien très fort entre le travail de la forge, le chant et la magie. Dans le lexique sémitique, on retrouve par exemple ces unions : en arabe, relève Eliade, l'action de « forger » s'apparente aux termes hébraïque, syriaque et éthiopien qui désignent l'action de « chanter, entonner une lamentation funèbre¹⁵³ ». Autre illustration : le terme « poète » vient du grec *poiētēs* lequel désigne un fabricant, un constructeur. Dans la mythologie nordique, le Dieu Odin et ses prêtres sont des « forgers de chansons ». Rappelons enfin que les Tziganes nomades sont simultanément forgerons, étameurs, musiciens, guérisseurs et diseurs de bonne aventure¹⁵⁴. À des niveaux de culture différents il existe donc, semblerait-il, une relation puissante entre l'art du forgeron, les sciences occultes (magie ou guérison), l'art de la chanson, de la danse et de la poésie. Ces techniques symboliquement et étymologiquement solidaires sont, de surcroît, transmises dans une atmosphère imprégnée de sacralité et de mystère que le secret du métier comporte¹⁵⁵. La dimension magique encadrant les hommes de la forge découle donc aussi bien de cette plurivalence qui leur est attribuée que du processus de croissance des métaux que les forgerons précipitent : en accélérant leur croissance géologique, en modifiant ou en devançant le temps naturel de maturation, les forgerons créent un autre temps dont ils sont les maîtres absolus. Le sens de l'œuvre alchimique est alors pressenti, et avec elle un certain pouvoir prodigieux, voire diabolique, en raison de l'origine ambiguë du feu dont la force et l'origine sont à la fois divines et démoniaques¹⁵⁶.

Ensuite, à l'égal des forgerons, le fer a un caractère ambivalent, pouvant de ce fait incarner un pouvoir protecteur contre les démons¹⁵⁷ tout comme un esprit « diabolique ». N'oublions pas que le forgeron forge aussi les armes meurtrières¹⁵⁸. Par exemple, les armes que les Dieux Forgerons

¹⁵² *Ibid.*, p. 25.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 87.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 88.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 34-37.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 25.

ou les Forgerons divins forgent pour les Dieux célestes sont la foudre et la flèche¹⁵⁹. Nombre de dieux combattants (Chrysaor, « l'homme à l'épée d'or », Thésée, le grand vainqueur de monstres) tuent eux aussi avec une épée magique. Chez les égyptiens, Ptah, le Dieu Pôtier, forge les armes qui permettent à Horus de vaincre Set¹⁶⁰. Le forgeron est donc l'artisan et l'architecte des Dieux¹⁶¹. Du côté chrétien enfin, Saint Georges et Saint Michel, munis de leur épée, sont les archétypes du héros combattant au nom desquels les chevaliers du Moyen-Âge sont armés¹⁶².

En tout cas, le caractère sacré du métal, et par conséquent, le caractère ambivalent et mystérieux de toute activité découlant du mineur ou du métallurgiste est, précise Eliade, une constance qui se dégage des divers récits mythologiques comme des rituels. Dans ce sens, les amulettes et les médailles métalliques dont la mère d'Azucena se sert pendant qu'elle ensorcelle, dit-on, le fils du Conte di Luna-père, produits de la forge et de la métallurgie, sont des objets hautement puissants où se manifeste une puissance supérieure, surhumaine, où se concentre donc une cratophanie. Cette manifestation inexplicée attribuée à une puissance surnaturelle, enfin, transfigure le temps qui devient consacré, commémoré, répétable à l'infini¹⁶³. Un temps *autre*, de nature cyclique, marque dès lors l'existence des gitanes. Dans ces objets se cache donc une aura magique dérivant du prestige exceptionnel accordé à l'outil fabriqué par l'artisan ou le forgeron qui s'efforce, dans la mythologie du fer, d'imiter les modèles divins¹⁶⁴. La création devient ainsi l'apothéose du savoir *faire*¹⁶⁵. Le fer, pour finir, qui est utilisé par des groupes secrets comme les forgerons et les sorciers, et dont la nouveauté de la naissance, de plus, résulte du travail sur le métal qui sort de la fournaise, devient pour ces raisons sujet à un tabou. Il est métal cratophanique en lequel se réalise une manifestation inexplicée attribuée au sacré¹⁶⁶. Voilà pourquoi, dans l'accusation de sorcellerie rejetée sur la mère d'Azucena, la présence des amulettes métalliques placées près du fils du Conte di Luna-père par la gitane – qui dit vouloir prédire son futur- est déterminante car ce sont des objets où une force indéterminée, inconnue et supérieure se manifeste. Ils sont pour cela vénérés et craints en même temps.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 88.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 86.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 87.

¹⁶² Cf. G. DURAND, *Les structures*, p. 181-182.

¹⁶³ M. ELIADE, « Le Temps sacré et le mythe de l'Éternel retour » in *Traité*, § 147.

¹⁶⁴ M. ELIADE, *Arti del metallo*, p. 89.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ M. ELIADE, « Approximations : Structures et morphologie du sacré », in *Traité*, § 6.

En conclusion, il apparaît que l'une des raisons pour lesquelles le forgeron, comme le poète ou le musicien jouissent d'un prestige magique dérive de leur capacité à fabriquer, construire, inventer quelque chose. Aussi la force créatrice du chant, dans lequel on *crée* les paroles, devient-elle au même titre que la création artisanale synonyme de secret. Les forgerons, artisans du fer par le feu et les poètes sont ceux qui connaissent le mystère pour savoir *faire*. De là découle le lien entre le forgeron, l'artisan ou l'artiste, le sorcier et le musicien¹⁶⁷.

4. *Ambivalences*

Pour en revenir à Azucena, c'est une femme entourée du monde vulcanien et masculin de la forge comme au deuxième acte, mais c'est encore en elle, nous l'avons vu, que se concentre la sorcellerie typiquement féminine qu'il faut exterminer par le feu du bûcher. Lorsqu'on se penche sur le symbolisme qui entoure la gitane, on constate que le feu s'y insinue partout. Féminité, altérité, sorcellerie, musique et feu forment un ensemble indissociable au cœur duquel la transe où entre Azucena à la vue d'un feu quel qu'il soit vient se greffer. Or la transe est rattachée, depuis la plus haute antiquité, à l'hystérie, d'où une association de plus à la féminité de la figure¹⁶⁸. Cette appartenance à deux réalités, masculine pour la première et féminine pour la seconde trouve une correspondance au niveau symbolique, révélant des liens intrinsèques. En effet le fer, quoique masculin par le travail de l'homme forgeron, entretient une relation intense avec un prestige magique et religieux¹⁶⁹ que l'on attribue toutefois dans *Il Trovatore* à Azucena et à sa mère, toutes deux des femmes. Un élément musical vient confirmer cette bivalence : Azucena est rôle écrit pour mezzo-soprano, comme celui d'Ulrica d'ailleurs, le registre de ces voix étant plus proche du registre masculin.

La bipolarisation du personnage d'Azucena, sorcière pour certains, simple bohémienne pour d'autres, dont l'identité et l'origine sont donc à priori ambiguës trouve ainsi une confirmation symbolique en cette appartenance au groupe masculin de la forge. Nomades, ils se déplacent

¹⁶⁷ M. ELIADE, *Arti del metallo*, p. 89.

¹⁶⁸ G. LOUBINOX, « La bohémienne une figure poétique de l'errance : aux origines du thème » in *La bohémienne*, p. 331.

¹⁶⁹ M. ELIADE, *Arti del metallo*, p. 24.

continuellement à la recherche du métal à travailler¹⁷⁰, ce qui intensifie le flou concernant les lieux de vie d'Azucena qui dit parcourir le monde.

Malgré sa solitude, qu'on ne saurait formellement déterminer, Azucena se dissocie du rôle classique des personnages féminins opératiques de l'époque, rôle à travers lequel la douceur, la soumission et la dépendance vis-à-vis de l'homme étaient censés dépeindre la femme, *a fortiori* dans les *melodrammi* verdiens jusqu'à l'époque de *Il Trovatore*, ce qui, encore une fois, met en relief sa différence. Force est de constater que les femmes ont beau être actives et discrètement virilisées chez Verdi – comme le sont Odabella (*Attila*) et Giovanna (*Giovanna d'Arco*) qui échappent en quelque sorte à ce destin au foyer qu'on leur réserve – elles ont beau entreprendre des initiatives plus masculines, elle n'en sont pas moins dépendantes de l'homme et de sa volonté.

Pourtant, la subordination au sexe masculin n'existe pas chez Azucena qui jouit, de plus, d'un statut particulier au sein de la dramaturgie : c'est une mère, et chez Giuseppe Verdi, cela relève de l'exception. Verdi attachait, on le sait, une importance toute particulière à ce personnage, « cette Azucena à laquelle il [tenait] tant !¹⁷¹ »

Seule mère vraiment présente du théâtre verdien, elle se détache de toutes les autres lesquelles, quoique toujours évoquées, n'en sont pas moins absentes¹⁷². Cet effacement physique leur permet d'ailleurs d'accéder à un statut angélique où la femme, sainte et pure, est facilement idéalisable en vertu de son vécu irréprochable. Anges tutélaires, elles sont censées protéger et veiller sur ceux qu'elles aiment sans toutefois intervenir directement, la plupart d'entre elles logeant déjà au ciel et se contentant d'adresser aux mortels désespérés leurs prières et leur piété.

Aussi Azucena est-elle également atypique en tant que mère : elle a tué son propre enfant, on dit d'elle qu'elle est satanique, elle est présente, même centrale, sur scène, plus encore dans la vie de son fils dans laquelle elle tente farouchement de s'immiscer, et c'est une femme sans époux, mais indépendante. Rien à voir, donc, avec les autres mères verdiennes qui brillent par leur absence.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹⁷¹ « [...] manca l'attrice per l'Azucena, per quell'Azucena a cui tengo tanto ! », Lettre de Verdi à Cammarano citée par C. M. Mossa, « La genesi del libretto del "Trovatore" », in *Studi verdiani*, 8 (1992), p. 92.

¹⁷² « La femme, "sainte d'avenir et de purification" indique à l'homme le chemin du sacrifice et parvient à ce paradoxe d'être déjà au ciel alors qu'elle vit encore sur cette terre. C'est sans doute une des raisons de la singulière absence des mères dans l'opéra romantique, tant est léger le pas qui conduit de l'effacement moral à une pure et simple absence », G. DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 2009, p. 167.

Quoi qu'il en soit, la première scène du deuxième acte, où les forgerons abandonnent un moment leur enclume pour se rassembler autour d'elle près du feu et l'entendre chanter « *Stride la vampa* » – récit de l'exécution de sa mère – est assez révélatrice : après avoir entonné une chanson en l'honneur de la gitane qui embellit leur vie (« Chi del gitano i giorni abbella ? / La Zingarella !¹⁷³ »), les hommes l'entourent dans un silence absolu pour son solo dont les échos révolus n'en sont pas moins affligeants (« Triste est ta chanson¹⁷⁴ » constatent-ils en effet).

5. Le mythe cyclique

Penchons-nous à présent sur le rapport entre ces figures masculines – dont la portée symbolique n'est pas quelconque, nous l'avons analysé, malgré leur fonction à vrai dire dérisoire au sein de l'intrigue – et le mouvement temporel cyclique. Outre leur apport chthonien et vulcanien, ces derniers s'intègrent parfaitement à une constellation d'images relevant du processus de mouvement cyclique que nous avons déjà repéré dans la répétition du souvenir, encore très vif dans l'esprit d'Azucena, de la mort de sa mère. Car les forgerons, maîtres du feu, sont « souvent doué[s] du pouvoir de guérir, cicatriser, reconstituer par le feu et par le four¹⁷⁵ », en somme ils restaurent ce qui a été détruit. Ils sont en d'autres termes en mesure de régénérer, ceci étant de l'ordre d'un processus de reconstruction. Or, la désintégration du fer dans le feu suivie d'une reconstitution est bien à l'image du mouvement cyclique puisque celles-ci dépendent, lorsqu'elles sont solidaires, d'un processus opératoire¹⁷⁶.

D'autre part, il existe un rapprochement symbolique entre les forgerons dont le travail porte sur les métaux et les alchimistes qui les cultivent artificiellement, ce qui fournit une ultérieure association au thème de la circularité et de la répétition, attendu que l'alchimiste hâte « la croissance des métaux par l'œuvre alchimique [laquelle] équivaut à les absoudre de la loi du temps¹⁷⁷ ». En effet, Eliade rapproche ces mythes cycliques et opératoires au Grand Œuvre, en précisant qu'ils sont « les prototypes du mythe progressiste et révolutionnaire pour lequel l'âge

¹⁷³ *Il Trovatore*, II, 1.

¹⁷⁴ « Mesta è la tua canzon ! », *ibid.*

¹⁷⁵ G. DURAND, *Les structures*, p. 353.

¹⁷⁶ Nous empruntons ce terme à Gilbert Durand qui l'utilise dans le contexte du mythe du Grand-œuvre alchimique. G. DURAND, *Les structures*, p. 349.

¹⁷⁷ M. ELIADE, *Forgerons et alchimistes*, cité par G. DURAND, *Les structures*, p. 349.

d'or est maturation de la fin des temps et que les techniques et les révolutions accélèrent¹⁷⁸ ». Or, ce caractère se retrouve dans le symbolisme de l'arbre dont le fond astro-biologique se rattache au mythe cyclique¹⁷⁹. Le *drame* alchimique¹⁸⁰ s'accordant par ailleurs à la passion et à la résurrection du Fils, la relation avec la circularité et le recommencement est bien là.

Enfin, les techniques métallurgiques se basent sur l'idée d'un *recommencement* et présupposent l'idée de régénération périodique du temps à travers la répétition symbolique d'un acte créateur, d'une cosmogonie en quelque sorte. Ces moyens de régénération ont pour but d'annuler le temps qui s'est écoulé, d'abolir l'histoire à travers un retour continu *in illo tempore*, exactement comme la magie qui rend présent l'événement mythique et garantit l'efficacité du remède et la guérison du malade. Le symbolisme du « nouveau », du « non commencé » dit Eliade, garantit la contemporanéité d'un geste actuel avec l'événement typique archétypal¹⁸¹. Or, cette logique temporelle est bien celle qui caractérise le travail de la forge : le travail du métal aboutit à une création, à quelque chose de neuf, de régénéré par le feu. Dans la scène de la mère gitane qui cherche à *guérir* l'enfant par le biais du pouvoir des amulettes métalliques nous voyons se dessiner ce symbolisme. Ceci est une preuve ultérieure du lien entre la gitane, la magie, les forgerons, et enfin, le mythe du cycle.

Pour conclure, les mythes métallurgique et alchimique étant des mythes cycliques et opératoires où, comme le relève Eliade, l'histoire est accélérée et le temps maîtrisé¹⁸², la relation entre temps cyclique et forge pourrait ainsi être en partie démontrée, ce postulat nous fournissant une base conséquente pour structurer ce grand ensemble fondé sur le retour cyclique du temps et du feu.

6. *L'ailleurs, le temps et le chant*

Nous avons jusqu'ici analysé le rapport qu'Azucena entretient avec le feu, la magie et la forge qui sont à la fois les causes et les reflets de sa marginalisation. En outre, il a été montré comment le monde forgeron, foncièrement masculin, est imprégné d'une mythologie du fer dont le

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ G. DURAND, *Les structures*, p. 349.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 347.

¹⁸¹ Cf. M. ELIADE, « Le temps sacré et le mythe de l'éternel retour », in *Traité*, § 154.

¹⁸² M. ELIADE, *Forgerons et alchimistes*, cité par G. DURAND, p. 349.

symbolisme présente de fortes similitudes avec celui du temps cyclique. Mère avant tout et femme singulière, Azucena la gitane est également le centre de la galaxie de ce peuple tzigane, où se révèlent de la manière la plus violente ses origines et son passé au sein d'un temps où les événements se répètent sans fin et le feu renaît maléfiquement de ses cendres. Au cœur de cette société *atopique* puisqu'elle est en mouvement constant, la gitane glisse d'un espace cosmique *autre* et non situé à travers lequel elle erre, à un temps non précisé dont le seul repère temporel se fixe en le souvenir répété de la mort de sa mère, sans fin revécu, qui marque le début de son destin et celui de Manrico, son fils adoptif. On ne sait d'elle que peu de choses : d'abord son intervention sur le champ de bataille de la Pelilla, qui se trouve en réalité près de Salamanque, où elle serait allée, dit-elle, enterrer Manrico qu'elle croyait mort, ensuite son passage ou peut-être sa permanence sur les monts de Biscaye, lieu où les forgerons travaillent, endroit-refuge qu'elle évoque avec nostalgie dans l'attente de son exécution au dernier acte. Comme elle le déclare de son propre chef, sa demeure peut se situer n'importe où sous la voûte céleste, sa patrie étant le monde entier qu'elle a coutume de sillonner. « L'ailleurs d'où surgit cette bohémienne est alors un autrefois, ou mieux un " il était une fois", cet ailleurs, qui est partout, rejoint un temps où le passé revit sans cesse au présent voire au futur¹⁸³ » par le biais du souvenir. Ceci pourrait d'ailleurs expliquer sa capacité à lire l'avenir, car les trois dimensions temporelles se disposant en principe sur la ligne du temps se dissolvent pour ne faire qu'une, emprisonnées dans un univers où espace et temps se heurtent l'un à l'autre et où le temps s'emboîte en lui même : passé, présent et futur se superposent tout en se succédant, ficelés les uns aux autres par ce souvenir mortifère qui les enferme au sein de cycles répétitifs, dans une ronde du temps maléfique qui ne consent plus au temps de suivre son cours de façon linéaire. En effet, la connaissance de ce qui a lieu *ab origine* procure, écrit Eliade, « la science de ce qui se passera dans l'avenir¹⁸⁴ ». Rappelons qu'Azucena est la seule qui sache la vérité sur l'origine des histoires entre les deux familles ennemies, la seule qui ait assisté à la mort de sa mère et le seul témoin de la mort de son fils biologique tué de ses propres mains dans une crise hallucinatoire. Par ailleurs, la mémoire est considérée comme la connaissance par excellence, ce qui suppose que celui ou celle « qui est capable de se *ressouvenir* dispose d'une force magico-religieuse plus précieuse encore que celui qui connaît l'origine des choses¹⁸⁵ ». Dotée de la connaissance originelle d'une part, et d'une

¹⁸³ G. LOUBINOX, « La bohémienne une figure poétique de l'errance : aux origines du thème » in *La bohémienne*, p. 331.

¹⁸⁴ M. ELIADE, *Aspects*, p. 99.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 116.

mémoire absolue de l'autre qui ne laisse pas l'événement funeste s'échapper, Azucena est celle, la seule qui *sache*.

Une sorte de temps gigogne anime donc le rythme de cette œuvre ancrée dans des cycles de recommencements dont l'origine est toujours la même, à savoir le supplice de la mère d'Azucena brûlée vive, un temps fermé qui tourne sur lui même. Le passé, contenu dans le présent par le biais de la récurrence de cette mort est aussi actif dans le futur, son contenu est donc redoublé voire triplé alors qu'il persiste à influencer la vie de deux familles unies par un événement singulier et unique dont l'origine, ignée, donne le coup d'envoi à cette œuvre où tout est reconduit au principe générateur du feu, celui-ci donnant à l'opéra un sens d'unité profonde¹⁸⁶, et ce dès les toutes premières notes, les tous premiers vers. Le passé, somme toute, n'est que la préfiguration du futur¹⁸⁷.

Lorsque, sur les monts de Biscaye, alors que la gitane chante l'histoire de la mort de sa mère, un feu s'élève à l'endroit même où cette dernière fut suppliciée, lieu et temps se télescopent. Ce chant immémorial du jour fatal, traversant les airs comme les flammes, s'élance vers les aigus à l'emplacement précis du supplice qui fit tout commencer :

Essa bruciata
Venne ov'arde quel foco !¹⁸⁸

[Elle fut brûlée
Où brûle ce feu !]

Comme dans *Don Carlos*¹⁸⁹, la solidarité entre un lieu et un temps, tous deux peu déterminés voire indéterminés mais soudés par un souvenir forment le chronotope qui fond les indices spatiaux et temporels en un tout. La différence avec *Don Carlos* tient néanmoins au type de souvenir : si pour le premier, le souvenir de la rencontre amoureuse créait un refuge, dans *Il Trovatore* le souvenir de la mort sur le bûcher est source d'obsession et de destruction.

Dans cette perspective, Azucena tient lieu de catalyseur à travers lequel la ronde du temps se déclenche, soutenue la première fois par la musique car Azucena *chante* son souvenir : dès qu'elle

¹⁸⁶ P. GALLARATI, *Lettura del "Trovatore"*, [En ligne], <<http://www.farcampus.unito.it/trovatore/INDEX.swf>>, p. 84.

¹⁸⁷ M. ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour*, Folio essais, Paris, 2001, p. 107.

¹⁸⁸ *Il Trovatore*, II, 1. Cette version est celle de la partition de la première représentation du 19 janvier 1853 de *Il Trovatore*, New York, Dover Publications, 1994 citée plus haut qui correspond, en outre, à la version proposée par Newton&Compton. La version proposée par Ricordi (2002) sur laquelle nous nous basons étant : « Essa bruciata / Su rogo infame venne ! » [Elle fut brûlée / Sur un bûcher infâme !]. Il manque ici la notion de superposition du feu du campement et du feu du bûcher en un même lieu.

¹⁸⁹ Cf. Troisième partie « *Don Carlos* ou le temps d'une journée ».

commence à entonner « *Stride la vampa* » près du feu (II, 1), elle entre dans un délire hallucinatoire, dans une transe épouvantable dont l'angoisse se libère à travers la chanson sur un rythme ternaire. Projetant fonctionnellement la gitane à un jour immémorial, ce souvenir ne se déclenche qu'à la vue du feu ou lors d'une présence supposée ou rêvée du feu (comme dans la scène de la tour). L'importance de cette chanson est attestée par le fait que Verdi voulait absolument en faire le thème musical central de l'œuvre pour y incarner le devoir de vengeance d'Azucena¹⁹⁰. Dès lors que le feu apparaît ou est évoqué, la projection se fait donc d'elle-même et la pensée glisse vers cet événement fatal qui marque le début du temps de *Il Trovatore*, en des temps originels. Près du feu, dit Bachelard, il faut s'asseoir ; il faut se reposer sans dormir ; il faut accepter la rêverie objectivement spécifique¹⁹¹. Un statut et un rapport très particuliers du temps se dessinent toutes les fois que ce Grand Temps peut être rendu présent, réactualisé, par le biais du souvenir et de la chanson¹⁹². Il a été vu au début de cette analyse que le chant dans le chant comporte un rapport au temps bien spécifique. C'est un peu « comme si au temps historique et à ses événements tragiques présidait le temps d' "il était une fois" éternellement fixé dans la chanson, et qu'[Azucena] était porteuse de ce temps-là en même temps qu'elle est porteuse de la chanson¹⁹³ ».

D'un point de vue musical, lorsque le feu et la bohémienne apparaissent ensemble, c'est toujours en rythme ternaire. C'est en effet le cas tant pour l'air de Ferrando où le récit de la sorcière est introduit (« *Abbieta zingara* » I, 1) que pour la chanson et l'air d'Azucena (« *Stride la vampa* » II, 1 et « *Condotta ell'era in ceppi* » II, 1) :

¹⁹⁰ P. MONTERDE, « Sulle canzoni di Azucena e Manrico nel Trovatore », in *Studi verdiani*, p. 13-14.

¹⁹¹ G. BACHELARD, *La psychanalyse*, p. 37.

¹⁹² Cf. G. LOUBINOX, « Le chant dans le chant, à la recherche d'une mémoire mythique » in *Opéra, théâtre, une mémoire imaginaire*, Paris, L'Herne, 1990, p. 77-89.

¹⁹³ G. LOUBINOX, « La bohémienne une figure poétique de l'errance : aux origines du thème » in *La bohémienne*, p. 331.

Extrait de « *Abietta zingara* », in *Il Trovatore* (I, 1)¹⁹⁴

Allegretto $\text{♩} = 112$

Fl.
Ob.
Clar. in Do
Fag.
Corni in Mi
F.
Coro di Tenori
Coro di Bassi
Coro di Tenori
Coro di Bassi
Viol.
Vle.
Vo.
Cb.

I. Solo
I. Solo
I. II.
con mistero
pp
mezzatoce

-bino?
Ab - biet - ta zin - ga - ra, fo - sca ve -

Chi? fa - vella? Chi? chi mai?
Chi? fa - vella? Chi? chi mai?
Chi? fa - vella? Chi? chi mai?
Chi? fa - vella? Chi? chi mai?

div.

Allegretto $\text{♩} = 112$

Fl.
Ob. I.
Clar. I. in Do
Fag.
Corni II in Mi
F.
Viol.
Vle.
Vo.
Cb.

- gliar - da! Cin - ge - vai sim - bo - li di ma - li - ar - da! E sul fan -

¹⁹⁴ [En ligne], <<http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/aef4439/large/index.html>> (consulté le 10 septembre 2012).

Extrait de « *Stride la vampa* », in *Il Trovatore* (II, 1)¹⁹⁵

Allegretto $\text{♩} = 60$
 Azucena (canta; gli zingari le si fanno allato)

Stri - de la vam - - pa! la fol - la in - do - mi -

Viol. *pp*

V-le *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Allegretto $\text{♩} = 60$

A.

- ta cor - re a quel fo - - - co, lie - - - ta in sem - bian - -

Viol.

V-le

Vc.

Cb.

¹⁹⁵ [En ligne], <<http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/aef4439/large/index.html>> (consulté le 10 septembre 2012).

Extrait de « *Condotta ell'era in ceppi* », in *Il Trovatore* (II, 1)¹⁹⁶

Andante mosso ♩: 120
I. Solo
pp sottovoce

Ob.

A.
Condot - ta ell'era in cep - pi al su - o destintre-

Viol.
pp sottovoce

V-le
pp

Vc.
pp

Cb.
pp

Andante mosso ♩: 120

Ob. I.

A.
- men - do; col fi - glio sulle brac - cia io la seguia piangen - do. In-

Viol.

V-le

Vc.

Cb.

Or, le rythme ternaire fournit une sensation de circularité puisqu'il dérive du chiffre trois, lequel, dans la tradition chrétienne est considéré comme le chiffre parfait. Pour ce qui est de la musique, il a de la même manière longtemps représenté le rythme parfait. Il suffit de feuilleter

¹⁹⁶ [En ligne], <<http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/aef4439/large/index.html>> (consulté le 10 septembre 2012).

certaines partitions de musique ancienne où il est possible de voir que sa représentation consiste en un cercle, un O. La musique et l'histoire soutiennent donc le lien entre le trois et le processus de répétition¹⁹⁷ déjà pressenti dans les mythes cycliques de la forge.

« *Stride la vampa* » est donc bien plus qu'un simple récit chanté. Par son rythme ternaire, la chanson libère en boucle un événement maléfique dans un recommencement incessant. L'événement en question paraît donc ne jamais s'effacer malgré le temps qui passe et les générations qui se succèdent. À l'instar de l'appel à la vengeance de sa mère, l'écho éternel de cette journée continue de résonner dans le souvenir d'Azucena :

[...] mi vendica ! esclamò...
 Quel detto un eco eterno in questo cor lasciò.¹⁹⁸

[[...] venge-moi ! s'écria-t-elle...
 Ces paroles laissèrent dans ce cœur un écho éternel.]

Feu, rythme et circularité sont ainsi mis au premier plan. Il n'est donc pas surprenant de lire chez différents auteurs confirmés que le feu lui-même est isomorphe du rythme. Bachelard, dont l'œuvre fournit d'importants éléments à notre analyse, consacre une entière partie de son ouvrage sur le feu¹⁹⁹ à l'illustration des liaisons entre le feu et le rythme, tant à un niveau poétique que psychologique, relevant par ailleurs un rapprochement entre rythme et sexualité. Le frottement rythmique pour faire le feu, qu'il soit oblique ou surtout circulaire, ne va pas sans rappeler le schème du va-et-vient dont le prototype microcosmique se retrouve au niveau du corps humain dans le geste sexuel²⁰⁰. Ce frottement, que Bachelard nomme « complexe de Novalis » pour l'avoir repéré chez le poète et romancier allemand, est également une pulsion « vers le feu provoquée par le frottement²⁰¹ [...] ». Aussi rythme et feu adhèrent-ils à une même image structurelle dont le cycle représente à nouveau l'unité.

Le chant, élément déclencheur d'abord puis moteur de la transe d'Azucena, enveloppe le corps et assiège l'esprit, délivrant ses régions les plus sombres et impénétrables. Alors qu'elle reprend ses esprits, la gitane se définit elle-même obscure et égarée dans ses pensées :

[...] lo spirto intenebrato pone

¹⁹⁷ Cf. G. DURAND, *Les structures*, p. 327-333.

¹⁹⁸ *Il Trovatore*, II, 1.

¹⁹⁹ Cf. G. BACHELARD, « Psychanalyse et préhistoire. Le complexe de Novalis », in *La psychanalyse*, p. 45-77.

²⁰⁰ G. DURAND, *Les structures*, p. 383-384.

²⁰¹ G. BACHELARD cité par G. DURAND, *Les structures*, p. 385.

Stolte parole sul mio labbro...²⁰²

[[...]l'esprit enténébré met
De sottes paroles sur mes lèvres...]

À la fin de l'hallucination, elle s'effondre, anéantie :

Azucena ricade trambasciata sul proprio seggio

[Azucena retombe, haletante, sur son siège]

7. La maîtrise du temps

Outre ce rapport du temps au cycle, au feu et au chant, un autre aspect du temps est à associer au domaine de la magie ou de la voyance. Azucena ne dispose pas directement du don de révéler l'avenir, mais, comme cela a déjà été démontré²⁰³, en vertu des souvenirs qui reviennent dans ses hallucinations d'une part, produits de la force mnémonique, et de la connaissance qu'elle détient des faits originels d'autre part, elle maîtrise également la science de l'avenir. Sa mère, pour sa part, semblait posséder le pouvoir de prédire le sort, de lire explicitement le futur. D'après la légende, l'enfant du Conte di Luna tomba d'ailleurs malade peu de temps après l'intervention de la gitane et de ses talismans magiques, ce qui finit d'attiser la haine envers elle :

Asserì che tirar del fanciullino
L'oroscopo volea...
Bugiarda !... Lenta febbre del meschino
La salute struggea !²⁰⁴

[Elle affirma qu'elle voulait faire
L'horoscope du petit...
Menteuse !... Une lente fièvre
Consumait peu à peu le malheureux !]

²⁰² *Il Trovatore*, II, 1.

²⁰³ Cf. « L'ailleurs, le temps et le chant ».

²⁰⁴ *Il Trovatore*, I, 1. Il est intéressant de remarquer, à la lumière de notre analyse qui a mis en évidence comment le feu et la forge font étroitement partie de l'univers gitan, que le verbe *struggere* a aussi des rapports avec la fusion, puisqu'il signifie également « fondre ». GARZANTI LINGUISTICA, « Struggere », *Dictionnaire Italien*, [En ligne], <<http://garzantilinguistica.sapere.it/>> (consulté le 8 juin 2012).

Par le don qui lui permet de prédire le sort, la bohémienne rappelle d'ailleurs le sens étymologique du terme « sorcier, sorcière » qui viendrait de *sorcerius* (VIII^e siècle) et du latin vulgaire *sortiarius*, « diseur de sorts » lequel dérive à son tour du latin *sors*, ayant donc le sens de « personne qui pratique une magie de caractère primitif, secret et illicite (sorcellerie)²⁰⁵ ». Ce qu'il est intéressant de remarquer dans le cadre de notre étude, c'est le lien qui existe entre les figures du bohémien, du vagabond et du cartomancien, en bref entre les figures représentatives de l'errance et de l'altérité d'un côté et celles qui déchiffrent le langage du temps de l'autre. Dans cette optique, le don de prédire le sort et donc le futur sous-tend la capacité de lire le temps, donc de le maîtriser. Dans une partie précédant la présente, il a en outre été étudié comment l'astrologie, dont la science est fondée sur les mouvements orbitaux des planètes, participe du thème de la circularité incessante du temps²⁰⁶. Aussi la divination vient-elle s'ajouter à l'altérité, la féminité, et l'errance, caractéristiques des bohémiennes²⁰⁷ et complète-t-elle également le panorama symbolique du temps cyclique qui est solidaire du feu, de la forge et du chant d'Azucena.

Dans *Il Trovatore*, un élément inédit apparaît de surcroît, à savoir le thème du sacrifice du personnage qui détient ce pouvoir de voyance. La vocation d'un tel sacrifice est très particulière dans le sens où il n'est pas uniquement simple immolation. Le sacrifice d'une sorcière est de fait censé extirper, éloigner, tuer le mal. C'est donc un acte bienfaiteur, un sacrifice euphémisé car « [il] devient bénéfique, où dans la mort et son expression linguistique se glisse l'espérance de survie²⁰⁸ ». C'est, ajoute Durand, « la pénalisation du mal et de la mort²⁰⁹ ». En effet, il s'agit d'éliminer la sorcière dont l'existence incarne les ténèbres, les maux, la mort, et dont le pouvoir, qui plus est, a volé une vie, celle du fils du Conte di Luna. Or, si nous jetons un œil aux récits mythiques sacrificiels, tout sacrifice serait un échange, un troc conclu avec la divinité où le « sacrificateur ou le sacrifié se rend maître, en se rendant quitte, du temps passé ou à venir²¹⁰ ». Il existerait ainsi un lien entre la figure de la sorcière bohémienne, le sacrifice par le feu et la maîtrise du temps, attendu que le remplacement sacrificiel permet un échange du passé contre l'avenir tout en assurant la continuité temporelle.

²⁰⁵ M. CONSTANTINESCU, « Figures de la sorcière chez Hugo », in *Cahiers*, § 15.

²⁰⁶ Cf. « Course des astres et jeux de hasard », première partie « Le compte à rebours ».

²⁰⁷ G. LOUBINOX, « La bohémienne une figure poétique de l'errance : aux origines du thème » in *La bohémienne*, p. 331.

²⁰⁸ G. DURAND, *Les structures*, p. 355.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*, p. 356-357.

Ainsi, le temps cyclique dont l'image de l'astre tournant renvoie aux sciences divinatoires confirme son lien avec les gitanes, maîtresses du secret du temps. Le sacrifice dans le feu ou par le feu tisse un lien supplémentaire dans cette direction puisqu'en échange de ce sacrifice, il est possible d'accéder aux mystères du temps passé, présent et futur. Pour preuve, Azucena ne reçoit son pouvoir visionnaire lui permettant de condenser le temps en un seul événement, en un seul feu, qu'une fois le sacrifice de sa mère consommé. Ce passé à l'éternel retour, attisé par le feu, revient périodiquement pour réclamer une dette, un être prométhéen dont la foi et l'ardeur transmettent le feu aux autres hommes.

V Manrico ou le thème du Fils et le temps

Manrico, dit Gallarati²¹¹ est le protagoniste de l'œuvre attendu qu'il détermine les passions des autres personnages, et par le biais de ces sentiments, leur destin. Il déchaîne d'abord la jalousie du Conte, provoquant l'acte fratricide que ce dernier commettra à cause de cette fureur rivale. Il a également une incidence fondamentale sur la vie, les pensées, et les rêves de Leonora, la séduisant grâce à son élan vers l'idéal tout en la menant vers la mort, quoique involontairement. Enfin, il humanise d'une certaine façon Azucena qui, sans aucun amour à déverser sur ce fils, serait exclusivement en proie à son obsession d'exécuter sa vengeance qui clôt néanmoins l'œuvre.

Étrange histoire donc que celle du *Trovatore* où deux noyaux familiaux sont unis dans une même destinée, où une mort entraîne une autre en boucle jusqu'à ce que la confusion entre les deux lignages ne soit interrompue par la mort de l'élément – Manrico – qui joignait les deux clans.

Cet enchevêtrement de liens entre parents et enfants crée, de surcroît, une sorte de famille symbolique reconstituée : le Conte di Luna et Manrico étant deux frères biologiques, Azucena devient, à travers l'enlèvement du nouveau-né, la femme du Conte di Luna père. Rappelons qu'une fois que Manrico, encore enfant, est donné pour mort dans le bûcher où la vieille gitane est censée l'y avoir jeté, son père le comte meurt lui aussi peu de temps plus tard. Ceci implique comme un remplacement du père par le fils, ou mieux par les fils, puisqu'il y a deux héritiers.

²¹¹ P. GALLARATI, *Lettura*, [En ligne], p. 84.

Ajoutons à cela que la relation entre Azucena et Manrico est très fusionnelle – ce qui ne va pas sans rappeler celle entre Rigoletto et Gilda. Au près de la mère symbolique, c'est donc l'un des fils, Manrico pour la précision, qui prend la place du père décédé.

Face à un cortège de mères absentes dans les livrets de Verdi, Azucena, par sa présence physique et ce rapport filial intense, déroge à la règle. Débordante dans ses interventions sur la scène et dans l'intrigue, elle l'est aussi dans la vie de Manrico. Il est d'ailleurs curieux de voir qu'Azucena (la mère) et Leonora (l'amante) jamais ne se croisent, jamais ne se voient, ni même à la dernière scène lorsque les trois personnages se retrouvent ensemble dans la tour des prisonniers, puisqu'Azucena est dans une dimension à part et renversée, celle du sommeil qui la porte avec une béatitude parfaitement inconsciente à ses paisibles monts, tandis que les deux amants, bel et bien réveillés, se trouvent sur le bord du précipice qui est sur le point de les engloutir vers la mort. Le rapport avec la première exclut donc le rapport avec la seconde. Deux scènes sont particulièrement révélatrices de ce double rapport d'amour incompatible. Au deuxième acte, lorsque Manrico veut aller sauver son « ange » qui s'est résolu à s'enfermer dans un cloître, Azucena essaie de l'en dissuader avec autorité, s'accrochant même physiquement à lui pour le retenir :

Ferma... Son io che parlo a te !²¹²

[Arrête-toi... C'est moi qui te parle !]

Bien que l'on découvre – a posteriori- que Manrico n'est que son fils adoptif, Azucena éprouve pour lui un amour maternel exaspéré qui se double d'inquiétudes, dont les gestes pleins d'égards et d'attention laissent néanmoins transparaître un sentiment exclusif, envahissant et quelque peu possessif qui va jusqu'à puiser dans le chantage affectif :

A me, se vivi ancora,
 Nol dēi ? Notturna, nei pugnati campi
 Di Pelilla, ove spento
 Fama ti disse, a darti
 Sepoltura non mossi ? La fuggente
 Aura vital non iscovri nel seno,
 Non ti arrestò materno affetto ?... E quante
 Cure non spesi a risanar le tante
 Ferite !...²¹³

²¹² *Il Trovatore*, II, 2.

²¹³ *Ibid.*, II, 1.

[Si tu vis encore, n'est-ce pas à moi que tu le dois ?
De nuit, sur le champ de bataille
De Pelilla, où la rumeur
Te dit éteint, ne vins-je pas pour
Te donner une sépulture ?
N'est-ce pas moi qui découvris
Un souffle de vie fugace,
L'amour maternel ne t'accueillit-il pas en son sein ?
Et combien
De soins je te prodiguai pour guérir tes nombreuses
Blessures !...]

Dans une situation diamétralement opposée, Manrico, en plein milieu d'un moment amoureux avec sa bien-aimée, le *tempo di mezzo* de son air, n'hésite pas à filer sauver sa mère laissant ainsi Leonora déconcertée et seule. Ce comportement révèle un attachement assez singulier envers Azucena qui est d'autant plus étrange qu'il n'est pas d'ordre filial dans le sens biologique du terme. C'est d'ailleurs dans une cabalette qu'il déclame un amour inconditionné à sa mère :

Ero già figlio prima d'amarti,
Non può frenarmi il tuo martir !...
Madre infelice, corro a salvarti,
O teco almeno corro a morir !²¹⁴

[J'étais déjà ton fils avant de t'aimer
Ton martyr ne peut me freiner !...
Mère malheureuse, je cours de sauver,
Ou au moins, je cours mourir avec toi !]

C'en est trop pour Leonora qui dit ne plus réussir à soutenir ces coups funestes que le destin lui porte sans pitié :

Non reggo a colpi tanto funesti...
Oh quanto meglio saria morir !²¹⁵

[Je ne résiste pas à des coups aussi funestes...
Ô combien il vaudrait mieux mourir !]

Dire que Manrico est au niveau affectif, symbolique, voire inconscient tant l'amant de Leonora que celui de sa mère serait-il pousser notre démonstration trop loin ? Si une telle dynamique n'est pas criante, il est néanmoins possible d'en trouver quelques traces, nous l'avons vu, dans un rapport mère-fils mystérieusement fusionnel. Ce sont précisément ces marques d'un

²¹⁴ *Ibid.*, III, 6.

²¹⁵ *Ibid.*

lien particulier avec la mère qui nous renvoient, au niveau symbolique, au *drame* alchimique²¹⁶ où le Fils devient son propre père en le supplantant après sa mort. En outre, le thème du Fils rejoint le thème de la circularité du temps, car, bien « qu'il soit simple allusion littéraire ou au contraire divinité plénièrement reconnue [...], [il] apparaît toujours comme [...] une traduction temporelle de la synthèse des contraires, surdéterminée par le processus de la genèse végétale ou "chymique"²¹⁷ ». Pour expliquer en d'autres termes ce langage symbolique, le thème du Fils s'inscrit dans une démarche cyclique car il se greffe d'une part sur le processus du cycle végétal où toujours la vie s'enchaîne à la mort dans un mouvement périodique saisonnier, d'autre part sur le *drame* alchimique dont les différentes phases temporelles mettent en scène « le thème de la mort et de la résurrection [qui s'ajoutent] pour indiquer l'instabilité du présent qui meurt et renaît perpétuellement²¹⁸ », cette empreinte alchimique ne faisant que compléter celle que nous avons déjà reconnue dans le mythe de la forge qui lui est étroitement rattaché.

Le thème du sacrifice du Fils est encore plus évident dans *Don Carlos*, analysé dans la partie précédente²¹⁹. Dans cette œuvre, dont le symbolisme d'un temps révolu qui affleure de nouveau à travers le souvenir laisse paraître plusieurs points communs avec *Il Trovatore*, Élisabeth de Valois est elle aussi une mère puisqu'en épousant Philippe II, elle devient la belle-mère de Carlos, son premier promis. Elle entretient donc, par le lien du mariage royal, un rapport filial avec ce dernier. Cela dit, cette fonction est purement effacée en faveur du sentiment amoureux vis-à-vis de l'infant qui est l'une des causes du sacrifice de ce dernier par son propre père. Philippe II, en effet, le livrera à l'Inquisition. Le renouvellement du lignage par le fils et l'hérédité de la couronne qui en découle sont d'autant plus évidents que Don Carlos hériterait, si Philippe II venait à mourir, de son trône mais aussi de l'épouse de son père, la reine, la femme qu'il aime.

Alors que le désir de voir disparaître le père n'éclot pas dans l'histoire du *Trovatore*, ces désirs sont en revanche bien manifestes dans *Don Carlos* où père et fils sont rivaux en amour et ennemis d'un point de vue politique. Bien que chez Verdi la mort soit secrètement ou inconsciemment désirée, elle entraîne malgré tout des remords poignants chez l'infant :

ÉLISABETH
Et bien ! Donc, frappez votre père !

²¹⁶ G. DURAND, *Les structures*, p. 347.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 351.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 347.

²¹⁹ Cf. Troisième partie « *Don Carlos* ou le temps d'une journée ».

Venez, de son meurtre souillé,
Traîner à l'autel votre mère !!!

DON CARLOS
Ah ! Fils maudit !!!²²⁰

La drame de Schiller, qui est plus cru que sa version opératique, présente une rencontre plus violente entre la reine et Carlos tout en laissant pressentir la crainte d'un meurtre dans la scène où l'infant supplie le roi de l'éloigner de la cour :

LA REINE
Le roi nouvellement élu
Peut faire plus encore, il peut détruire
Par le feu les ordonnances du défunt, il peut
Renverser ses statues, il peut... qui l'en empêche ?...
Arracher au repos de l'Escorial
Le cadavre du mort, le traîner au grand jour,
Jeter aux quatre vents sa cendre profanée,
Enfin, pour terminer dignement l'entreprise...

CARLOS
Pour l'amour de Dieu, n'achevez pas !

LA REINE
Il ne lui reste plus qu'à épouser sa mère

CARLOS
Fils maudit !...²²¹

Parricide ou infanticide, la rivalité entre le père et le fils ne peut aboutir qu'au sacrifice de l'un des deux, raison pour laquelle Carlos veut partir :

CARLOS
Je dois quitter l'Espagne ; il le faut. Rester ici,
C'est essayer de respirer sous la main du bourreau.
Le ciel de Madrid pèse sur moi, comme la conscience
D'un meurtre.²²²

Pour en revenir aux deux opéras, ils ont beau être éloignés dans le temps, c'est bien le thème et le sacrifice d'un fils qui est mis en scène, fils dont la relation avec la mère est plus ou moins ambiguë. Qu'il soit question d'un fils-amant ou d'un fils aimant, ces scénarios dramatiques sont essentiellement basés sur la mise à mort du héros, personnage principal dont l'opéra prend

²²⁰ *Don Carlos*, II, II, 4.

²²¹ F. von SCHILLER, *Don Carlos*, Paris, Folio théâtre, 2004, I, 5, p. 77-78.

²²² *Ibid.*, II, 2, p. 103.

d'ailleurs le nom²²³. Ils s'inscrivent de cette façon dans ce que les études sur l'imaginaire nomment le *drame agro-lunaire*²²⁴ au sein duquel les valeurs négatives, les situations néfastes servent au progrès des valeurs positives. À ce propos, il est curieux que le comte, frère de Manrico qui donne l'ordre de le supplicier, ait un nom à l'étymologie lunaire, vu qu'il s'appelle précisément le Conte di Luna (Comte de Lune). Personnage négatif pour son statut de rival envieux et de justicier à la fin de l'histoire, il permet paradoxalement, par son arrêt de mort, aux deux amants de se retrouver dans l'au-delà et à Azucena de réaliser sa vengeance. C'est donc grâce à cette décision ultime que le temps linéaire et néfaste débouche pour Manrico et Leonora sur un hors-temps bienheureux, et que le retour maléfique du temps circulaire hantant Azucena est stoppé.

En outre, le scénario du *drame agro-lunaire* reposant principalement sur la mise à mort et la résurrection d'un personnage mythique, l'intuition du rythme cyclique trouve en lui un support symbolique. Or, morts et résurrections s'enchaînent effectivement dans *Il Trovatore* : si, par la mort de Manrico, le cycle des hallucinations d'Azucena et des vengeances mortelles s'achève pour de bon, c'est parce que Manrico est le dernier... comme le premier mort. N'oublions pas qu'il est censé être l'enfant brûlé sur le bûcher, c'est un enfant-phénix, un enfant qui renaît de ses propres cendres puis un homme qui s'enflamme de ses propres feux²²⁵ tout en transmettant le feu aux autres :

Di quella pira l'orrendo foco
Tutte le fibre m'arse, avvampò !...²²⁶

[De ce bûcher, le feu horrible
Toutes mes fibres brûla, embrasa !...]

Le guerrier, symboliquement, « se réchauffe » pendant le combat, il produit une chaleur qui possède, d'après Eliade, des qualités communes avec la chaleur magique produite par les sorciers. Si d'un côté, le forgeron travaille avec le feu, le guerrier avec lequel il partage l'élément est également un « seigneur du feu » car, grâce à sa fureur, il donne magiquement vie au feu dans son corps²²⁷.

²²³ Nous pouvons remarquer que dans *Il Trovatore*, le dernier acte a pour titre « Le supplice ».

²²⁴ G. DURAND, *Les structures*, p. 343.

²²⁵ G. BACHELARD, *Fragments d'une Poétique du Feu*, Paris, PUF, 1988, p. 62.

²²⁶ *Il Trovatore*, III, 6.

²²⁷ Cf. M. ELIADE, *Arti del metallo*, p. 93.

Aussi Leonora se nourrit-elle d'une dangereuse flamme dont la première étincelle naît à la vue de Manrico lors d'un tournoi de chevalerie :

Perigliosa fiamma
Tu nutri !...²²⁸

[Une dangeureuse flamme
Tu nourris !...]

Le Conte pour sa part, jaloux de Manrico qui lui ravit la femme qu'il désire, brûle d'un terrible feu :

Di geloso amor sprezzato
Arde in me tremendo fuoco !²²⁹

[D'un amour jaloux, méprisé
Brûle en moi un terrible feu !]

Enfin, c'est « comme un fantôme sortant de la terre » disent les didascalies, que Manrico fait son apparition à la fin de l'acte deux²³⁰, alors que tout le monde le croit mort. L'homme qui avait disparu revient de l'au-delà. Le Conte di Luna lui même, ironiquement, lui lance :

Dunque gli estinti lasciano
Di morte il regno eterno !
A danno mio rinunzia
Le prede sue l'averno !...²³¹

[Les éteints quittent donc
Le royaume éternel de la mort !
À mon désavantage l'enfer
Renonce à ses proies !...]

Nous pouvons faire remarquer au passage la bivalence du mot *regno* qui est à la fois « royaume », ce premier sens plaçant le mot dans un espace – territoire physique pour les mortels ou bien lieu métaphysique où s'étend le pouvoir d'une divinité – alors que le deuxième sens, le « règne » a une connotation temporelle, désignant le temps pendant lequel un souverain règne²³².

²²⁸ *Il Trovatore*, I, 2.

²²⁹ *Ibid.*, I, 5.

²³⁰ *Ibid.*, II, 4.

²³¹ *Ibid.*, II, 4.

²³² GARZANTI LINGUISTICA, « Regno », in *Dictionnaire Italien*, [En ligne], <<http://garzantilinguistica.sapere.it/>> (consulté le 18 août 2012).

Si l'on entend le terme comme entité temporelle, Manrico quitte donc le « temps éternel de la mort » pour renaître, ce qui confirme à fortiori sa capacité à ressusciter.

Manrico est en quelque sorte l'enfant qui reparaît du royaume des morts, et même à plusieurs reprises, royaume d'où il n'a d'ailleurs guère le temps de revenir attendu qu'on le décapite à l'instant même où Azucena déclare publiquement qui il est, au moment où son frère découvre donc qu'il n'était pas mort. Sa véritable identité aurait pu le sauver si elle avait été révélée à temps par la gitane, la seule connaissant le secret de ses origines. Cela n'ayant pas été fait, le sacrifice du Fils est consommé, et Azucena libérée des hallucinations grâce à sa vengeance de la famille aristocratique des Luna. Tout se bloque, pour finir, sur le hurlement de vengeance de cette mère et sur les paroles horrifiées du frère de la victime :

AZUCENA
Sei vendicata, o madre !
(*Cade ai piedi della finestra*)²³³

[AZUCENA
Tu es vengée, ô mère !
(*Elle tombe au pied de la fenêtre*)]

Que peut-on d'ores et déjà en déduire ? Qu'en Manrico se condensent deux régimes temporels. Le premier étant le régime orienté par la linéarité qui se conclut sur une évasion verticale vers un hors-du-temps. Le deuxième, que nous étudions ici, est un régime soutenu par le cycle, aussi bien identifiable dans le drame agro-lunaire que dans son aptitude à renaître.

Il y a donc, dans l'existence de Manrico, un rythme cyclique où mort et résurrection se suivent. Dès lors qu'Azucena l'enlève et l'adopte, annulant par cet acte sa vie antérieure et ses origines, il renaît. Premier et dernier maillon de la chaîne, son existence est en outre la cause des vengeances entre son père et les bohémiennes. Sa maladie infantile conduit d'abord la mère d'Azucena sur le bûcher, la mort de cette dernière étant l'événement déclencheur de toute la série des vengeances. Sa mort supposée, ensuite, entraîne la mort de son propre père puis la vengeance de celui-ci par son frère. Enfin, ses doubles origines inconciliables conduisent Leonora au suicide. L'altérité qui caractérisait Azucena glisse, nous le voyons, également sur Manrico dans le sens où il est à la croisée de deux mondes incompatibles et ennemis. Fils du Conte di Luna, il a non seulement été élevé par une gitane, mais sa grand-mère adoptive (en simplifiant les choses) a également été mise à mort par sa famille aristocratique d'origine. Sans oublier que son frère

²³³ *Il Trovatore*, IV, 4.

biologique est aussi son rival en amour. Sa double appartenance au monde nobiliaire par sa naissance et à l'univers gitan par son éducation le portent à être un personnage marginal lui aussi. Il n'appartient, somme toute, à aucun des deux mondes puisque quelque chose l'exclut du premier comme du deuxième. Les scènes où il se dérobe à la présence de sa mère pour rejoindre son aimée et inversement sont la preuve de cette fuite continue d'un monde à l'autre.

C'est d'ailleurs encore la marginalité et la discordance entre deux dimensions qui causent, dans la première œuvre de la trilogie, le malheur de Rigoletto et la mort de Gilda.

Pour ce qui est de Don Carlos, dont l'histoire entretient de nombreux thèmes communs avec Manrico, sa mort spectaculaire, ou mieux, sa disparition spectaculaire laisse présager une valeur symbolique, voire un salut résurrectionnel, puisqu'il entre dans le tombeau emporté par la figure de Charles-Quint, ce grand-père bienfaiteur supposé mort, échappant par la même occasion à la mort que lui réservait l'aveugle et cruelle Inquisition. Nous assistons alors à la mort de la mort, le défunt étant physiquement ou symboliquement vivant alors qu'il sauve le vrai condamné à mort. Les valeurs négatives du destin mortel sont renversées, la mort s'euphémisant jusqu'à son antiphrase à travers une image de l'intimité salvatrice protégeant Carlos dans une scène de descente au cœur du tombeau et de la nuit qui se place dans un espace nocturne valorisé positivement²³⁴ : lieu de recueillement, le cloître de Saint-Just où repose Charles-Quint est aussi l'endroit où Carlos et Élisabeth se jurent un amour pur et éternel, loin des « profane[s] tendresse[s]²³⁵ ».

La disparition est quoi qu'il en soit dans les deux œuvres signe de salut : celle de Manrico bloque les cycles meurtriers tout en permettant à son âme de rejoindre celle de Leonora, alors que pour Carlos, elle est libératrice et salvatrice. Et dans les deux cas, on assiste à la désolation de la mère pour une catastrophe qu'elle provoque directement ou indirectement et qui débouche sur la mort de son fils. Manrico meurt de cet échange d'enfants commis par Azucena, voire de la vengeance que devait porter à terme la gitane. Quant à Carlos, menacé par son père notamment pour l'amour qu'il porte à Élisabeth, il est englouti dans un au-delà imaginé derrière le tombeau. Les deux « couples » Manrico-Azucena et Carlos-Élisabeth nourrissent donc une relation que l'on peut qualifier de cyclique car au niveau symbolique un fils devient l'amant de sa mère avant de mourir par la faute de sa génitrice²³⁶.

²³⁴ G. DURAND, *Les structures*, p. 269-274.

²³⁵ *Don Carlos*, V, 2.

²³⁶ Sur le symbolisme du Fils voir G. DURAND, *Les structures*, p. 343-345.

Ce lien immodéré entre la mère et le fils a de toute façon pour effet de rendre Azucena dépendante de Manrico aussi bien physiquement qu'affectivement, raison pour laquelle elle cherche à le tenir à l'écart de toutes les situations qui pourraient lui être fatales, y compris celle où il court délivrer sa belle des griffes du Conte di Luna. Vues sous cet angle, Leonora et Azucena pourraient être considérées comme des rivales. Lorsqu'elle s'oppose ouvertement au départ de Manrico lequel s'apprête à sauver la jeune femme qui entre-temps, désespoir oblige, a décidé de prendre le voile, c'est en tant que mère aimante certes, qu'elle s'adresse à lui, mais d'un ton qui sous-entend les devoirs filiaux et sentimentaux auxquels Manrico est tenu de se plier :

Ferma... Son io che parlo a te !
 Perigliarti ancor languente
 Per cammin selvaggio ed ermo !...
 Le ferite vuoi, demente !
 Rīaprir del petto infermo ?
 No, soffrirlo non poss'io...
 Il tuo sangue è sangue mio !...
 Ogni stilla che ne versi
 Tu la spremi dal mio cor !²³⁷

[Arrête-toi ! C'est moi qui te parle !
 Te mettre en péril, encore languissant
 Le long d'un chemin sauvage et solitaire !...
 Les blessures, tu veux, dément !
 Réouvrir dans ta poitrine infirme ?
 Non, je ne peux le souffrir...
 Ton sang est mon sang !...
 Chaque goutte que tu verses
 Tu la presses de mon cœur !]

Le rapport entre Azucena et Manrico ressort très clairement dans la dernière scène, très intime. Ce final nous montre une mère encore plus vulnérable, profondément liée à son fils dont elle réclame la protection. L'amour qu'elle éprouve pour lui, plus fort que le lien du sang²³⁸, est quoi qu'il en soit capable de transformer cet enfant adopté, ou mieux, échangé, en véritable fils.

En conclusion de cette analyse ciblée sur Manrico, il ressort que ce dernier est tiraillé entre deux régimes. Le premier est le régime linéaire poussé par un feu insatiable et porté par le destin auquel, il a été mis en évidence, Manrico est soumis tout autant que Leonora. Ce régime débouche sur la nuit et le chant, domaine sublimé où les deux aimés se retrouvent. Le deuxième

²³⁷ *Il Trovatore*, II, 2.

²³⁸ P. GALLARATI, *Lettura*, [En ligne], p. 103.

régime est lui cyclique, et il est alimenté par les visions d'Azucena. Manrico fait également partie de celui-ci, non seulement en raison du lien viscéral qui le lie à la gitane dont la force l'attire par conséquent dans cette dimension, mais aussi pour des valeurs symboliques qui lui sont propres telles que la capacité à renaître de ses nombreuses morts et le pouvoir de s'enflammer périodiquement de l'étincelle magique du guerrier. Enfin, grâce au support archétypal du drame alchimique dans lequel il s'insère nettement, le thème du cycle est d'autant plus influent. Manrico est donc la clé de voûte de ce double système temporel.

VI L'échange

Quant à l'échange, n'est-ce pas une thématique centrale dans l'histoire du *Trovatore* ? Échange d'un enfant par un autre lorsqu'Azucena, hallucinée, tue son propre fils sur le bûcher en le prenant pour l'enfant du Conte di Luna père, échange d'une destinée pour une autre lorsqu'elle élève Manrico, fils de ce dernier, comme son propre enfant sans lui révéler ses origines, échange d'un crime contre un autre dans la vengeance que sa mère lui demande de porter à terme avant de mourir, le tout basé sur la loi du talion qui consiste en la juste réciprocité du crime et de la peine entre la famille des deux femmes bohémiennes et celle du vieux Conte di Luna décédé dans l'espoir d'être lui aussi un jour vengé pour le meurtre de son enfant. L'œuvre vit véritablement de la thématique de l'échange qui ne se résout d'ailleurs que dans les dernières paroles de l'œuvre au moment où la loi du talion est accomplie, à cet instant fatidique où Azucena, vengée, révèle au Conte que Manrico n'était autre que son frère :

Egli era tuo fratello !... [...]
Sei vendicata, o madre !²³⁹

[Il était ton frère !... [...]
Tu es vengée, ô mère !]

Dans ce sens, de l'échange entre les deux nourrissons s'ensuit la continuité : l'existence et la mort de la gitane-mère survit dans sa fille Azucena dont la soif de vengeance ne s'apaise qu'une fois que Manrico, l'enfant volé, est exécuté, alors que les dernières volontés du Conte di Luna

²³⁹ *Il Trovatore*, IV, 4.

père, elles, s'expriment dans son fils dont le désir de venger la mort présumée de son frère reste vif tout au long de l'histoire.

Ensuite, la continuité se déclenche dans une perspective progressiste au sein d'une relation de cause à effet dès lors que la vieille gitane meurt sur le bûcher, attendu qu'à partir de cet événement premier, le destin de sa fille et celui de Manrico vont suivre une direction bien déterminée. La mort violente de la mère d'Azucena, cette mère primordiale, est une mort créatrice dans le sens où, pour Azucena mais surtout pour Manrico, elle débouche sur le commencement d'une nouvelle existence qui se fait justement suite à ce sacrifice, suite à l'immolation de cet être vivant²⁴⁰. Or, c'est bien une nouvelle vie qui s'amorce pour Manrico : volé à sa famille, c'est hors de la haute société que va se construire son identité, et c'est en passant des mains d'un père comte à ceux d'une mère gitane que va se forger sa personnalité. Sans oublier qu'il va hériter de la tradition musicale de sa mère adoptive. Si Manrico sait composer des chansons, c'est grâce à Azucena, cette dernière lui ayant enseigné et légué l'art du chant. En tant que mère, elle ne l'a pas seulement élevé, nourri physiquement, mais elle lui a transmis un art, une culture, une civilisation populaire qui s'oppose ouvertement au monde aristocratique d'où l'enfant venait. Les romances et les chansons de Manrico dans lesquelles l'incandescence du sentiment se conjugue à une certaine expérience de vie découlent ainsi de cette présence et de cet amour maternels²⁴¹. Manrico renaît donc dans les bras d'Azucena.

Enfin, il est possible de voir, outre celui de l'échange, le thème du redoublement : Azucena, par son destin et sa condition, est en quelque sorte le double de sa mère, et le Conte di Luna, dans une perspective dynastique, est le frère donc le double de Manrico, étant de surcroît son rival en amour. Il est d'autre part le double de son père dont il incarne les dernières volontés, ce qui confirme à fortiori cette perception du redoublement. Les enfants ne sont-ils d'ailleurs pas le redoublement de leurs parents, répétition de leurs géniteurs dans le temps dans un désir parental de perpétuation du lignage ?²⁴² Or le redoublement symbolique implique une possibilité de réversibilité²⁴³. De là à la répétition temporelle et au rythme cyclique omniprésent au sein de l'œuvre, dont les empreintes ont été aperçues dans le mythe de la forge, dans le sacrifice du personnage clairvoyant, dans la récurrence de la mort primordiale de la mère gitane, dans la

²⁴⁰ M. ELIADE, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Folio essais, 2008, p. 225-228.

²⁴¹ P. GALLARATI, *Lettura*, [En ligne], p. 49.

²⁴² G. DURAND, *Les structures*, p. 350.

²⁴³ *Ibid.*, p. 323.

renaissance du Fils et dans le retour d'un feu cyclique soutenu par une musique ternaire, il n'y a qu'un pas.

Un temps qui s'imbrique en lui-même à travers la répétition sans fin d'un événement, voire par la célébration d'un acte primordial sacrificiel est donc perceptible. Le temps s'emboîte, il renaît à partir de cet acte. Pour ce qui est de l'espace entourant cet événement primordial, celui-ci est d'abord transformé et sacralisé grâce à la réitération puis multiplié au même titre que le temps puisque les deux sont fidèlement soudés l'un à l'autre : « La notion d'espace sacré implique l'idée de répétition primordiale qui a consacré cet espace en le transfigurant.²⁴⁴ » L'espace sacré possède le remarquable pouvoir, étudie Durand, d'être multiplié indéfiniment²⁴⁵. En effet, l'espace du supplice primordial dans le bûcher se reforme dans l'imagination d'Azucena dès lors qu'une présence du feu est perceptible. C'est cette « ubiquité du centre²⁴⁶ » – ce Centre étant le point fixe absolu qui fonde en quelque sorte un monde donné, ce point physique qui se distingue des autres par son hétérogénéité²⁴⁷ – qui permet de saisir, d'après Durand, ce type d'organisation archétypale « pour lesquelles l'intention psychique, l'obsession du geste originaire, compte toujours plus que la démarche objective²⁴⁸ ». Lieu de passage entre la Terre et le Ciel²⁴⁹, entre la vie et la mort, le lieu où s'éleva le bûcher est l'autel du sacrifice, d'où sa sacralité. Le caractère sacré de ce Centre dérive également de l'*installation* dans son territoire, ce qui revient à le consacrer²⁵⁰, comme c'est le cas pour Azucena dont le centre de vie, malgré les déplacements dus à son existence nomade, se situe sur les monts de Biscaye au milieu des gitans aux valences guerrières et magiques, là-même où périt sa mère, là encore où la porte, selon toute apparence, son souvenir pour fuir l'angoisse de la prison. La répétition, en outre, de l'événement primordial à travers la transe en ce même lieu sacrificiel correspond à la réitération de la cosmogonie²⁵¹, de cette origine de l'univers du *Trovatore*. Enfin, précisons que le « Centre du Monde » se définit de cette façon, ce qui justifie l'emploi du terme de notre part : c'est d'abord un lieu sacré qui constitue une rupture dans l'espace homogène ; cette rupture est symbolisée, en outre, par une ouverture grâce à laquelle le passage entre Terre et Ciel est rendu possible ; et enfin, cette

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 284.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 284-285.

²⁴⁷ M. ELIADE, « L'espace sacré et la sacralisation du monde », in *Le Sacré et le profane*, Paris, Folio essais, 2007, p. 25-62.

²⁴⁸ G. DURAND, *Les structures*, p. 285.

²⁴⁹ M. ELIADE, *Le sacré*, p. 30.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 36.

²⁵¹ Cf. M. ELIADE, « Consécration d'un lieu : répétition de la cosmogonie », in *Le sacré*, p. 34-37.

communication est souvent exprimée par l'image du pilier²⁵², ou du poteau. Cet *Axis Mundi* que le poteau représente, où se fait le sacrifice est d'ailleurs appelé dans de nombreuses religions « Poteau du Ciel²⁵³ ». Bon nombre de ces symboles se retrouvent dans *Il Trovatore* : le poteau du bûcher où se consomme le sacrifice que l'on peut appeler « Centre » pour les raisons que nous venons d'expliquer, la reproduction mentale de l'espace sacré dès lors que le feu physique ou imaginé se présente, et enfin, directement ancrée au rythme cyclique, la réitération de l'événement primordial.

L'homme affirme, par cette répétition primordiale consacrant l'espace son pouvoir d'éternel recommencement, et l'espace sacré devient prototype du temps sacré²⁵⁴, « la dramatisation du temps et les processus cycliques de l'imagination temporelle ne [venant], semble-t-il, qu'après ce primordial exercice de redoublement spatial²⁵⁵ », ce qui expliquerait les visions cycliques d'Azucena dont le contenu spatial la catapultent dans ce jour ancré dans le passé.

Face à ce retour aux origines fatales marquant le commencement du destin d'Azucena et de ce fils qu'elle fait sien, retour dû au souvenir qui se déclenche à la vue du feu, un deuxième retour à des origines, mais heureuses, émerge. Lorsqu'elle et Manrico se retrouvent prisonniers dans la tour, au dernier acte, unis plus que jamais dans l'attente de leur mort, la récurrence de l'image du bûcher s'alterne avec l'évocation d'un ancien passé plus radieux. Ce passé idyllique, presque édénique, où le bonheur se marie à la musique compense le passé maléfique originel. Il se déroule dans un lieu indéfini et sans nom, sur des montagnes où Azucena et Manrico sembleraient avoir vécu. Nous en déduisons qu'il s'agit des monts de la Biscaye sur la base des didascalies de l'acte II (« *Un deserto abituro sulle falde di un monte della Biscaglia* » [*Une habitation déserte sur les pentes d'une montagne de la Biscaye*]) sans toutefois en être totalement certains. C'est donc un lieu non précisé, un non-lieu qui forme à nouveau le cadre de ce rêve de retour à des origines heureuses :

Ai nostri monti ritorneremo...
L'antica pace ivi godremo...
Tu canterai... sul tuo liuto...
In sonno placido... io dormirò !²⁵⁶

[À nos montagnes nous retournerons...]

²⁵² M. ELIADE, *Le sacré*, p. 38.

²⁵³ *Ibid.*, p. 37.

²⁵⁴ G. DURAND, *Les structures*, p. 284.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Il Trovatore*, IV, 3.

De l'ancienne paix là-bas nous jouirons...
 Tu chanteras... sur ton luth...
 D'un sommeil paisible... je dormirai !]

Gallarati signale que cette mélodie pourrait être une berceuse qu'Azucena chantait sur d'autres paroles à Manrico quand il était petit ou, autre supposition, que la mélodie appartient peut-être même à Manrico, et sa mère espère pouvoir la réécouter une fois rentrés chez eux²⁵⁷. C'est entre la veille et le sommeil qu'Azucena en murmure à nouveau le refrain, comme si elle ne chantait pas en toute conscience mais qu'elle se souvenait d'une vieille chanson d'un temps passé plus heureux que le temps actuel dont elle rechante peut-être la même mélodie et les mêmes paroles²⁵⁸, projetée dans un futur qui n'arrivera sans doute jamais.

Difficile de dire si cette paix désirée est la paix éternelle. Il est en revanche certain que dans la vie comme dans la mort, c'est avec Manrico qu'Azucena veut finir ses jours, désir d'autant plus étrange si nous l'analysons en sachant qu'elle ne révélera l'identité du trouvère qu'une fois ce dernier supplicié.

C'est quoi qu'il en soit encore le domaine symbolique qui peut éclairer cette scène : par le sommeil dans lequel Azucena doucement plonge, le monde se double de l'apparence d'un univers plus beau, un univers dont les valeurs sont renversées²⁵⁹. Un rattachement ultérieur au symbole du renversement, qui est à son tour symboliquement relié à la répétition nous est ainsi fourni, cette attitude consistant à s'installer dans une quiétude cosmique rappelant la demeure universelle où Azucena vivait jadis libre, souvenir paisible dont les valeurs, inversées, vont contrecarrer les terreurs dues à la mort et au feu. Nier le négatif est en tout cas une préfiguration d'exorcisation à travers l'euphémisme révélant encore une volonté de répéter les instants temporels, de vaincre le temps néfaste : « [La] double négation est déjà esquissée de réversibilité²⁶⁰. » L'emboîtement du temps et les thèmes du redoublement, de l'échange et du renversement se placent ainsi dans une dynamique de préfiguration, dans l'espace, de l'ambition fondamentale : domestiquer le devenir²⁶¹. En cela cette attitude symbolique s'inscrit dans le mythe de l'éternel retour : « L'homme ne fait que répéter l'acte de la création²⁶². »

²⁵⁷ P. GALLARATI, *Lettura*, [En ligne], p. 103.

²⁵⁸ P. MONTERDE, « Sulle canzoni di Azucena e Manrico nel Trovatore », in *Studi verdiani*, p. 23.

²⁵⁹ G. DURAND, *Les structures*, p. 237.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 323.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 321.

²⁶² M. ELIADE, cité par G. DURAND, *Les structures*, p. 323.

Au terme de cette analyse, il ressort que l'échange des deux enfants, de leurs deux destinées, d'un crime pour un autre est la base thématique qui engendre des structures symboliques telles que la continuité à travers la naissance, le redoublement qui dérive de celle-ci, et la multiplication à outrance du temps terrible, « sacré », de l'événement tout comme de son espace sacré. La réversibilité qui soutient le système entier devient ainsi synonyme de reprise, de retour, de recommencement, pouvant même s'euphémiser dans le renversement des valeurs négatives. À travers l'échange s'effectue donc la circulation entre les univers imaginaires de l'œuvre puisque celui-ci constitue le point de départ de la double appartenance de Manrico à deux réalités ennemies.

Nous pouvons ainsi constater qu'afin d'arrêter le retour maléfique du temps, il est nécessaire d'assouvir les sollicitations d'un passé qui revient pour régler ses comptes. Pour ce faire, il faut sacrifier l'élément-clé, Manrico, tiraillé entre deux mondes qui s'entre-déchirent, entre deux femmes qui se le disputent, entre deux régimes temporels formellement incompatibles. C'est alors qu'une rétrocausation de l'avenir sur le passé, du fils sur la mère de sa mère adoptive, de l'effet sur la cause donc, permettent à l'injustice primordiale d'être définitivement vengée. Pour bloquer le cycle maudit des éternelles vengeance, Manrico doit absorber les deux vengeance premières, celle voulue par son père et celle exigée par sa grand-mère. Les haines de son frère et de sa mère se fondant en une seule tout en se concentrant sur lui, les deux familles réussissent à venger chacune leur mort, dans une inconcevable réconciliation menée, en ultime instance, par le destin qui coupe par la faux le fil de la vie au cœur d'une nuit noir et lugubre²⁶³.

²⁶³ Nous nous permettons de faire le rapprochement entre d'une part les trois Parques, dont la troisième coupe impitoyablement le fil qui mesure la durée de la vie de chaque mortel, représentée dans un vêtement noir et lugubre et d'autre part la nuit noire qui clôt l'œuvre laquelle s'achève brutalement sur cette faux qui tranche la vie de Manrico. Pour une représentation imagée, nous renvoyons le lecteur à l'œuvre de Bernardo Strozzi, *Le tre Parche*.

CINQUIÈME PARTIE :

LES TÉNÈBRES

ET LA MORT DES MONDES

I De *Macbeth* à *Otello* : la chute du héros

De toutes les images relevées au sein de la dramaturgie verdienne, les nombreuses images du temps soutenu par la symbolique des quatre éléments primordiaux ont dégagé un fil conducteur nous permettant d'organiser notre étude autour des réseaux symboliques relevant de structures temporelles. Car non seulement le temps est omniprésent en tant qu'entité permettant le repérage et le développement des événements, leur succession, leur retour, leur commémoration voire leur réactualisation ou leur rétroaction. Mais il peut aussi donner lieu à la naissance d'une dimension intérieure propre à chaque personnage ou sociale au sein d'un groupe donné tout en procurant un rythme vital à ces individus. Linéaire ou circulaire, sublimant ou opprimant, ravageur ou reposant, le temps ou peut-être faut-il dire *les temps* s'imbriquent dans le parcours des héros et héroïnes ainsi que dans les mondes qui les entourent, pénétrant les premiers et se fondant dans les derniers. Tout comme l'espace permet de situer un ensemble de perceptions et contient tous les objets existants ou concevables, le temps, à travers son alliance à la puissance élémentaire, contient la durée de ces perceptions et de ces objets, subjective ou objective soit-elle. Constituant avec les quatre éléments une force qui est à même de déterminer le destin des personnages, d'encadrer leur évolution, ou d'entraîner une succession d'événements bénéfiques ou néfastes, le temps est quoi qu'il en soit toujours ancré à un ou des espaces matériels ou imaginés, individuels ou universels. Quelquefois, ce sont à l'inverse les caractéristiques, le comportement, les composantes intimes propres d'un personnages, et de là sa relation à l'univers l'enveloppant qui engendrent une modification, une adaptation, un bouleversement, ou une mutation de la structure temporelle et du rapport de ce personnage au temps le ceignant.

Pour clore ce travail sur le temps et son expression symbolique, nous nous proposons d'étudier deux œuvres d'un même auteur source, à savoir *Macbeth* et *Otello*. Leur origine littéraire puise dans les tragédies de Shakespeare dont l'une des dialectiques, fondée sur les liens entre l'apparence et la réalité¹ est le thème central, ce thème se développant et se renforçant dans les deux versions opératiques italiennes. Malgré des différences dramaturgiques, certains réseaux symboliques reviennent d'une œuvre à l'autre, alimentant un fond affecté notamment par les ténèbres. Des nuits ténébreuses, voire sanglantes envahissent une terre maudite où créatures mi-humaines mi-démoniaques pactisent avec le démon et régissent le temps, imposant au héros de

¹ *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, I meridiani, 2005, vol. IV, p. 268.

l'histoire un destin qui ne peut déboucher que sur une défaite. Déjà Manrico, figé dans un rôle de héros malheureux et marginal évoluait dans un opéra noir et violent où le sang et le feu revenaient sans cesse, et où le temps dévoreur était à son tour consumé par un feu destructeur. Déjà, la limite entre le rêve, l'hallucination et la réalité se désintérait d'abord sous le chant inactuel et irréel du trouvère qui émergeait dans la nuit, menacé sous le poids de l'inéluctable, puis à travers les visions cyclothymiques d'Azucena, dont le chant était lié à la ronde incessante d'un temps réactualisé à son tour par l'apparition du feu de la mort. Musicalement, le dernier chant du poète était une douce plainte, néanmoins écrasée par la psalmodie au dernier acte dont le caractère, figé, atteignait presque le *recto tono*, soit le degré minimum du chant. Souvent associé à la loi, ce type de mélodie, raidi et immuable, en appelle à une rigueur funèbre, loi des hommes ou loi du monde dont l'issue est la mort². Le destin implacable menant à l'anéantissement a donc dans l'opéra de source guttiérrezienne tant une expression symbolique qu'une expression musicale.

Bien que la première version de *Macbeth*³ soit de quelques années plus jeune que *Le Trouvère*, la marginalité du héros, comme dans le cas de Manrico d'abord et plus tard d'Otello, n'est plus ou plus seulement extérieure, mais principalement intérieure. En parallèle, un univers magique et fatal, qui vient directement des tragédies de source shakespearienne en amont des opéras est représenté : les visions fantomatiques du tyran, comme la présence des sylphides et des sorcières de *Macbeth* dégagent un sentiment d'irréalité que l'on retrouve dans les tromperies et les illusions régies par Jago dans *Otello*, ces dernières ne faisant que renforcer le flou chronologique de l'œuvre. Outre ces dimensions, un plan psychologique et humain⁴ déjà très présent chez Shakespeare affecte également les alter ego verdiens dont le drame intérieur est dépeint avec toutes ses blessures et ses failles. Car c'est leur Moi profond qui les conduit au faux-pas ou à l'erreur qui leur sont fatals⁵. À travers *Macbeth* et *Otello*, c'est de la chute de l'homme

² G. DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 2009, p. 235.

³ La première représentation du *Trovatore* eut lieu en 1853. Le premier *Macbeth* date de 1847 et il fut représenté à Florence. Au cours des dix-huit années qui le séparèrent de la deuxième version, de 1865, représentée pour la première fois à Paris, Verdi compléta et perfectionna son travail. C'est sur cette dernière version que nous travaillons dans la présente étude car elle est l'expression d'une maturation de Verdi d'un point de vue dramaturgique, puis parce qu'elle se rapproche plus d'*Otello* (1887) dans le temps, et enfin pour la participation active du maestro dans l'élaboration du nouvel air de Lady Macbeth qu'il tira directement de Shakespeare. Pendant ce temps, les trois œuvres de ladite « trilogie populaire » voyaient également le jour (*Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* (1853) et *La Traviata* (1853)).

⁴ *Teatro completo*, p. 848.

⁵ G. DE VAN, *Verdi*, p. 156-162.

dont il est question, ou mieux, de l'effondrement du personnage du héros que la première dramaturgie verdienne rendait combatif et dynamique, voire élégiaque.

Macbeth, c'est la chute d'un prince⁶, l'exploration d'un homme alimenté de contradictions dépendant de sa nature humaine. *Macbeth*, c'est également l'histoire d'un tyran qui échoue à ignorer la réalité et la monstruosité de ses actions, puis la débâcle qui en suit. Certains ont d'ailleurs vu dans le somnambulisme de la Lady Macbeth shakespearienne le reflux de conscience du souverain. L'une des caractéristiques de ce mélodrame est en outre sa fidélité à la tragédie anglaise car, comme le note Gilles de Van⁷, il ne faut pas considérer comme verdien seul ce qui s'écarte volontairement de la dramaturgie des œuvres sources et qui intègre l'inventivité du compositeur et la collaboration avec le librettiste mais également la volonté consciente de rendre justice à une œuvre donnée, comme dans le cas de *Macbeth*. Dans cette œuvre « de genre fantastique » que Verdi annonçait avec une émotion particulière⁸ la scène du somnambulisme était ainsi pour lui d'une importance cruciale⁹. Précisons que nous entendons le terme « mélodrame » sus-cité dans le sens du *melodramma*, c'est à dire une composition dramatique, généralement en vers, mise en musique et chantée. Nous nous appuyons en outre sur la distinction que fait Gilles de Van entre le *melodramma* et le drame musical¹⁰, le premier étant placé « à l'enseigne du geste, [...] de son éclat, de sa plénitude, de sa prétention à embrasser une vie, à définir un choix moral sans équivoque ». Le drame musical, pour sa part, met au premier plan le mouvement « qui incarne la complexité du réel, sa richesse comme son caractère fuyant, son foisonnement mais aussi son pouvoir de détruire le geste ou de le réduire à un simple défi ». Face à un mouvement qui existe certes pour le *melodramma*, mais qui se limite à l'action tout en se mariant à la « fixité sculpturale » du personnage qui résiste aux péripéties, face, enfin, à l'ambition épique du *melodramma* qui oppose à la force du geste le poids du réel et de la loi, le drame musical s'ouvre lui, à la nuance, à la contradiction voire à l'ambiguïté permettant également à un regard plus ironique, plus distancié, de trouver sa place. C'est ainsi que le mouvement glisse de l'action aux situations, aux comportements, nuancant les oppositions tranchées du *melodramma*. Cette évolution, qui se fait au sein du parcours verdien concerne

⁶ *Teatro completo*, p. 846-847.

⁷ G. DE VAN, *Verdi*, p. 18-19.

⁸ *Giuseppe Verdi. Tutti i libretti d'opera*, Rome, Newton & Compton, 2001, p. 568.

⁹ G. DE VAN, *Verdi*, p. 47.

¹⁰ *Ibid.*, p. 327-328.

également, à un niveau microcosmique *Macbeth*. L'un des moyen pour animer un drame dans la forme est d'introduire une certaine vivacité à travers les dialogues. Or, dans les retouches apportées à *Macbeth*, on peut remarquer que Verdi a, et ce à plusieurs reprises, écarté un monologue ou un chœur en faveur d'un dialogue entre deux ou plusieurs personnages. Ainsi à la fin de l'acte II, ce qui devait être un chœur de louanges adressées au souverain et à sa femme s'est transformé en un dialogue rapide entre les deux époux et leurs convives¹¹. En outre, d'après Gilles de Van, l'obscurité (physique, des personnages, des situations) et le climat étrange dans lesquels l'œuvre baigne témoignent, dès la première version de 1847, du défi jeté au langage clair du *melodramma* traditionnel. Cependant, la comparaison entre les deux versions de 1847 et 1865 met en évidence une avancée dans cette recherche d'un langage nouveau et d'une mise en relief ultérieure des morceaux dits de « scène intérieure¹² ». Le monde trouble des spectres est un autre domaine que le compositeur a parfait dans ce sens : entre la première et la dernière version de *Macbeth*, tant les sorcières que Macbeth chantent moins dans la scène des apparitions, ce qui réduit donc aussi bien le volume harmonique que sa mobilité vocale laquelle se limite même parfois au *recto tono*, au profit de la présence orchestrale, cette dernière étant plus en mesure de traduire l'étrangeté et la subtilité de la charge fantastique de la scène¹³.

Le personnage d'Otello, lui, arrive plus tard dans la chronologie verdienne. Glorieux général de la république vénitienne, il est surnommé le lion de Venise dont les attributs physiques en font un animal terrible : rattaché à la mort et au soleil brûlant dans le zodiaque, sa crinière de feu « flamboie dans toutes les directions¹⁴ ». Cet homme-lion effroyable¹⁵ sur le champ de bataille est dans le monde des hommes une véritable machine militaire qui enraie, pour finalement s'autodétruire au contact avec la réalité représentée par ses sentiments humains¹⁶.

Dans les deux cas, c'est le heurt entre la réalité et les instincts refoulés, la réalité et les peurs inavouées, la réalité et les désirs cachés qui entraînent la fin de ces deux souverains et des femmes qui se sont liées à eux dans la vie comme dans la mort. La fin du monde qui est la leur prend des allures de fin des mondes englobant tout le cosmos. Le décalage entre l'apparence – sociale notamment – et l'intériorité souvent trouble et ambiguë de ces deux personnages marque,

¹¹ *Ibid.*, p. 328-329.

¹² *Ibid.*, p. 278-279.

¹³ *Ibid.*, p. 360.

¹⁴ G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2008, p. 93.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Teatro completo*, p. 269.

dès *Macbeth*, l'entrée dans une dimension où l'incertitude, le mystère et l'illusion trouvent pleinement leur place¹⁷. Nous analyserons donc dans quelle mesure le microcosme de la nature humaine dispose d'une expression symbolique et émotionnelle qui explose au sein du macrocosme élémental.

« Shakespeare, c'est le globe, disait Hugo. Il y a plus dans le globe que dans la sphère. Dans la sphère, il y a le Tout ; sur le globe il y a l'homme. Ici le mystère extérieur, là le mystère intérieur. [...] Shakespeare, c'est l'existence¹⁸. » La mise en scène de l'existence humaine décrite dans cette citation, il est possible de la retrouver dans la volonté de Verdi d'arriver à un effet théâtral complet qui pût englober aussi bien l'imagination théâtrale que l'appréhension dramaturgique, et dans la recherche d'un ensemble fondé sur le mélange du comique et du tragique « à la façon de Shakespeare » déclarait-t-il lui-même¹⁹. Sa recherche de variété au sein des opéras par le biais d'une démarche qui visait à introduire l'ironie comme le sérieux, la diversion au cœur même d'une certaine cohésion dramaturgique, l'ambivalence au-delà de l'enchaînement des passions – sur lequel reposait le *melodramma* italien – démontre un travail en direction d'une expression complète des situations comme des êtres. De *Macbeth* – qui fut d'ailleurs remanié dix-huit ans plus tard au moment de la longue et progressive remise en question du héros et du *melodramma* – à *Otello*, on assiste à l'aggravation de l'isolement, de la solitude et de l'inadéquation du héros dont l'ambiguïté révèle un glissement vers un terrain plus psychologique²⁰ de la dramaturgie jusqu'à l'effondrement de ce personnage alors que le *melodramma* même est en crise. En effet, la transparence propre aux personnages du *melodramma* – que nous avons évoqué précédemment – n'est plus, le langage sans ambiguïté aucune non plus. Enfin, la définition plutôt nette des attitudes morales se nuance en faveur d'une réalité inconstante, voire contradictoire alors que la transparence éthique et la compréhensibilité du monde se dissolvent implacablement. L'ère du doute concernant la nature humaine est par ailleurs enveloppée d'une crise plus générale de l'identité de l'individu et des valeurs fondant la structure sociale des hommes occidentaux, se traduisant, à l'opéra, par une progressive disparition du chant. Aussi l'incertitude et le mystère alimentant *Macbeth* et *Otello* sont-ils les

¹⁷ G. DE VAN, *Verdi*, p. 230-231.

¹⁸ V. HUGO, *William Shakespeare*, [En Ligne], Paris, Librairie Hachette, 1880, p. 70, <<http://archive.org/stream/williamshakesp1880hugo#page/n0/mode/2up>> (consulté le 3 octobre 2012).

¹⁹ G. DE VAN, *Verdi*, p. 24.

²⁰ *Ibid.*, p. 164.

composantes de cette scène intérieure des personnages où peuvent également se manifester le rêve, l'illusion et l'amour²¹.

La crise du chant à laquelle nous venons de faire allusion peut dériver de l'évolution verdienne, où à une certaine « plénitude » succède la « complexité » des êtres et des situations²², ces deux modalités correspondant à leur tour aux deux approches définies plus haut, celles du *melodramma* et du drame musical. Dans le premier, l'exemplarité et l'héroïsme sans failles des personnages exige également une clarté des situations, une netteté des contrastes et une intensité dans le mouvement dramatique. En revanche, le drame musical se définit par une majeure mobilité de l'écriture, une souplesse des formes, un dialogisme accru et un fondu global inconcevable pour le *melodramma*²³. Or, tourner le dos aux personnages bruts, définis en ronde bosse signifie aussi renoncer à une forte évidence musicale et se laisser prendre par « les rites de la parole²⁴ ». Voilà pourquoi l'évolution du *melodramma* au drame musical implique un affaiblissement progressif du chant. Mais, si l'ère du chant s'estompe progressivement, cela est également dû à une crise des valeurs du *melodramma*, comme notamment la loi. En effet, la présence de Dieu comme garant de celle-ci domine la première dramaturgie pour s'effacer ensuite. Les règles sociales qui incarnent la loi ont dans un premier temps la majesté de la Loi divine, point de repère essentiel pour l'individu. Mais, dès lors que Dieu remonte au Ciel, la loi se laïcise et tend à se transformer en simple ordre. C'est alors que les ministres de culte administrant des affaires temporelles (l'inquisiteur de *Don Carlos*, Ramfis et les prêtres d'*Aida*) sont des personnages négatifs, obscurs, voire fanatiques²⁵. La loi qui disparaît est donc un premier point d'appui qui affaiblit le chant car l'ère de la Loi est aussi l'ère du chant²⁶ ce qui, en effet, trouve sa confirmation dans la crise de l'opéra qui correspond à une crise de l'homme dans la société qui, à défaut de points de repères stables, se perd. Un autre élément révélateur de ce phénomène est la diminution graduelle des chœurs qui changent aussi bien d'un point de vue quantitatif que qualitatif : d'abord représentants de la nation, ils se transforment par la suite en peuple, foule, plèbe pour enfin n'être que rumeur confuse dans *Otello*. En cela aussi, on remarque une disparition du chant. En parallèle, dans les dernières œuvres, à partir de *Don Carlos* notamment, la pompe, cette lourde et oppressante cérémonie officielle s'impose, étouffant les hommes sur son

²¹ *Ibid.*, p. 231.

²² Nous empruntons ces deux termes à G. DE VAN, *Verdi*, p. 230.

²³ G. DE VAN, *Verdi*, p. 230-231.

²⁴ *Ibid.*, p. 230.

²⁵ *Ibid.*, p. 177.

²⁶ *Ibid.*, p. 231.

passage. Le défilé de la cour d'Espagne dans *Don Carlos* (II, I, 3) le final avec l'autodafé (III, IV, 1 et 4) le triomphe de Radamès dans *Aida* (II, 2)²⁷ sont déjà le signe d'un étouffement de l'élan révolutionnaire et héroïque des *melodrammi*. À côté de ceci, les personnages sont de plus en plus isolés : la solitude insoluble de Philippe II, sa mélancolie profonde, l'esclavage d'Aida sont d'un côté les conséquences de cette présence rituelle dépourvue de sens où la politique, qui n'est que pouvoir stérile, n'a plus d'idéaux et de l'autre les signes évidents de l'égarement de l'individu. Les héros sont emprisonnés, écrasés soit par une pompe rituelle menée par une politique répressive (comme Aida), soit par un pouvoir obscur et aveugle (Carlos) soit par leurs propres peurs qui peuvent virer à la folie (Macbeth, Otello). Déjà Manrico, en réalité, est enfermé dans la prison par une loi qui n'est que pure vengeance, premier symptôme d'une dénaturation qui s'accroîtra par la suite. C'est également pour cela que le chant, valeur première de la plénitude et d'une liberté idéale disparaît peu à peu ou se désagrège : le rapport à la société et à la politique dont les valeurs ne sont plus engendrent une désillusion générale qui se traduit par cette lente mort du chant. Car, somme toute, la Loi a beau tuer le chant musicalement (plus la voix incarne la Loi, plus le chant se raidit) mais elle est aussi le point de repère du chant qui se situe entre deux extrêmes : le *recto tono* inamovible, contrôlé par la loi d'une part et le cri instinctif, désordonné, irraisonné, violent, impulsif d'autre part. Si le *melodramma* se basait sur cette Loi monocorde, psalmodique, immuable, le cri se développe de plus en plus dans le drame musical, d'autant plus dans les dernières œuvres. Symbole à part entière de la révolte de l'âme contre un nouvel ordre dénué de ses valeurs plénières, le cri est aussi révolte violente du corps qui se refuse à formuler, même le chant. « Entre la froideur marmoréenne et funèbre de la Loi et la chaleur désordonnée du vécu [le chant] crée une sorte d'équilibre miraculeux²⁸. » C'est pour cette raison que lorsque la Loi, pôle de référence de l'homme vient à manquer, le monde devient noir, obscur, et l'individu doit faire face à ses démons. C'est alors qu'il crie, ou qu'il hurle. Si le dernier cri de Rigoletto (« Ah, la maledizione ! » [Ah, la malédiction!]) est encore en partie *chanté*, la voix de Macbeth s'éteint totalement lorsqu'il se retrouve face à ses propres spectres (« Oh me perduto !²⁹ » [Oh je suis perdu]) alors que celle de Philippe II a foncièrement du mal à émerger dès lors qu'il prend conscience de sa solitude insoluble (IV, I, 1). Enfin, lorsque le chant et la voix s'éclipsent tout à fait, nous découvrons le silence d'un Radamès qui, accablé par sa trahison est tout aussi dépourvu

²⁷ *Ibid.*, p. 183.

²⁸ *Ibid.*, p. 232.

²⁹ *Macbeth*, III, 2.

de la vaillance qui caractérisait encore Manrico. Mais c'est avec Otello que l'on atteint le comble de cette destruction, car en son hurlement se concentrent aussi bien l'incapacité absolue de combattre ses peurs qu'un renoncement total envers la vie. Le cri est alors révélation soudaine de ce qui échappe même à la parole³⁰.

Ombre et obscurité s'insinuant dans un monde glauque et mélancolique. Voici les thèmes qui peuvent symboliser l'écroulement du *melodramma* qu'*Otello* confirme, et qui relèvent de la même dimension ténébreuse imprégnant la reprise de *Macbeth*. Un monde qui reposait sur la grandeur et de grands sentiments se dissout dans une nuit annihilante.

L'obscurité régnant dans *Macbeth* semble cependant encore capituler face à une promesse de résurrection chantée qui célèbre la gloire d'un nouveau héros alors que l'aurore se lève :

S'affidi ognuno al re
Ridato al nostro amor !
L'aurora che spuntò
Vi darà pace e gloria !³¹

[Que chacun s'en remette au roi
Rendu à notre amour !
L'aurore qui parut
Vous donnera paix et gloire !]

Si nous précisons *chantée*, c'est parce que le chant, dans cette œuvre, est pleinement représenté et que le chœur, par sa présence monumentale, gonfle à son tour la composante musicale.

En revanche, *Otello* se clôt sur un cri, dernier hurlement³² dans l'ombre d'un héros qui n'est plus, acteur et spectateur de sa propre mort. L'obscurité envahit le monde, renvoyant l'homme à ses démons et le condamnant à l'ombre éternelle alors que le chant lui-même se désagrège face au cri, seule expression qui soit en mesure d'exprimer ce que la parole ne peut plus, « la distance entre le chant et le cri [définissant] justement pour Otello le fossé entre le rêve héroïque et la désintégration de ce rêve³³ ».

Otello, c'est enfin l'achèvement d'une crise du *melodramma* qui commence dès 1848, année de fracture où les désillusions dues aux échecs insurrectionnels, aux divergences en matière

³⁰ G. DE VAN, *Verdi*, p. 233.

³¹ *Macbeth*, IV, 10.

³² G. DE VAN, *Verdi*, p. 233.

³³ *Ibid.*, p. 229.

d'autonomie politique et religieuse et de nature sociale ont également pour effet un déplacement du domaine public au domaine privé, puis psychologique, dans les livrets verdiens. La complexité, la solitude et la plurivalence de l'individu sont alors mises en scène dans une irréfrenable recherche du bonheur et de l'affirmation des passions³⁴. Cette remise en question de l'individu s'enclenche cependant que le héros s'affaisse lentement, jusqu'à la dissolution finale d'Otello et du monde qui fut le sien et qui lui échappe : la gloire révolue, la vaillance minée, les batailles passées, la pureté d'un amour perdu à jamais sont autant de thèmes appartenant à l'effondrement d'un monde exemplaire, idéal qui fait place à la réalité floue et néfaste du quotidien qui s'exprime musicalement par la rupture d'un style, Otello s'enlisant dans le chant face à Jago qui le détruit et le mine. Les courts passages où l'ancien style musical de Verdi émerge, comme le solo d'Otello ou le duo avec Jago témoignent de la disparition d'un monde idéal mais dépassé qui finit de s'évaporer, laissant le héros dans l'obscurité brouillée du quotidien. La grandeur et la clarté du *melodramma* faiblissent ainsi sous le poids du désenchantement de Verdi face à une ère nouvelle, alors que le chant, mourant comme Otello, finit par être écrasé par un dernier cri, explosion soudaine et incontrôlée qui exprime l'inexprimable souffrance humaine.

La mort, comme la malédiction, la vengeance, l'amour, la révolte, la jalousie ou la pitié sont des thèmes récurrents dans les opéras romantiques. Chez Verdi, exception faite de quelques opéras³⁵, le rideau se baisse toujours sur un cadavre au moins de l'un des personnages principaux.

Au niveau cosmique, la mort des mondes est un thème fertile pour l'imagination, il continue d'ailleurs à alimenter l'art dans toutes ses formes. Au niveau scientifique, la science penche vers une thèse plutôt qu'une autre, reflétant l'esprit d'un courant, d'une découverte, ou d'une époque.

Pour ce qui est de l'imagination, il existerait divers types de fins du monde ou des mondes qu'Hélène Tuzet répartit en trois groupes³⁶ : le premier cas de figure met en scène un choc faisant exploser le monde ou son soleil, ce qui mène à la dispersion et à la volatilisation complète du monde. Un autre type de désagrégation totale implique que les forces de cohésion de la matière cessent d'agir si bien que le monde tombe en poussière. Enfin la mort longue et lente, par le gel

³⁴ *Ibid.*, p. 162-165.

³⁵ *Un giorno di regno*, *melodramma giocoso*, *Les Vêpres siciliennes* où l'opéra se termine au moment de la révolte des siciliens, *Aroldo* adaptation de *Stiffelio*, *Don Carlos* où l'enfant ne fait que disparaître dans le tombeau impérial, et enfin le dernier *Falstaff*, opéra comique.

³⁶ H. TUZET, *Le Cosmos et l'imagination*, Paris, José Corti, 1988, p. 437-438.

ou la sécheresse, ces chaleur et froideur dures, qui pétrifient le monde avant de le conduire aux ténèbres ou bien l'embrassement, « la mort totale et sans trace³⁷ » disait Bachelard, en d'autres termes la destruction par le feu. Dans le gel, les ténèbres ou l'embrassement c'est quoi qu'il en soit la poétique de la matière qui entre en jeu en suivant des schémas différents.

Dans *Macbeth* et dans *Otello*, on assiste à une fin inexorable du monde du personnage et à la chute du héros, celles-ci se doublant d'une fin des mondes au niveau symbolique et élémentaire. Il faut préciser que le thème de la débâcle entame la physionomie même du héros et le rend plus vulnérable dès *La battaglia di Legnano*. Son moi profond et intime devient donc un nouveau talon d'Achille, nouvelle faiblesse qui prend la place de celle qui caractérisait les premiers *melodrammi*, à savoir la dépendance par rapport à une société donnée. Les désirs des personnages, plus complets, mais plus complexes aussi, sont progressivement plus contradictoires, et participent de l'enlisement du personnage héroïque alors qu'une nouvelle difficulté éclot comme conséquence d'un blocage profond qui découle de ce conflit intérieur : l'inaction. Quoique la première version de *Macbeth* date de 1847, le héros n'est déjà plus dans cette œuvre le porte parole de « l'utopie du cœur et de l'esprit, d'une ferveur révolutionnaire qui échoue [tout en] postul[ant] un état idéal³⁸ ». Cette œuvre offre d'ores et déjà à Verdi de nouvelles possibilités dramatiques et de nouvelles solutions dramaturgiques³⁹. Il est donc justifié d'y lire « un tournant, l'accès à une dramaturgie de l'intériorité qui mine la superbe transparence du *melodramma* traditionnel et marque la prise de conscience du halo de trouble et d'ambiguïté qui peut habiter l'âme humaine⁴⁰ ». De personnage politique qu'il est au commencement, le héros devient un personnage essentiellement privé. Macbeth est en effet déjà un héros incapable de concilier ses élans du cœur, ses aspirations profondes, son être social et sa conscience.

Aussi de *Macbeth* à *Otello* l'anéantissement total du héros⁴¹ se prépare-t-il progressivement, dont le pouvoir apparent dans la société où il vit cède, en réalité, une faille profonde. De plus en plus isolée et marginale, cette figure combative au départ se laisse peu à peu gagner par un certain engourdissement débouchant sur une paralysie totale, cette dernière découlant d'une marginalité intérieure, d'une blessure, d'une incapacité du cœur à se conformer à l'ordre social

³⁷ G. BACHELARD, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Folio essais, 2008, p. 41.

³⁸ G. DE VAN, *Verdi*, p. 162.

³⁹ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 281.

⁴¹ *Ibid.*, p. 156-162.

ambient. Macbeth et Otello ont en effet beau être généraux de l'armée et jouir d'un certain prestige au sein de la communauté, ils commettront tous deux le faux-pas qui leur sera mortel, fruit de leurs contradictions internes insolubles.

II Mort universelle et temps dévastateur

1. Féminité et fatalité

Les thèmes du temps dévastateur et de la mort se côtoient aussi bien dans *Macbeth* que dans *Otello*, cette sensation crépusculaire enveloppant peu à peu le monde du héros et imprégnant l'univers qui l'entoure. Tels des ronds dans l'eau se répandant d'un centre par des ondes circulaires concentriques, la mort se dégage de l'existence de Macbeth et d'Otello pour acquérir des proportions cosmiques. Au fur et à mesure que la mort se déploie sur la terre, la nuit, tout en dominant les deux œuvres dès le commencement, gagne du terrain.

Aussi le décor de *Macbeth* s'ouvre-t-il sur une scène extérieure à l'atmosphère sombre : l'apparition des sorcières au fond d'un bois. On retrouve une atmosphère de ce type dans la scène du meurtre de Banco qui a lieu dans les alentours du château⁴² consommé au cœur d'une nuit « scélérate, ensanglantée, aveugle⁴³ » et enfin dans la scène de la forêt qui avance (IV, 7) qui se déroule également de nuit puisqu'une fois le tyran tué, « l'aurore se lève » nous dit le chœur. De la même façon, lorsque le décor est interne, le lieu est sombre : le château de Macbeth renferme l'assassinat du roi Duncano (I, 11), abrite le somnambulisme de la reine (IV, 4) et ensevelit dans son silence les plans meurtriers du couple. La nuit dans *Macbeth* est donc propice aux délits et au Mal :

Notte desiata provvida veli
La man colpevole che ferirà⁴⁴

⁴² « usciam da queste / Tenèbre... » [sortons de ces / Ténèbres...], *Macbeth*, II, 4.

⁴³ « La notte or regni / Scellerata, – insanguinata. Cieca notte [...] » [La nuit règne maintenant / Scélérate, – ensanglantée – Nuit aveugle [...]], *ibid.*, II, 3.

⁴⁴ *Ibid.*, II, 2.

[Nuit désirée et prévoyante, voile
La main coupable qui frappera]

La nuit, dominante, est également le règne des esprits et des fantômes, ceux-ci se manifestant au cours du banquet qui fait suite au meurtre de Banco, mort dans les ténèbres lorsque le soleil avait disparu⁴⁵. Enfin, l'obscur caverne (III, 1) représente le creux où les esprits, les diables et les sorcières accomplissent leurs rites, dansent et chantent tandis qu'Hécate, divinité grecque lunaire infernale, déesse de la nuit et des sortilèges apparaît⁴⁶. La présence de cette divinité psychopompe, qui est aussi la gardienne des enfers et de la lune noire⁴⁷ confirme notre intuition première qui verrait en *Macbeth* une œuvre nocturne. Le personnage de Lady Macbeth est d'ailleurs essentiel au décryptage de l'œuvre, tant pour son affinité avec la nuit que pour le lien qu'elle entretient, nous l'analyserons, avec les sorcières, elles-mêmes créatures nocturnes et maléfiques. « Ventre de la Terre⁴⁸ », la caverne est un giron⁴⁹ d'où surgissent les sorcières, créatures d'un autre monde⁵⁰ évanescents. Certains critiques voient en ces apparitions nocturnes, tout comme dans le somnambulisme de la reine, l'expression de l'intériorité perturbée du souverain, voire son reflux de conscience⁵¹. Quoi qu'il en soit, dans les paroles de ces femmes, l'énonciation de ce qui doit forcément arriver en fonction des mouvements déjà actifs au sein des situations privées et publiques où le personnage se trouve⁵² est assez claire, la sorcière chez Verdi ayant pour fonction de « dire ce qui ne peut manquer d'arriver par l'effet du destin ou, plus simplement, de la dynamique des situations dans lesquelles s'est placé le personnage »⁵³. Le royaume de Macbeth se présente donc comme un monde dans lequel l'au-delà est présent, c'est un royaume où déjà les morts hantent les esprits et les lieux des vivants et où les sorcières traitent avec le royaume des enfers. Dans ce cadre, la présence des sorcières est cruciale du point de vue de la symbolique du temps. Vieilles femmes ignobles et barbues, elles sont la représentation misogyne de la femme qui se rattache à un modèle archétypal baptisé « Mère Terrible⁵⁴ » par les

⁴⁵ « Sparve il sol... » [Le soleil disparut...], *ibid.*, II, 3.

⁴⁶ La version de Ricordi en livret séparé que nous utilisons (1977), version de la première représentation parisienne ne comporte pas le ballet de l'acte II où Hécate apparaît. Nous mentionnons néanmoins la déesse car elle fait pleinement partie du symbolisme nocturne.

⁴⁷ G. DURAND, *Les structures*, p. 80.

⁴⁸ M. ELIADE, *Arti del metallo e alchimia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 36.

⁴⁹ G. DURAND, *Les structures*, p. 274.

⁵⁰ *Teatro completo*, p. 846.

⁵¹ *Ibid.*, p. 848.

⁵² G. DE VAN, *Verdi*, p. 143-144.

⁵³ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁴ G. DURAND, *Les structures*, p. 113.

études sur l'imaginaire. Leur vieillesse, leur abjection et leur décrépitude portent à l'exacerbation de cette figure de « Mère Terrible » qui n'est autre qu'une image maternelle exaspérée par le complexe œdipien s'assimilant au complexe du temps qui passe d'une part, et aux périls liés à la sexualité d'autre part⁵⁵. Extrêmement présente dans *Macbeth*, la sexualité, en effet, transparaît en tant que problème dans la stérilité du couple qui n'a pas d'enfants et en tant que défaillance dans l'absence de virilité du souverain rappelé régulièrement à ses devoirs conjugaux par son épouse. Le pas qui sépare Lady Macbeth des sorcières ne consiste, tout compte fait, qu'en son apparence. Certes, d'un point de vue physique, elle n'est pas hideuse comme ces dernières. Mais la monstruosité se décline, du moins avant la prise de conscience irréversible de ses méfaits, en une absence totale de pitié, une agressivité, et un contrôle sans pareils vis-à-vis de son conjoint. Épouse terrible, c'est elle, cette femme-ogresse, qui arrache le poignard de la main de son époux hagard, pour le reposer sur les lieux du crime⁵⁶. Mais elle tente aussi de gouverner le roi, craignant que celui-ci ne lui échappe et ne fasse ainsi échouer ses plans :

Perché mi sfuggi, e fiso
Ognor ti veggo in un pensier profondo ?⁵⁷

[Pourquoi me fuis-tu, et fixe
Toujours je te vois dans une pensée profonde ?]

Ajoutons pour parfaire ce tableau que le lien entre Lady et Macbeth relève également, dans une certaine mesure, d'une relation mère-fils où l'autorité, le reproche et la surveillance s'allient. En effet, la reine fait preuve, dans la planification et la réalisation des méfaits du roi, d'un courage à toute épreuve. Pour parer à ses faiblesses et à sa couardise, elle veille avec lucidité à ce qu'aucun soupçon ne retombe sur lui, couvrant les hallucinations de ce dernier (II, 7) et le soutenant toujours dans le crime. Ensuite, elle le malmène verbalement, le qualifiant d'individu vain et sans hardiesse⁵⁸. Pour couronner le tout, elle le traite de dément⁵⁹, de bambin vaniteux⁶⁰ le rabaissant ainsi à un statut d'enfant subalterne avant de prendre carrément à partie sa virilité :

E un uom voi siete ?⁶¹

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Macbeth*, I, 13.

⁵⁷ *Ibid.*, II, 1.

⁵⁸ « Sei vano, o Macbetto, ma privo d'ardire » [Tu es vain, ô Macbeth, mais sans hardiesse], *ibid.*, I, 13.

⁵⁹ « Voi siete demente ! » [Vous êtes dément !], *ibid.*, II, 7.

⁶⁰ « fanciul vanitoso », *ibid.*, I, 13.

⁶¹ *Ibid.*, II, 7.

[Et vous êtes un homme ?]

Il y a donc bien en Lady Macbeth cette tendance à une maternité effrayante que l'interdit sexuel vient fortifier au niveau symbolique⁶² la preuve étant l'absence de sexualité dans le couple. Ce ton aux couleurs incestueuses est, rappelons-le, celui qui déterminera plus tard dans le temps l'histoire tragique de *Don Carlos*.

Enfin, cette féminité sanglante renforce un autre thème qui fait partie du même réseau d'images regroupant le Mal, la femme fatale et les symboles dits nyctomorphes⁶³ (ou symboles de la nuit) à savoir le thème de la fatalité. Lorsqu'il ressort de la chambre du roi Duncan qu'il vient de tuer, Macbeth, déconfit, dit de son épouse – que rien d'ailleurs ne semble ébranler – qu'elle est une femme *fatale*⁶⁴. Or, la fatalité attribuée à Lady renvoie inmanquablement aux thèmes du destin et de la fatalité énoncés par les sorcières. Lady elle-même, pour encourager son homme au crime, n'hésite pas à lui rappeler que les sorcières ont prédit son avènement au trône :

Il fatto è irreparabile ! Veraci
Parlâr le maliârde, e re tu sei⁶⁵.

[Le fait est irréparable !
Les sorcières dirent la vérité, et roi tu es.]

Avant même que la reine ne connaisse la prophétie des sorcières, Macbeth est en outre conscient que c'est le destin, ou mieux, la fatalité qui lui offre sa couronne. Pour autant, il sent qu'il rentre dans un engrenage épouvantable :

Ma perché sento rizzarmi il crine ?
Pensier di sangue, d'onde sei nato ?...
Alla corona che m'offre il fato
La man rapace non alzerò.⁶⁶

[Mais pourquoi je sens les cheveux se hérissier sur ma tête ?
Pensée de sang, d'où es-tu née ?...
Vers la couronne que le destin m'offre
La main rapace je ne lèverai pas.]

De la fatalité de sa femme à la Fatalité il n'y a alors qu'un pas. L'étymologie nous le confirme car le mot *fato* (destin) en italien dérive de *fatum* dont l'étymologie latine est également celle de

⁶² G. DURAND, *Les structures*, p. 113.

⁶³ *Ibid.*, p. 4.

⁶⁴ « Fatal mia donna ! » [Ma femme fatale !], *Macbeth*, I, 13.

⁶⁵ *Ibid.*, II, 1.

⁶⁶ *Ibid.*, I, 3.

l'adjectif *fatale* (fatal). En récapitulant et en recentrant cet ensemble de symboles nocturnes qui comprennent la femme fatale, les ténèbres, le Mal, la « Mère terrible » et les sorcières, nous voyons se dessiner un complexe temporel dévastateur dont l'existence a été dûment démontrée par les études psychanalytiques et symboliques.

2. Ténèbres, fuite du temps

Les ténèbres, en effet, constituent le premier symbole du temps qui passe ⁶⁷, cette première intuition de la mort qui est justement l'un des thèmes récurrents dans *Macbeth* : mort du roi Duncano d'abord, mort des héritiers au trône ensuite, mort du monde et de la nature tout entière, enfin déchéance puis mort du couple royal souverain. L'œuvre est parsemée de présages mortifères dont les spectres et les fantômes sont également l'expression. Dans ce sens, la pensée de sang qui envahit Macbeth suite à la première prédiction des sorcières est déjà un avertissement qui s'amplifie pour se muter en murmures inexistants (I, 13), et se matérialiser ensuite en fantômes (II, 7). De la même façon Banco, avant de découvrir que le roi Duncano est mort, entend des voix sinistres dans la nuit :

Oh, qual orrenda notte !
Per l'aër cieco lamentose voci,
Voci s'udian di morte.
Gemea cupo l'augel de' tristi auguri,
E della terra si sentì il tremore...⁶⁸

[Oh, quelle horrible nuit !
Dans l'air aveugle des voix plaintives,
Des voix de mort on entendit.
L'oiseau des tristes augures gémit sombrement
Et l'on entendit le tremblement de la terre...]

Avant de se faire lui-même assassiner, c'est grâce à un présage qu'il sauve son fils :

Studia il passo, o mio figlio... usciam da queste
Tenèbre... un senso ignoto
Nascer mi sento in petto,
Pien di tristo presagio e di sospetto.

⁶⁷ G. DURAND, *Les structures*, p. 96-99.

⁶⁸ *Macbeth*, I, 17.

Come dal ciel precipita
L'ombra più sempre oscura !
In notte ugual trafissero
Duncan, il mio signor.

Mille affannose immagini
M'annunciano sventura,
E il mio pensiero ingombrano
Di larve e di terror.⁶⁹

[Hâte le pas, ô mon fils... sortons de ces
Ténèbres... un sentiment inconnu
Je sens naître en moi,
Plein de triste présage et de soupçon.

Comme du ciel tombe
L'ombre toujours plus sombre !
Par une nuit semblable ils transpercèrent
Duncan, mon seigneur.

Mille images de tourment
M'annoncent un malheur,
Et encombrant mes pensées
De spectres et de terreur.]

Qu'il s'agisse de mauvaises augures ou du reflux de conscience lorsqu'on se réfère au souverain, les symptômes et les images de la mort anticipent et suivent toujours l'arrivée de cette dernière et sont toujours fondus dans une nuit des plus lugubres. Citant l'un des auteurs sur lesquels nous basons notre étude, nous en arrivons à la conclusion que « les symboles nyctomorphes sont [...] animés en leur tréfonds par le schème héraclitéen de l'eau qui fuit [...], cette eau noire qui n'est finalement que le sang, que le mystère du sang qui fuit dans les veines ou s'échappe avec la vie par la blessure dont l'aspect menstruel vient encore surdéterminer la valorisation temporelle⁷⁰ ». Nous ne nous attarderons pas sur le lien entre le cycle menstruel, la femme et le temps, puisqu'il a déjà été abordé dans notre première partie. En revanche, cela vaut la peine de se pencher sur l'image du sang, celle-ci étant omniprésente. Eau néfaste par excellence, le sang, quand il fuit du corps par la blessure, est isomorphe de la fuite du temps et de la vie tandis qu'il détermine, quand il est associé au sang menstruel féminin, la souillure morale et l'archétype de la chute, qui est à son tour une expérience existentielle et temporelle⁷¹. Le sang

⁶⁹ *Ibid.*, II, 4.

⁷⁰ G. DURAND, *Les structures*, p. 120-123.

⁷¹ *Ibid.*, p. 123.

est donc doublement surdéterminé : à l'instar du temps qui fuit sans que l'on puisse l'endiguer, il s'échappe du corps des victimes. Mais il s'associe également, grâce au personnage de Lady Macbeth, femme fatale sanguinaire dont la faute sanglante tache l'existence, à la faute capitale, se plaçant en amont d'une chute morale et ontologique qui touche effectivement ce personnage à posteriori. Son air « *Una macchia è qui tuttora* »⁷² illustre indéniablement cette idée de la tache, de la souillure, de la faute et de la souffrance morales qui en découlent. Aussi le sang transsude-t-il partout, des « pensées de sang » de Macbeth lorsqu'il découvre la prophétie, des désirs de Lady Macbeth lorsqu'elle en appelle aux ministres infernaux assoiffés de sang⁷³, du sillon que le couteau a tracé dans le corps du roi Duncan⁷⁴, des mains de Macbeth, souverain sanguinaire⁷⁵, mains que l'océan entier ne pourrait laver⁷⁶ puis de celles de Lady touchée elle aussi par l'horreur de ses méfaits⁷⁷, des fantômes et des ombres bien qu'ils ne soient plus de ce monde⁷⁸, des ambitions du couple pour lequel le sang doit couler⁷⁹, de la nuit enfin, irrévocablement sanglante⁸⁰.

Il faut en outre préciser que l'amplification du thème du temps peut déboucher sur le thème des bruits effrayants abrités par la nuit. Les ténèbres, qui consistent toujours en « chaos et grincements de dents⁸¹ » cachent les cris des hommes, les mugissements des animaux ténébreux, tous les bruits dont l'origine est inconnue⁸². Or, ce tissu de symboles nourrit toute l'œuvre de *Macbeth*. Des animaux mugissants auxquels les sorcières font référence depuis leur caverne – la chatte en chaleur qui miaule, la huppe qui se lamente et ulule, le hérisson glapissant au vent⁸³ –

⁷² *Macbeth*, IV, 4.

⁷³ « Or tutti sorgete, – ministri infernali, / Che al sangue incorate » [Maintenant sortez tous, – ministres infernaux / Qui poussez au sang], *ibid.*, I, 7.

⁷⁴ « Orrenda imago ! / Solco sanguigno la tua lama irriga !... » [Horrible image ! / Ta lame irrigue un sillon sanglant !...], *ibid.*, I, 11.

⁷⁵ « Macbetto ! / Esser puoi sanguinario, feroce » [Macbeth ! Tu peux être sanguinaire, féroce], *ibid.*, III, 2.

⁷⁶ « Non potebbe l'Oceano / Queste mani a me lavar ! » [L'Océan ne pourrait pas / Me laver ces mains !], *ibid.*, I, 14.

⁷⁷ « Una macchia è qui tuttora... / Via, ti dico, o maledetta !... » [Une tache est toujours là / Pars, je te dis, ô maudite !...], *ibid.*, IV, 4.

⁷⁸ « Va', spirito d'abisso !... [...] Quel sangue fumante mi sbalza nel volto ! » [Pars, esprit de l'abîme !... [...] Ce sang fumant me saute au visage !], *ibid.*, II, 7 ; « Tuono : apparisce un fanciullo insanguinato » [Tonnerre : un enfant ensanglanté apparaît], *ibid.*, III, 2.

⁷⁹ *Ibid.*, II, 1. Nous proposons la citation plus bas.

⁸⁰ *Ibid.*, II, 3.

⁸¹ Mtt. 8,12. Nous avons remarqué cette union entre la nuit et les bruits effrayants dans *Il Trovatore*. Pour ce rapprochement, nous renvoyons donc notre lecteur à « Nuit et chant » quatrième partie de notre étude.

⁸² G. DURAND, *Les structures*, p. 99.

⁸³ « Tre volte miagola la gatta in fregola. / Tre volte l'upupa lamenta ed ulula. / Tre volte l'istrice guaisce al vento. / Questo è il momento. » [Trois fois miaule la chatte en chaleur. / Trois fois la huppe se lamente et ulule. / Trois fois le hérisson glapit au vent. Voici le moment.], *Macbeth*, III, 1.

aux moindres bruits et murmures que seuls Macbeth entend (« un murmure, / Com'io, non intendesti ?⁸⁴ »)[Un murmure, / Comme moi, tu n'entendis pas ?]) et qui le terrorisent (« Ogni rumore / Mi spaventa !⁸⁵ » [Chaque bruit / M'effraie !]), l'agitation auditive de la nuit remplit la caverne des sorcières pour s'étendre ensuite à tout le royaume, recouvert par les ténèbres :

[...]la notte or regni
Scellerata – insanguinata.⁸⁶

[[...] Que la nuit règne à présent
Scélérate – ensanglantée.]

Aussi est-ce toujours le symbole du temps inéluctable qui se dégage aussi bien du thème du mugissement, que de celui des ténèbres, temps que les oracles des sorcières ne font que presser à travers leurs pactes maléfiques dont la fonction accélératrice fait office de catalyseur temporel. Les sorcières, en effet, ne font qu'attendre que les choses se fassent :

S'attenda
Le sorti a compiere – nella tregenda⁸⁷.

[Apprêtons-nous
À accomplir le destin – dans la nuit infernale⁸⁸.]

Cette projection vers des événements à venir qui se feront sans nul doute leur donne un sens de l'inévitable, ce qui pousse, presse, et fait précipiter le temps.

Lady Macbeth participe d'ailleurs de cette dynamique de projection temporelle puisqu'elle pousse le roi à agir rapidement, accélérant, de ce fait, leur chute et leur mort communes :

Che tardi ? accetta il dono,
Ascendivi a regnar.⁸⁹

[Pourquoi tardes-tu ? accepte le don,
Monte sur le trône pour régner.]

⁸⁴ *Ibid.*, I, 13.

⁸⁵ *Ibid.*, I, 14.

⁸⁶ *Ibid.*, II, 3.

⁸⁷ *Ibid.*, I, 4.

⁸⁸ Nous voulons porter l'attention sur le mot *tregenda* qui se réfère aussi bien au sabbat des sorcières qu'à la nuit infernale au sens figuré et plus élargi. En outre, il peut également définir les petites lumières dans les cimetières voire les âmes des morts. Ce mot nous fournit quoi qu'il en soit une preuve ultérieure du lien entre la mort, la nuit, les sorcières et le *fatum*. Cf. GARZANTI LINGUISTICA, « Tregenda », in *Dictionnaire Italien*, [En ligne], <<http://garzantilinguistica.sapere.it/>> (consulté le 10 septembre 2012) et VOCABOLARIO ETIMOLOGICO DELLA LINGUA ITALIANA DI OTTORINO PIANIGIANI, « Tregenda », in *Dictionnaire étymologique*, [En ligne], <<http://www.etimo.it/>> (consulté le 10 septembre 2012).

⁸⁹ *Macbeth* I, 5.

Les conséquences de cette poussée temporelle se traduisent en la mort qui envahit le royaume par les massacres du roi Duncano, puis de Banco, et enfin de la famille de Macduff, en d'autres mots de toutes les sources et les fruits d'une paternité qui remettraient en question la couronne de Macbeth. Mais plus simplement encore, la mort intervient à travers l'immolation de la nature tout entière, tous les symboles végétaux et humains qui renvoient à la vie étant donc sacrifiés de la même façon :

Sulla metà del mondo
Or morta è la natura ;⁹⁰

[Sur la moitié du monde
La nature est maintenant morte ;]

Le temps accélère, dévastateur, débouchant sur une mort universelle que la nuit porte en elle :

Cieca notte [...]
L'ora è presso !...⁹¹

[Aveugle nuit [...]
L'heure est proche !...]

Le temps, d'une part, est donc poussé par la fatalité qui serait censée être une arme pour *Macbeth* puisque les sorcières lui ont révélé les secrets de l'avenir, d'autre part il est bousculé par un instinct de mort et de destruction, qui n'est finalement que l'émanation du désir de puissance et d'éphémère immortalité appartenant aux deux époux :

Ora di morte, ormai t'affretta !
Incancellabile il fato ha scritto [...]⁹²

[Heure de mort, désormais hâte-toi !
Ineffaçable le destin a écrit [...]]

⁹⁰ *Ibid.*, I, 11.

⁹¹ *Ibid.*, II, 3.

⁹² *Ibid.*, III, 4.

3. *Sang et immortalité*

Pour devancer le pouvoir impitoyable du temps, qu'elle connaît puisque l'autorité sur le sort que possèdent les sorcières est aussi, nous l'avons vu, directement liée à son être, Lady Macbeth se réfugie dans la puissance souveraine où les désirs des mortels, autrement dit les désirs périssables, s'assouvissent et s'annulent :

O voluttà del soglio !
O scettro, alfin sei mio !
Ogni mortal desio
Tace e s'acqueta in te.⁹³

[Ô volupté du trône !
Ô sceptre, enfin tu es à moi !
Tout désir mortel
Se tait et s'apaise en toi.]

Macbeth, pour sa part, afin de se convaincre qu'il peut assassiner Duncano et son fils, se conforte dans l'idée que la vie de ces derniers n'est pas éternelle :

Ma vita
Immortale non hanno...⁹⁴

[Mais il n'ont pas
Une vie immortelle...]

Mais l'immortalité rêvée est également celle qui se dégage du symbole du calice contenant le vin : « vase de régénérescence redonnant vie au Roi Pêcheur⁹⁵ » le calice renvoie au Saint-Graal auquel se rattache précisément les symbolismes du sacré, du Centre de la vie et de la source d'immortalité⁹⁶.

Si colmi il calice
Di vino eletto ;
Nasca il diletto,
Muoia il dolor.

Da noi s'involino
Gli odi e gli sdegni,
Folleggi e regni

⁹³ *Ibid.*, II, 2.

⁹⁴ *Ibid.*, II, 1.

⁹⁵ G. DURAND, *Les structures*, p. 292.

⁹⁶ M. ELIADE, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 2004, p. 78.

Qui solo Amor.

Gustiamo il balsamo
D'ogni ferita
Che nova vita
Ridona al cor.⁹⁷

[Que l'on remplisse le calice
De vin élu ;
Que naisse le plaisir,
Que meure la douleur.

Que s'envolent
Les haines et les rages,
Que seul Amour ici
Règne et fasse des folies

Savourons le baume
De toutes les blessures
Qui donne au cœur
Une nouvelle vie.]

À ce titre, l'image du « vin élu » renvoie à un type de breuvage remarquable et supérieur qui se distingue des autres boissons. Parce que le vin est communément associé au sang, aussi bien pour sa couleur que pour la provenance de l'essence même de la plante dont la sève renvoie au système vasculaire humain, il est de ce fait le breuvage de la vie et de l'immortalité⁹⁸. Nous avons déjà remarqué dans notre étude sur *La Traviata* que la scène du *Brindisi* célébrait la jeunesse éternelle et la glorification de l'instant présent. Dans *Macbeth* l'image acquiert plus de force car elle est rattachée à un désir avide et effréné de pouvoir et de succès dans le monde ici-bas, pour lequel l'attente n'est pas tolérée. Voici les paroles de Lady Macbeth où sont explicitement exprimés un appétit ambitieux envers la vie et une convoitise sans scrupules :

Vieni ! t'affretta ! accendere
Ti vo' quel freddo core !
L'audace impresa a compiere
Io ti darò valore ;
Di Scozia a te promettono
Le profetesse il trono...⁹⁹

[Viens ! hâte-toi ! je veux allumer
Ton cœur froid !

⁹⁷ *Macbeth*, II, 7.

⁹⁸ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Vino », in *Dizionario dei simboli*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2006, p. 557-560.

⁹⁹ *Macbeth*, I, 5.

Je te donnerai de la valeur
 Pour accomplir l'entreprise audacieuse ;
 Les prophétesses t'ont promis
 Le trône d'Écosse...]

Le verbe *compiere* déjà signalé dans notre analyse de la course du temps et du destin dans *Il Trovatore* est d'autant plus justifié ici car la consommation entendue comme achèvement de leur entreprise se fonde à l'accomplissement du forfait, à la consommation charnelle que la première phrase exprime et enfin à la consommation du vin que nous venons d'étudier. L'interférence étymologique entre « consommation » et « consumption » ajoute de surcroît une notion de destruction à l'idée, nous menant directement à la destruction physique des victimes du couple royal. La consumption est en outre une préfiguration de l'épuisement physique et mental du souverain dont les forces sont progressivement détruites en lui, comme nous le verrons plus loin. Enfin, c'est aussi une consommation du temps qui a lieu puisqu'à travers la pression exercée sur son époux pour atteindre le trône, Lady Macbeth ne fait que précipiter leur temps vital et celui du monde qui les entoure¹⁰⁰.

Dans cette cavatine, une deuxième force côtoie ainsi l'« énergie d'une volonté tendue vers le pouvoir », les paroles renfermant une charge sexuelle assez manifeste et explicite. Loin des héroïnes classiques rencontrées jusque-là dans la première dramaturgie verdienne, Lady Macbeth pousse son homme à la virilité et à la masculinité dans le but d'accéder à la suprématie politique, à l'omnipotence. Le refoulement de sa féminité est d'ailleurs attesté par la stérilité qui affecte le couple en laquelle Gilles de Van voit une conséquence du meurtre du « père » symbolique, le roi Duncano. Le père étant à la famille ce que le roi est au peuple et Dieu aux hommes, tuer le père serait une transgression qui se traduirait donc, chez Macbeth, en l'impossibilité d'avoir à son tour une famille et une descendance¹⁰¹. Il nous faut signaler que la naissance représente une promesse ou du moins un espoir de résurrection, les enfants étant « la répétition, [la continuité] des parents dans le temps¹⁰² ». Avoir une descendance est donc d'autant plus essentiel pour un Roi dont le lignage assure la survivance de la famille royale, la paternité amorçant une sorte de processus qui va s'opposer à la finitude et à la mort. « La vie est courte, mais on revit dans ses enfants. L'auteur

¹⁰⁰ Pour l'étude étymologique et lexicographique des deux termes nous nous sommes basés sur CNRTL, « Consommation » et « Consumption », in *Site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [En ligne], <<http://www.cnrtl.fr/étymologie/et>> <<http://www.cnrtl.fr/definition/>> (consulté le 14 septembre 2012).

¹⁰¹ Cf. G. DE VAN, *Verdi*, p. 133.

¹⁰² G. DURAND, *Les structures*, p. 350.

de la nature nous a accordé cette immortalité sur la terre¹⁰³. » Le couple royal ne pouvant pas atteindre l'immortalité de cette façon, celle-ci implique à fortiori le sacrifice impitoyable des hommes et femmes qui pourraient entraver cette quête que rien ne doit arrêter. Pour autant, le sang doit forcément encore couler, il ne peut en être autrement :

Forz'è che scorra un altro sangue, o donna !¹⁰⁴

[Il faut qu'un autre sang coule, ô femme !]

Le vin, associé au sang, est donc une boisson sacrée d'autant que la coupe en laquelle il est versé, équivalent technique du prototype végétal que serait le calice¹⁰⁵, possède une valence relevant de la vaste catégorie des contenant. Pour glisser de l'image de la coupe à celle du vin, il suffit de considérer la notion du contenant comme solidaire de celle du contenu, le vase, ou calice, ou coupe¹⁰⁶ se situant « à mi-chemin entre les images du ventre digestif [contenant prototype par excellence pour l'imaginaire] et celles du liquide nutritif, de l'élixir de vie et de jouvence¹⁰⁷ ». Si le vin est un breuvage sacré, voire magique, c'est en raison de son cycle vital qui suit le cycle végétal. Symbiose entre la boisson, la coupe et l'arbre qui en donne le suc, celui-ci s'intègre aux mythologies arboricoles et cycliques végétales : comme les fleurs, comme la vigne, le vin fleurit en suivant le cycle des saisons. Son caractère sacré peut également dériver, enfin, de son mystère et du secret l'entourant qui en font une eau de jouvence. Nous pouvons au passage citer le personnage de Calypso dans l'*Odyssée* : cette dernière, qui offre l'immortalité, est de surcroît surnommée « la femme au vin », nom qui sous-entend, d'après ce que nous venons d'expliquer, une vie cachée, une jeunesse secrète et toute-puissante. Immortalité et vin ne font à nouveau qu'un.

Quant à la constellation symbolique dans laquelle le vin et le sang seraient isomorphes et auraient, en d'autres termes, une même consistance – la liquidité – et une même couleur – le rouge – elle découle du processus technique de création du vin. Sang recréé par le pressoir, le vin est la manifestation de la « victoire sur la fuite anémique du temps¹⁰⁸ ». Nous comprenons à partir de là l'importance symbolique du sang et du vin dans *Macbeth*. Symboles de la lutte contre la

¹⁰³ A. FRANCE, *Pierre Nozière*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, [En ligne], <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k229522b.r=.langEN>> (consulté le 3 mars 2012), p. 132.

¹⁰⁴ *Macbeth*, II, 1.

¹⁰⁵ G. DURAND, *Les structures*, p. 291-293.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 292.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 293.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 298.

mortalité, ces deux substances liquides, centrales dans cette œuvre, sont également associées à la recherche de l'immortalité : car le vin, breuvage sacré, est une re-création du sang, substance vitale laquelle, à son tour, représente la vie que le couple assassin doit voler pour survivre.

Nous voilà ainsi revenus, à travers le vin et le sang, au symbole du calice qui apparaît à première vue dans la scène du banquet de *Macbeth* (II, 5). Contrairement au *brindisi* de *La Traviata*, le banquet de Macbeth n'est pas seulement un rite collectif visant à transformer la morne condition quotidienne de l'existence humaine¹⁰⁹ et célébrer l'immortalité mais la découverte, à travers les hallucinations de Macbeth vers lequel s'avance le spectre que lui seul voit, de l'intériorité trouble et souffrante du personnage du tyran qui se trouve face à ses démons. À ce sujet, l'ordre finalement rétabli et la justice enfin rendue à la fin de l'histoire ne suffisent pas à dissiper totalement l'atmosphère glauque dans laquelle Macbeth et Lady oscillent pour enfin s'effondrer chacun de leur côté. La tonalité nocturne de l'œuvre renforce dès le premier vers, et jusqu'à la dernière scène une impression sinistre et somme toute assez désolante d'un monde se nourrissant de désirs obscurs et inavouables.

Face à l'immortalité, état de ce qui pourrait se perpétuer indéfiniment¹¹⁰, un autre concept sans limite temporelle est celui de l'éternité. L'immortalité est censée appartenir au couple royal aux allures vampiriques qui se repaît du sang de ses victimes et du calice de jouvence. En réalité, elle est impossible à atteindre et d'autant plus inaccessible à Lady Macbeth et au Roi au vu de la stérilité du couple. En revanche l'éternité, qui n'a jamais de fin, appartiendrait, elle, aux innocents. Aussi Duncan avant de mourir est-il appelé par le son de la trompette éternelle :

È deciso... quel bronzo, ecco, m'invita !
Non udirlo, Duncan ! È squillo eterno
Che nel cielo ti chiama, o nell'inferno.¹¹¹

[C'est décidé... voici, que ce bronze, m'invite !
Ne l'écoute pas, Duncan ! C'est la sonnerie éternelle
Qui au ciel t'appelle, ou en enfer.]

Il est intéressant de nous arrêter sur cette matière, le bronze. La matière de la trompette éternelle pourrait, en réalité, faire écho, d'un point de vue symbolique, à la matière du poignard

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 299.

¹¹⁰ CNRTL, « Immortalité », in *Site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [En ligne], <<http://www.cnrtl.fr/étymologie/> (consulté le 2 mars 2012).

¹¹¹ *Macbeth*, I, 11.

par lequel Macbeth est sur le point de transpercer le roi Duncano, car le bronze invitant Macbeth au meurtre est aussi celui de la sonnerie éternelle. Mais remarquons qu'en italien, *i sacri bronzi* (les bronzes sacrés) sont les cloches. Or, les cloches peuvent aussi bien sonner le glas que carillonner. Cette bipolarité est repérable dans le son qui appelle Duncano aux enfers ou au Ciel, la première destination étant celle que Macbeth lui souhaite, ce qui crée une continuité entre le geste fatal et la destination finale de l'âme du roi. Cependant, le mot *squillo* est en général attribué aux trompettes¹¹², pas aux cloches. On retrouve d'ailleurs couramment dans la Bible la référence aux trompettes de l'Éternel¹¹³. Cela dit, une branche de l'étymologie met sur un même plan les matières du bronze et du cuivre à travers l'ancien terme anglo-saxon *bras* qui signifie « cuivre¹¹⁴ ». En suivant ce raisonnement, les trompettes pourraient être, d'un point de vue matériel imaginaire, en bronze et le lien entre le poignard et l'enfer confirmé. Pour la façon barbare dont il meurt, le roi Duncano, innocent sauvagement assassiné pour sa seule faute d'être roi, est en réalité censé accéder au Paradis. La destination infernale que Macbeth lui souhaite n'est, de fait, que la projection de ses terreurs personnelles ou le reflux de sa mauvaise conscience. Voilà pourquoi un lien entre le poignard et l'enfer est plausible d'un point de vue symbolique. Le monologue de Macbeth peut aussi être vu comme une tentative de persuasion qu'il s'adresse à lui-même (remarquons le « È deciso... ») afin d'avoir le courage nécessaire pour commettre le meurtre. Ainsi, pour trouver la force de tuer Duncano, la destination infernale, qui sous-entend une série de péchés, peut se transmuier en cause du meurtre. Le résultat devient la justification par excellence au sein d'un processus de rétrocausation porté par un sentiment de culpabilité : parce que le roi est destiné à l'enfer, il a péché et doit donc être puni par la mort. L'enfer, qui est à l'origine une conséquence devient ainsi la cause de l'assassinat, ce qui allège la gravité du geste de Macbeth dont la vocation est alors punitive.

Quant à l'éternité, elle ouvre les portes de son règne à Banco :

Ai trapassati regnar non cale ;
A loro un *requiem*, l'eternità¹¹⁵.

[Aux trépassés il ne chaut pas de régner ;

¹¹² GARZANTI LINGUISTICA, « Squillo », in *Dictionnaire Italien*, [En ligne], <<http://garzantilinguistica.sapere.it/>> (consulté le 2 avril 2012).

¹¹³ « Sonnez de la trompette en Sion ! Faites-la retentir sur ma montagne sainte ! Que tous les habitants du pays tremblent ! Car le jour de l'Éternel vient [...] », Joël 2, 1.

¹¹⁴ VOCABOLARIO ETIMOLOGICO DELLA LINGUA ITALIANA DI OTTORINO PIANIGIANI, « Bronzo », in *Dictionnaire etymologique*, [En ligne], <<http://www.etimo.it/>> (consulté le 20 septembre 2012).

¹¹⁵ *Macbeth*, II, 2.

Voici pour eux un *requiem*, l'éternité.]

La souveraineté, qui est temporelle, n'intéresse pas les morts. Une fois qu'il sera défunt, Banco ne sera donc plus une entrave à cet accès au pouvoir du couple, raison pour laquelle il se doit d'être chassé du monde des vivants.

Si le mythe du vampire, enfin, s'est présenté à notre esprit, c'est parce que le principe à travers lequel ces créatures vivent présente de fortes ressemblances avec le couple royal. Le vampire survivant grâce à sa victime, il représente la soif de vivre¹¹⁶, la soif de pouvoir ajouterons-nous. Il transfère, disons, sur l'*autre* cette faim dévorante, se dévorant et se consumant en réalité lui même si bien qu'il ne peut se reconnaître comme responsable de ses échecs. Ce motif de la *consumation*, nous l'avons signalé, est d'ailleurs central au sein des thématiques concernant les deux époux. Ce n'est qu'une fois que l'homme assume ses responsabilités, qu'il accepte, en d'autres mots, son sort de mortel, que le vampire qui est en lui s'évanouit¹¹⁷. En effet, dès lors que Lady Macbeth n'est plus en mesure d'ignorer ses méfaits, elle perd la raison, puis meurt. Elle perd cette toute-puissance à vocation immortelle dont le secret résidait en la négation de ses actions, obnubilée par l'image de la tache de sang qu'elle ne peut laver, et que tous les baumes d'un continent entier ne pourraient purifier. C'est donc une prise de conscience soudaine qui l'emporte et la tue presque immédiatement :

Di sangue umano
 Sa qui sempre ... Arabia intera
 Rimondar sì piccol mano
 Co' suoi balsami non può.
 Oimè !... ¹¹⁸

[Elle sent à jamais
 Le sang humain... L'Arabie entière
 Et tous ses baumes ne peuvent purifier
 Une si petite main
 Hélas !...]

¹¹⁶ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Vampiro », in *Dizionario*, p. 531-532.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Macbeth*, IV, 4.

4. *Filles et monstres de la nuit*

Lady Macbeth est, à l’instar des sorcières, une créature de la nuit, une fille des ténèbres. Sa présence féminine, physique et bien réelle, remplace ou du moins complète celle des sorcières évanescentes aussi bien dans l’œuvre shakespearienne que dans le *melodramma*. En outre, diverses analogies musicales entre Lady Macbeth et les sorcières ont été relevées si bien que certains dramaturges voient en elle une créature née des mains des sorcières¹¹⁹. Quoi qu’il en soit, le rapport à la dimension future et au temps est aussi bien une distinction des sorcières par le biais de leur prophéties que de la reine, celle-ci canalisant toutes ses forces dans la matérialisation et la réalisation du futur que les sorcières, justement, ont prédit. Femme de la nuit, Lady Macbeth vient donc confirmer la liaison qui existe entre la femme, la fatalité, la précipitation du temps et les ténèbres porteuses de mort que nous avons énoncée plus haut.

Pour leur appartenance commune au monde nocturne, le personnage de Lady Macbeth et les sorcières relèvent indubitablement d’un même symbolisme. Tout le long de l’œuvre, Lady Macbeth appelle au monde infernal des ténèbres qui est aussi celui avec lequel les sorcières communiquent :

Or tutti sorgete, – ministri infernali,
 Che al sangue incorate, – spingete i mortali !
 Tu, notte, ne avvolgi – di tenebra immota ;
 Qual petto percota – non vegga il pugnale.¹²⁰

[À présent levez-vous tous – ministres infernaux,
 Vous qui incitez au sang, – poussez les mortels !
 Toi, nuit, enveloppe-nous – de ténèbres immobiles :
 Que le poignard ignore – la poitrine qu’il frappe.]

La reine serait ainsi une sorte de prolongement de ces dernières, de matérialisation de ces créatures, sa matérialité soulignant le passage du plan métaphysique au plan humain et mettant par conséquent en relief l’objectivation de l’existence du couple et de ses délits : si d’un côté l’identité des sorcières peut laisser perplexe et leurs prédictions peuvent susciter un certain doute, de l’autre, la présence de la reine est quant à elle bien avérée. Le décalage entre ce qui est réel et ce qui est imaginé constitue d’ailleurs l’un des thèmes portants de l’œuvre shakespearienne et de sa reprise verdienne. Nous tenons à souligner, en effet, que nombre de thèmes et de situations

¹¹⁹ G. DE VAN, *Verdi*, p. 278.

¹²⁰ *Macbeth*, I, 7.

dramaturgiques ont été volontairement conservés par Verdi. Dans cette optique, Lady Macbeth, personnage manifestement charnel, met en lumière l'élaboration et l'acceptation de la réalité. Or, cette prise de conscience qui débouche dans un premier temps sur sa mort, provoquée par les remords qui la rongent, entraîne ensuite irrémédiablement le crépuscule du nouveau souverain, cette « chute du prince¹²¹ » s'accéléralant sensiblement à partir du second crime qui marque de fait le début de leur parabole descendante.

Représentant tour à tour les prospectives et les perspectives de la reine, les sorcières sont l'anticipation et le prolongement des désirs de celle-ci. Cette dynamique de relais entre les sorcières et la reine vient également du fait qu'elles ne se croisent jamais. En effet, les apparitions des sorcières préparent toujours une intervention de la reine. Ainsi, au premier acte, suite à la rencontre entre les sorcières et Macbeth dans la forêt, nous retrouvons la reine plongée dans la lettre où la prophétie lui est racontée. De la même façon, au troisième acte, aussitôt les sorcières disparues, Lady Macbeth apparaît. Et, dans les deux cas, le discours de la reine est essentiellement centré sur le contenu des prophéties qu'elle répète inlassablement pour convaincre son époux d'avancer dans leurs projets meurtriers communs.

En nous basant sur cette affinité entre les sorcières et la reine, nous remarquons que les images de la caverne d'où ces dernières sont issues au troisième acte et de la forêt où elles se révèlent au premier acte ne font qu'accentuer leur rapport, attendu qu'un lien symbolique existe entre la caverne et la cavité archétypiquement féminine. Cette caverne qui abrite les sorcières tenant symboliquement lieu de cavité intra-utérine, elle renvoie automatiquement au ventre maternel exclusivement féminin¹²². Mais il est intéressant de remarquer que le deuxième lieu abritant les sorcières, à savoir la forêt, est au niveau symbolique, tout comme la caverne, un centre d'intimité¹²³. Dans ce sens, aussi bien la caverne que la forêt pourraient être considérées comme le prolongement de l'intimité de Lady Macbeth, la caverne, de par sa forme, renvoyant de surcroît au ventre maternel de la reine qui, à défaut de mettre au monde une descendance, enfanterait les sorcières. Ce sont ces filles de la nuit, nées de la reine et avec la reine, qui guideraient alors le roi dans les ténèbres de ses projets, précipitant de cette manière sa déchéance.

¹²¹ *Teatro completo*, p. 846.

¹²² G. DURAND, *Les structures*, p. 275-276.

¹²³ *Ibid.*, p. 281.

Or, les ténèbres acquièrent une force telle que même le soleil, l'astre éternel qui se couche pour renaître toujours¹²⁴ en arrive à s'éteindre. Sur ce globe dont l'apparence fait songer aux paysages post-apocalyptiques, la nuit tombe avant l'assassinat de Banco pour pouvoir en cacher l'atrocité, et les morts errent déjà sur une terre dépouillée alors qu'une lueur mourante passe dans le ciel. La seule lumière qui pourrait montrer la vérité et les horreurs des crimes perpétrés, ce soleil qui voit tout, astre auquel rien de reste caché¹²⁵, même cette lumière est consumée. Elle languit puis s'éteint :

La luce langue, il faro spegnesi
Ch'eterno corre per gli ampî cieli !¹²⁶

[La lumière languit, le phare s'éteint
Qui éternel, court dans les vastes cieux !]

Aussi la nuit qui obscurcit à jamais le soleil devient-elle la matière dans laquelle les crimes sont engloutis, une nuit qui ne peut, qui ne veut plus voir, une nuit aveugle :

Sparve il sol... [...]
Cieca notte, affretta e spegni
Ogni lume in terra e in ciel.¹²⁷

[Le soleil disparut... [...]
Aveugle nuit, hâte et éteins
Toute lumière sur la terre et dans le ciel]

Le dernier phare, ultime source de lumière salvatrice et vitale guidant dans les ténèbres est anéanti par le mal, annonçant l'épuisement qui touchera Macbeth au plus profond de ses fibres. Pire, il s'éteint, et un phare qui s'éteint ne se rallume pas. Ce soleil sans lumière est un soleil *noir*, cette image étant très puissante au niveau symbolique puisqu'elle illustre le redoutable mouvement temporel¹²⁸. Le soleil mort est alors le signe patent de l'omnipotence de la noirceur de la nuit qui absorbe l'astre éternel.

Notons enfin que le voile, symbole typique de ce qui est caché et secret¹²⁹ vient surdéterminer ces ténèbres sournoises qui cachent l'inavouable, puisque Lady Macbeth demande à la nuit de

¹²⁴ A. H. KRAPPE, « Le soleil », in *La Genèse des mythes*, Paris, Payot, 1952, p. 81-99.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 89.

¹²⁶ *Macbeth*, II, 2.

¹²⁷ *Ibid.*, II, 3.

¹²⁸ G. DURAND, *Les structures*, p.81-82.

¹²⁹ Cf. « Nuit et rêves », troisième partie de notre étude.

s'armer de ses voiles¹³⁰. Voile et nuit sont donc complices d'un même crime. L'acte fatal qui avait été annoncé par les sorcières peut alors être réalisé, fortifié par le pouvoir de Lady Macbeth :

Nuovo delitto ! È necessario !
Compiersi debbe l'opra fatale.¹³¹

[Un nouveau crime ! Est nécessaire !
L'œuvre fatale doit s'accomplir.]

Il existe en outre une deuxième représentation symbolique du voile qui consiste en le tissage, universellement symbole du devenir¹³². Se rapprochant par ce symbolisme directement au destin, le voile, époux de la nuit, se joint à plus forte raison au groupe d'images regroupant la femme, la fatalité, le Mal et la nuit assassine. La confirmation de la juxtaposition entre le voile et les secrets du destin réside en la raison pour laquelle Macbeth veut arracher le voile prodigieux aux sorcières. Pour accéder à l'omnipotence par excellence, il doit d'abord *voir* les temps à venir :

Il velame del futuro
Alle streghe squarcierò¹³³

[Le voile du futur
Aux sorcières j'arracherai]

5. **Parricide et stérilité : la mort dans la nuit**

La nuit, isotrope, se propage en outre dans *Macbeth* à partir d'un foyer qui l'émet dans toutes les directions, ce foyer étant le couple royal lui-même. Après avoir enveloppé l'univers qui entoure ce dernier, la nuit retourne dans la direction du foyer néfaste originel, engloutissant la reine dans le sommeil tourmenté du somnambule avant que celle-ci ne s'éteigne au cœur d'une nuit drapée en signe de deuil¹³⁴. La démence de Lady Macbeth représente déjà une première mort, celle de l'esprit, à laquelle succède la mort corporelle. Quoique vivante, la reine, lorsqu'elle

¹³⁰ Nous renvoyons notre lecteur à la note 44.

¹³¹ *Macbeth*, II, 2.

¹³² G. DURAND, *Les structures*, p. 369.

¹³³ *Macbeth*, II, 7.

¹³⁴ « I panni indossa / Della notte... » [Elle porte les / Vêtements de la nuit...], *ibid.*, IV, 4.

perd la raison, appartient dès lors au royaume des spectres dont elle-même a peuplé la terre, ou peut-être en a-t-elle, en fait, toujours fait partie pour son affinité avec les sorcières et l'enfer. Peu de temps après sa disparition, le roi périt lui aussi, preuve que la force du couple résidait essentiellement en son épouse. C'est donc une bataille crépusculaire perdue à l'avance qu'il livre alors que la vie, pour lui, s'est en réalité déjà éteinte au plus profond de ses « fibres » :

Eppur la vita
Sento nelle mie fibre inaridita !
Pietà, rispetto, amore,
Conforto ai di cadenti,
Non spargeran d'un fiore
La tua canuta età¹³⁵.

[Et pourtant
Je sens la vie desséchée dans mes fibres !
Pitié, respect, amour,
Réconfort dans les jours tombants
Ne joncheront d'une seule fleur
Ton âge chenu.]

Macbeth, comme Lady Macbeth, est mort avant de l'être réellement. Outre une stérilité affective l'image de ces fibres stériles évoque par ailleurs sa stérilité physique, raison pour laquelle il n'aura aucune descendance et finira ses jours seuls. C'est donc la mort qu'il porte avec lui et en lui.

La dimension nocturne fait donc éclore la mort et n'a rien d'apaisant, la preuve en est que Macbeth a été condamné à perdre le sommeil alors que le roi, lui, est désormais dans le *dernier* sommeil dont le remords de Macbeth ne peuvent pas le sortir :

Deh, sapessi, o Re trafitto,
L'alto sonno a te spezzar !¹³⁶

[De grâce, si je savais, ô Roi transpercé
Ton grand sommeil briser !]

La reine, somnambule, est comme lui frappée par cette malédiction. Le sommeil entendu comme le *dernier* sommeil tombe alors sur tout le royaume :

Regna il sonno su tutti... Oh, qual lamento !
Risponde il gufo al suo lugubre addio !¹³⁷

¹³⁵ *Ibid.*, IV, 5.

¹³⁶ *Ibid.*, I, 15.

¹³⁷ *Ibid.*, I, 12.

[Le sommeil règne sur tous... Oh, quelle plainte !
Le hibou répond à son adieu lugubre !]

Pendant que la nuit s'étend sur cette terre, la mort se propage. Partant de l'assassinat du roi Duncano pour ensuite s'abattre sur des familles entières (de Banco, puis de Macduff) elle est propulsée dans un crescendo de désir avide, de pouvoir et de violence. Dans ce royaume à la paternité blessée, le nouveau souverain sème la mort autour de lui, incité par sa femme et sa soif de pouvoir. Ironie du sort ou expression d'un inconscient bouleversé, c'est le fantôme d'un enfant, précisément, qui lui annonce qu'il peut être « sanguinaire », « féroce¹³⁸ » et qu' « aucun enfant né d'une femme ne peut lui nuire¹³⁹ ». *Macbeth*, c'est aussi l'histoire d'un couple stérile qui décime toute source de vie pour accéder au trône en assassinant la femme de Macduff, une mère source de fécondité, et ses enfants, fruits de la paternité. Afin de rétablir l'ordre et redonner la vie à ce royaume sans descendance, en lequel la paternité mène inmanquablement au parricide, il faut attendre un orphelin dont la naissance mutilée puisse le rendre immun au pouvoir du roi assassin. Ainsi l'enfant privé de paternité, arraché à la naissance du sein maternel vainc-t-il le souverain amputé à jamais d'une quelconque descendance.

Les fantômes et les sorcières pour leur part, émanations des désirs et des angoisses du roi, envahissent et rongent une terre dont la dureté porte à la mort de la nature, faisant justement écho à la stérilité du couple :

Sulla metà del mondo
Or morta è la natura ; or l'assassino
Come fantasma per l'ombra si striscia,
Or consuman le streghe i lor misteri.
Immobil terra ! a' passi miei sta muta...¹⁴⁰

[Sur la moitié du monde
La nature est désormais morte ; désormais l'assassin
Comme un fantôme dans l'ombre rampe
Désormais les sorcières consomment leurs mystères.
Terre immobile ! à mes pas elle reste muette...]

La stérilité touche donc non seulement le couple royal, mais par la suite, la terre de Macbeth tout entière. Patrie opprimée, déchirée, la Terre Mère est devenue un sépulcre, le giron maternel se transforme en tombeau :

¹³⁸ Nous renvoyons notre lecteur à la note 75.

¹³⁹ « Nessun nato di donna ti nuoce. », *Macbeth*, III, 2.

¹⁴⁰ *Ibid.*, I, 11.

Patria oppressa ! il dolce nome
 No, di madre aver non puoi,
 Or che tutta a' figli tuoi
 Sei conversa in un avel¹⁴¹

[Patrie opprimée ! le doux nom de mère
 Non, tu ne peux recevoir.
 Maintenant que tu n'es plus qu'un tombeau
 pour tous tes enfants]

En réponse à l'assassinat du roi Duncano, le Père primordial, la mort recouvre le domaine de Macbeth. Le chant que Lady et Macbeth entonnent pour célébrer leur entreprise criminelle est dans cette optique un hymne à la destruction et à la vengeance qui visent à s'abattre sur le globe entier, conférant à la mort une emprise cosmique :

Ora di morte e di vendetta,
 Tuona, rimbomba per l'orbe intero,
 Come assordante l'atro pensiero
 Del cor le fibre tutte intronò
 Ora di morte, ormai t'affretta !¹⁴²

[Heure de mort et de vengeance,
 Tonne, gronde dans le globe entier,
 Assourdissante, la pensée sombre
 Abasourdit toutes les fibres du cœur
 Heure de mort, maintenant hâte-toi !]

À ce titre, rappelons que la vengeance s'inscrit en général dans une relation de cause à effet où elle apparaît comme une réaction pour réparer l'honneur lorsque celui-ci a été outragé. Dans la présente œuvre, la vengeance voulue par Macbeth et son épouse n'a donc, en théorie, aucune raison d'exister. C'est une vengeance *stérile*. Elle est ici la manifestation gratuite de leur rage de puissance ou encore une simple volonté d'exterminer les obstacles qui se trouvent sur leur passage. Quels que soient le type de vengeance et le mobile qui l'alimentent, force est de constater que la vengeance ne mène à rien, sinon à la mort.

Précisons en outre que notre définition de Duncano comme « Père primordial » dérive de l'archétype présent et courant chez Verdi du « monarque paternel et dominateur », « protecteur du groupe familial¹⁴³ », qui surplombe la scène opératique et dirige la famille, le père jouissant d'un rôle considérable dans la dramaturgie verdienne. Cette position supérieure, que les études

¹⁴¹ *Ibid.*, IV, 1.

¹⁴² *Ibid.*, III, 4.

¹⁴³ G. DURAND, *Les structures*, p. 153.

sur l'imaginaire dénomment « contemplation monarchique¹⁴⁴ » se somme à la figure de « Dieu Père, Dieu grand-mâle », que nous avons vu apparaître clairement dans le mécanisme de la vengeance par exemple dans *Rigoletto*. On retrouve chez Verdi tout un réseau symbolique relié à cet archétype : le sceptre royal à l'autoritaire verticalité, comme le glaive, évoquent selon Gilbert Durand¹⁴⁵ la valeur guerrière, « car le glaive guerrier est aussi glaive de justice, le pouvoir judiciaire [n'étant] qu'une agressivité exécutive codifiée et maîtrisée »¹⁴⁶. La puissance semblerait donc être royale et virile, la verticalité étant un attribut nettement phallique, mais elle est à son tour légale, ce qui nous renvoie à la fonction du père justicier, tout cet ensemble étant par surcroît dominé par Dieu, le Père et justicier suprême. De tels symboles trouvent *a fortiori* leur sens dans la structure patriarcale des opéras de Verdi, au cœur de laquelle l'autorité, la puissance, la justice, quelquefois même l'influence ambitieuse voire orgueilleuse structurent les relations entre pères et enfants. Les enfants, en effet, sont soumis à la famille, dont le père est le chef, ensuite aux sphères sociale, politique et religieuse dont ils se doivent de respecter les règles, enfin à Dieu en lequel ils sont censés croire. Les personnages qui régissent ces différentes sphères, à savoir les pères, les gouvernants, les chefs, les monarques, les grands prêtres, les inquisiteurs affirment d'ordinaire leur soif de vengeance en faisant appel à Dieu, père et justicier absolu. Quoique la relation père-enfant soit absente du noyau familial de *Macbeth*, nous pouvons, à travers ce réseau de symboles, considérer le roi Duncan comme le premier Père du royaume d'Écosse, le Père assassiné par un de ses fils. Son meurtre est donc dans un certain sens un parricide : le premier meurtre, celui de Duncan, est le meurtre du père, l'autorité royale étant également paternelle :

Nous avons vu que les rois tiennent la place de Dieu, qui est le vrai père du genre humain.

Nous avons vu aussi que la première idée de puissance qui ait été parmi les hommes, est celle de la puissance paternelle ; et que l'on a fait les rois sur le modèle des pères.¹⁴⁷

Mais il y a plus : en tuant le roi, *Macbeth* porte également atteinte à la présence de Dieu dont le souverain est le répondant. Il est difficile de ne pas remarquer l'absence de Dieu dans *Macbeth* : ce dernier semble avoir abandonné à elle-même cette terre peuplée de monstres, ce qui confirme d'autant plus l'aridité de la vengeance du couple royal qui n'a pas de souteneur, et dont la portée est purement destructrice. Le fait que *Macbeth* ne soit pas capable de répéter un *amen*

¹⁴⁴ G. BACHELARD, *La Terre et les rêveries de la volonté*, cité par G. DURAND, *Les structures*, p. 152.

¹⁴⁵ G. DURAND, *Les structures*, p. 150-156.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 155.

¹⁴⁷ J. B. BOSSUET, *Politique tirée de l'Écriture Sainte*, Paris, Beaucé, 1818, [En ligne], livre III, Article 3, <<http://books.google.it/books?id=8uoTAAAAQAAJ&pg=PA51&lpq=PA51&dq>> (consulté le 17 avril 2012).

lorsque les courtisans, qu'il croit entendre dans son sommeil, prient pour le roi, est d'ores et déjà l'indication qu'une rupture entre lui et le Ciel a eu lieu :

Nel sonno udii che oravano
I cortigiani, e Dio
Sempre ne assista, ei dissero ;
Amen dir volli anch'io,
Ma la parola indocile
Gelò su' labbri miei.¹⁴⁸

[Dans mon sommeil j'entendis prier
Les courtisans, et *que Dieu*
Toujours nous vienne en aide, dirent-ils ;
Ainsi soit-il voulus-je dire aussi,
Mais la parole indocile
Se figea sur mes lèvres.]

Ce récit est d'ailleurs plutôt incohérent : Macbeth, qui affirme avoir entendu des voix pendant son sommeil, n'a de fait pas pu dormir puisqu'il était en train de tuer le roi. Et les courtisans, en outre, n'ont pas encore pu prier pour ce dernier, car personne ne sait, à ce moment-là, qu'il a été assassiné, hormis Macbeth et son épouse. Une confusion entre la réalité et le cauchemar se déclenche donc automatiquement avec ce premier meurtre. Lady Macbeth, plus lucide, y entrevoit déjà un premier signe de faiblesse et de folie : « Follie !¹⁴⁹ » [Folies !].

Honorer son père est un devoir, condition nécessaire pour jouir d'une longue vie (la durée de la vie supposant à son tour une descendance). Le tuer représente donc un sacrilège :

Honore ton père et ta mère, comme te l'a commandé Yahvé, ton Dieu, afin d'avoir longue vie et bonheur sur la terre que Yahvé ton Dieu te donne.¹⁵⁰

Le meurtre du roi-père primordial aboutit, dans *Macbeth*, d'abord à la stérilité du couple royal, puis à la perte du sommeil, enfin à la mort du royaume. La vie se dessèche en le souverain, durcissant son âme au passage, à l'instar de cette pierre froide et aride qui représente son trône :

Né sul tuo regio sasso
Sperar soavi accenti :
Sol la bestemmia, ahì, lasso !

¹⁴⁸ *Macbeth*, I, 13.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ancien Testament, Deutéronome*, V, 16, cité par LAROUSSE, « Honorer » in *Dictionnaire monolingue*, [En ligne], <<http://www.larousse.com/it/dizionari/francese-monolingue>> (consulté le 17 avril 2012).

La nenia tua sarà !¹⁵¹

[N'attends pas même de suaves paroles
Sur ta pierre tombale royale :
Seul le blasphème, hélas !
Composera tes nénies !]

Le seul pouvant encore détruire ce voile épais de ténèbres qui recouvre tout est Dieu dont la punition est la seule qui soit à même de libérer le globe du tyran originel :

O gran Dio, che ne' cuori penètri,
Tu ne assisti, in te solo fidiamo ;
Da te lume, consiglio cerchiamo
A squarciar delle tenebre il vel !
L'ira tua formidabile e pronta
Colga l'empio, o fatal punitor ;¹⁵²

[Ô grand Dieu, qui pénètres les cœurs,
Viens-nous en aide, en toi seul avons foi ;
De toi lumière, conseil nous cherchons
Pour déchirer des ténèbres le voile !
Que ta colère formidable et prompte
Frappe l'impie, ô funeste vengeur ;]

La vengeance du Ciel, quoique tardive et inespérée, s'exauce finalement dans un souffle soudain qui emporte le Mal :

D'un soffio il fulminò
Il Dio della vittoria.¹⁵³

[D'un souffle le foudroya
Le Dieu de la victoire.]

Aussi la nuit ne s'efface-t-elle qu'à la toute fin de l'œuvre, vaincue par une promesse de renaissance amenée par la nouvelle aurore :

Fu spento l'oppressor !
La gioia eternerà
Per noi di tal vittoria.¹⁵⁴

[L'oppresseur fut éteint !
J'immortaliserai pour nous
La joie d'une telle victoire.]

¹⁵¹ *Macbeth*, IV, 5.

¹⁵² *Ibid.*, I, 19.

¹⁵³ *Ibid.*, IV, 10.

¹⁵⁴ *Ibid.*

Il n'en demeure pas moins qu'une sensation obscure de malignité et de nuisibilité enrobe le monde car la nuit est *la* matière de l'œuvre, et de surcroît l'épouse de la mort. Mais, contrairement aux œuvres traitées précédemment, aucune peur du temps, aucune hâte face à son écoulement, aucun retour cyclique, aucun bousculement de celui-ci qui pourrait déstabiliser tout une vie ne structurent la thématique temporelle pour la simple raison que la mort est déjà installée, déjà active dans sa tâche. Il ne sert donc plus de fuir, ni de se réfugier *ailleurs*. La seule perception qui subsiste est celle d'un temps dont la fuite est accélérée par une fatalité intimement féminine d'une part et un instinct de destruction et d'omnipotence foncièrement humains d'autre part. Lady Macbeth et Macbeth ne sont plus les victimes du temps, ils sont les catalyseurs de celui-ci, ils cherchent à le maîtriser et à exploiter son pouvoir destructeur contre l'univers entier pour arriver à leurs fins. Dès lors, la mort et le mal, amenés par le couple criminel et transmis par la nuit, ne font que s'étendre, n'ont plus qu'à s'étendre. Ils se retournent néanmoins contre les deux époux qui les avaient initialement sollicités, les détruisant sur leur passage car ces derniers ne peuvent plus contrôler cette force obscure déferlante qui s'insinue partout.

La mort et le mal ont trop profondément pénétré les choses et les êtres, corrodé chacune de leurs fibres vitales, contaminé la nature et éclipsé les astres pour pouvoir être déracinés. Ils sont parvenus à tout atteindre. Et tout concourt à le rappeler : dans les caractéristiques féminines aux accents fatals, dans les prédictions mortelles des sorcières, dans les présages que la nature émet, dans la recherche effrénée de sang qui cache une vaine quête d'immortalité, dans l'existence purement ténébreuse des enfants de la nuit, dans l'omniprésence des spectres, dans la stérilité universelle et le parricide primordial, c'est toujours la mort qui confirme son empire. Un espoir timide et rapide comme ce souffle qui emporte laisse néanmoins encore croire que tout ne peut éternellement être broyé par le Mal, maigre espérance qui ne fait même plus partie d'*Otello*, le dernier drame noir de Verdi.

III Le destin de l'homme des ténèbres

1. L'obscurité et le noir

Dans *Otello*, c'est encore la nuit qui fait fonction de décor, mais à Chypre, l'île où a lieu la chute de celui « qui aima au-delà de la raison¹⁵⁵ ». Face à *Macbeth*, où la chute du roi va de pair avec la mort et la nuit qui se répandent, les ténèbres d'*Otello* sont tant une conséquence du comportement du personnage dont les actions sèment la mort qu'une atmosphère symbolique reflétant la noirceur de l'âme d'Otello et son côté ténébreux. S'affichant de façon visible sur sa couleur de peau – Otello est surnommé « le Maure » – cet aspect de son caractère est savamment cultivé par Jago, son enseigne, qui nourrit pour lui une haine sans commune mesure, raison pour laquelle il l'exploite avec dextérité afin de le mener à bout :

... E una cagion dell'ira, eccola, guarda.
(indicando Cassio)
 Quell'azzimato capitano usurpa
 Il grado mio, [...]
 Tal fu il voler d'Otello [...]
 [...] se il Moro io fossi
 Vedermi non vorrei d'attorno un Jago.¹⁵⁶

[... Et un motif de colère, le voilà, regarde.
(en indiquant Cassio)
 Ce capitaine attifé usurpe
 Mon grade, [...]
 Telle fut la volonté d'Otello [...]
 [...] si j'étais le Maure,
 Je ne voudrais pas être entouré de Jago.]

L'obscurcissement frappant l'univers qui l'entoure est en outre le signe patent de l'affaïssement progressif du personnage. Au fur et à mesure que Jago gouverne l'esprit d'Otello, les ténèbres, porteuses du malheur, gagnent du terrain, déteignant sur les âmes des personnages et sur les choses. Nous tenterons d'analyser dans quelle mesure le noir, le temps piloté par le destin, et enfin la mort s'agencent au sein de l'œuvre.

¹⁵⁵ *Teatro completo*, p. 270.

¹⁵⁶ *Otello*, I, 1.

Tout d'abord, il est dans *Otello* une série d'images qui gravitent autour de la couleur noire et qui se rattachent aux symboles nyctomorphes¹⁵⁷. Aussi les paysages nocturnes, le sentiment d'abattement et d'impuissance du héros, la tristesse qui domine toute l'œuvre, sans oublier les personnages noirs – noirceur au départ physique pour Otello, morale pour Jago- participent-ils de la symbolique des ténèbres à laquelle se rattache également le symbole de l'eau triste qui apparaît dans la chanson du saule de Desdemona. Une seule tache noire, nous dit Bachelard, intimement complexe, dès qu'elle est rêvée dans ses profondeurs, suffit, à nous mettre en situation de ténèbres¹⁵⁸ ».

Une sensation de trouble, d'angoisse, de tristesse sévit dans les structures imaginaires à la base de l'œuvre. Les personnages noirs, nous venons de le dire, en appellent à une vision ténébreuse. Or, l'obscurité caractérise Otello tant physiquement que moralement par la suite : il est le « selvaggio dalle gonfie labbra » [le sauvage aux lèvres gonflées] » qui donne des « foschi baci¹⁵⁹ » [de sombres baisers] d'après Jago, et lorsque lui-même se décrit, il voit sur son visage l'« atro tenebror¹⁶⁰ » [d'obscures ténèbres]. Enfin, lorsqu'il décide de se venger de la supposée trahison de son épouse, il en appelle à l'« oscuro mar sterminator¹⁶¹ » [l'obscur mer exterminatrice].

De plus, l'obscurité occupe progressivement l'espace physique entourant le Maure dont la noirceur morale, qui est à l'origine de cette extension, le porte à être réprouvé de tous :

Quell'uomo nero è sepolcrale, e cieca
Un'ombra è in lui di morte e di terror.¹⁶²

[Cet homme noir est sépulcral, et en lui il est
Une ombre aveugle de mort et de terreur.]

Sorte d'*alter ego* du fourbe Jago, il en arrive même, à travers les manipulations de ce dernier, à prononcer les mêmes mots que lui, doublant donc sa férocité guerrière d'une férocité du cœur pour en arriver au crime final, le meurtre de Desdemona.

Les études sur les structures de l'imaginaire confirment ce lien entre le noir et le malheur : « [La] noirceur est toujours valorisée négativement. Le diable est presque toujours noir ou recèle

¹⁵⁷ G. DURAND, *Les structures*, p. 96-122.

¹⁵⁸ G. BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 2004, p. 90.

¹⁵⁹ *Otello*, I, 1.

¹⁶⁰ *Ibid.*, II, 4.

¹⁶¹ *Ibid.*, II, 5.

¹⁶² *Ibid.*, III, 8.

quelque noirceur¹⁶³. ». Et de compléter à propos de la haine envers les types ethniques sombres, haine qui dérive à son tour de ce même rapprochement : « Le Maure devient une espèce de diable, de croquemitaine [...] »¹⁶⁴. » Tout ce qui s'oppose à la lumière comme l'obscurité, la nuit, la sorcellerie – songeons à Azucena la bohémienne, autre personnage obscur chargé de méfaits pour la couleur de sa peau – renvoie à la noirceur du mal¹⁶⁵.

L'aveuglement jaloux d'Otello est en outre la conséquence de cette peculiarité nocturne attendu que les ténèbres, symboliquement, entraînent la cécité. Otello n'est plus qu'un général de l'armée aveugle dont la conscience est déçue suite à une perte totale de raison, l'aveuglement tout comme la caducité étant des « infirmité[s] de l'intelligence¹⁶⁶ ». Cette faiblesse fait écho à un autre personnage shakespearien, le Roi Lear dont la folie engendre la déchéance et la perte de puissance. Verdi aurait aimé consacrer un opéra à ce père illustre du panorama littéraire. Le projet ne vit cependant jamais le jour. Appréhension personnelle vis-à-vis du personnage paternel ou bien difficulté structurelle pour la mise en musique d'une tragédie dont la fonction du langage, plus réflexive, s'éloignait de la dramaturgie romantique où la parole – que Verdi appelait « parole scénique¹⁶⁷ » – était censée sculpter une attitude morale, transmettre un sentiment dans son immédiateté, rendre compte d'une situation¹⁶⁸ ? Le Roi Lear est quoi qu'il en soit l'archétype du roi aveugle dont la cécité est synonyme de caducité¹⁶⁹.

L'« atome¹⁷⁰ » porteur de cette plaie de laquelle s'étend le mal, Jago, est aussi le démon d'Otello, la cause de l'obscurcissement de ce dernier et celui par lequel tout va précipiter :

Ti spinge il tuo dimone,
E il tuo dimon son io.¹⁷¹

[Ton démon te pousse,

¹⁶³ G. DURAND, *Les structures*, p. 99.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 100.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 99-101.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 102.

¹⁶⁷ « La référence à la sculpture ou à une dynamique purement physique [...] prouve que Verdi cherche moins la parole-sens [...] que la parole-geste, comme transcription et prolongement direct de la "position" dramatique. », G. DE VAN, *Verdi*, p. 72-73.

¹⁶⁸ G. DE VAN cité par C. RESCHE, « Père et fille, père et fils : de la *potestas* paternelle à la décadence du père dans les livrets de Giuseppe Verdi », Colloque international « Relations familiales entre générations sur les scènes européennes (1750-1850) », Clermont-Ferrand, juin 2011, en cours de publication.

¹⁶⁹ G. DURAND, *Les structures*, p. 101-102.

¹⁷⁰ « Dalla viltà d'un germe o d'un atomo / Vile son nato » [De la lâcheté d'un germe ou d'un atome / Vil je suis né], *Otello*, II, 2.

¹⁷¹ *Ibid.*

Et ton démon c'est moi.]

Germe par lequel toutes les bassesses se matérialisent, il gonfle également le destin de mal, orientant l'évolution des choses vers la désagrégation du monde d'Otello.

Cette altération commence dès le feu de joie de la première scène. Dans la chanson qui dépeint un feu agonisant, perçoit déjà une tendance à la noirceur et à la mort :

Fuoco di gioia ! – rapido brilla !
 Rapido passa – fuoco d'amor !
 Splende, s'oscura – palpita, oscilla,
 L'ultimo guizzo – lampeggia e muor.¹⁷²

[Le feu de joie ! – brille rapidement !
 Et rapidement passe – le feu d'amour !
 Il resplendit, s'obscurcit – palpite, oscille,
 Le dernier vacillement – étincelle et meurt.]

En outre, d'autres signes précurseurs laissent pressentir une menace, voire une catastrophe : la fumée envahit le ciel qui se fait noir à l'arrivée d'Otello, les cloches sonnent le tocsin et la foule perd la raison comme influencée par le magnétisme d'une « planète maligne¹⁷³ ». Satan lui-même semble s'emparer des corps et des esprits :

Nessuno più raffrena quell'ira pugnace !
 Si gridi l'allarme ! Satàna li invade !!¹⁷⁴

[Personne de refrène plus cette colère pugnace !
 Que l'on donne l'alerte ! Satan les possède !!]

Pour ce qui est de l'évolution des ténèbres, le drame s'ouvre et se referme de nuit, qui plus est au milieu d'une tempête élémentaire à l'acte I. La couleur dramatique est dès lors annoncée :

Lampi ! Tuoni ! Gorgi ! Turbi tempestosi e fulmini !
 Treman l'onde, treman l'aure, treman basi e culmini.¹⁷⁵

[Éclairs ! Tonnerre ! Remous ! Tourbillons orageux et foudre !
 Les flots tremblent, l'air tremble, les abîmes et les sommets tremblent.]

¹⁷² *Ibid.*, I, 1.

¹⁷³ *Ibid.*, I, 2.

¹⁷⁴ *Ibid.*, I, 1.

¹⁷⁵ *Ibid.*

De retour d'une guerre contre les musulmans, l'armée vénitienne et son général débarquent sur l'île de façon retentissante, protégés par un Dieu justicier qui leur a donné la victoire et dans les mains duquel leur destin réside :

Dio, fulgor della bufera !
 Dio, sorriso della duna !
 Salva l'arca e la bandiera
 Della veneta fortuna !
 Tu, che reggi gli astri e il Fato !
 Tu, che imperi al mondo e al ciel !
 Fa che in fondo al mar placato
 Posi l'àncora fedel.¹⁷⁶

[Dieu, éclat de la tempête !
 Dieu, sourire de la dune !
 Sauve l'arche et le pavillon
 De la flotte vénitienne !
 Toi qui gouvernes les astres et le Destin !
 Toi qui règnes sur le monde et au ciel !
 Permet qu'au fond de la mer apaisée
 L'ancre fidèle soit jetée.]

Contrairement aux éclairs et coups de tonnerre aux connotations fantastiques qui annonçaient l'arrivée des sorcières depuis les régions infernales dans *Macbeth*, il s'agit dans *Otello* d'une tempête cosmique ayant lieu sur la mer. Mettant en évidence l'image du navire luttant contre les éléments, celle-ci peut être associée au symbole de la lutte dynamique contre l'adversité au sens large ce qui confère au personnage principal une certaine force dès le départ, raison pour laquelle, au fur et à mesure que celui-ci s'enfonce, sa décadence apparaît d'autant plus lancinante.

La lutte contre l'eau, selon Bachelard¹⁷⁷, est l'une des luttes les plus héroïques et elle met au premier plan les attributs du guerrier impétueux et courageux. On retrouve cette image de la lutte notamment dans *Les Travailleurs de la mer* de Hugo où elle est assimilée aux combats des tournois, aux Jeux Olympiques et aux jeux du cirque¹⁷⁸ :

Tout l'abîme est impliqué dans une tempête. L'océan entier est dans une bourrasque. La totalité de ses forces y entre en ligne et y prend part. Une vague, c'est le gouffre d'en bas ; un souffle, c'est le gouffre d'en haut. Avoir affaire à une tourmente, c'est avoir affaire à toute la mer et à tout le ciel [...] ¹⁷⁹

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ G. BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 184-194.

¹⁷⁸ V. HUGO, *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 2002, note 3 p. 498.

¹⁷⁹ V. HUGO, « La lutte », in *Les Travailleurs de la mer*, p. 492.

Toute cette horde arrivait.
D'un côté, cette légion.
De l'autre Gilliat [...] ¹⁸⁰

Partir était insensé, rester était effrayant. ¹⁸¹

L'univers tout entier est ainsi témoin de cette houle dévastatrice et il y assiste tout en y prenant part :

L'universo, accorre a valchi – l'aquilon fantasima,
I titanici oricalchi – squillano nel ciel. ¹⁸²

[L'univers, accourt à grand pas – l'aquilon fantôme,
Les orichalques titanesques – résonnent dans le ciel.]

Le thème des titans, qui ressort de façon évidente chez Verdi, sans provenir toutefois de la source anglaise, est également très hugolien :

Subitement on entend un grand murmure confus. Il y a une sorte de dialogue mystérieux dans l'air.

[...]

Cependant le bruit s'accroît, grossit, s'élève. Le dialogue s'accroît.

Il y a quelqu'un derrière l'horizon.

Quelqu'un de terrible, le vent.

Le vent, c'est-à-dire cette populace de titans que nous appelons les Souffles.

L'immense canaille de l'ombre.

L'Inde les nommait les Marout, la Judée les Kéroubims, la Grèce les Aquilons.

Ce sont les invincibles oiseaux fauves de l'infini. Ces borées accourent. ¹⁸³

Propre au romantisme et en particulier à Hugo, il se rattache également au thème de l'obscurité laquelle, portée à l'extrême, aboutit à l'aveuglement, cette obscurité atteignant son paroxysme. En effet, dans *Otello*, un « esprit de vertige menaçant et aveugle » déferle tandis que Dieu secoue un ciel aussi menaçant qu'un « voile sombre ». Des termes tels que la « fumée », le « feu », l'« effroyable brume » désignent un ciel noir où un feu incendiaire constitue la seule source de lumière :

Fende l'etra un torvo e cieco – spirto di vertigine,
Iddio scuote il cielo bieco, – come un tetro vel.
Tutto è fumo ! tutto è fuoco ! l'orrida caligine

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 497.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 498.

¹⁸² *Otello*, I, 1.

¹⁸³ V. HUGO, *Les Travailleurs de la mer*, p. 484-485.

Si fa incendio, poi si spegne più funesta [...] ¹⁸⁴

[Un esprit de vertige – torve et aveugle fend l'air,
Dieu ébranle le ciel menaçant, – comme un voile lugubre.
Tout est fumée ! Tout est feu ! L'horrible brouillard
Se fait incendie, puis s'éteint plus funeste [...]]

L'empire de la nuit s'installe au milieu d'une lutte titanesque entre l'homme et les éléments, engloutissant le rostre du bateau qui poursuit son combat contre ces derniers :

Erge il rostro dall'onda.
Nelle nubi si cela e nel mar,
E alla luce dei lampi ne appar. ¹⁸⁵

[Le rostre s'élève des flots.
Il se cache dans les nuées et dans la mer,
Et il apparaît à la lumière des éclairs.]

Nous assistons ici à l'avènement de l'obscurité qui éclipse la lumière pour ensuite la transformer en lueur de feu obscure aux reflets *clairement néfastes*, et dont la résonance symbolique destructrice a déjà été repérée dans le jour incinérant de *Don Carlos*¹⁸⁶. En outre, la foudre, ne l'oublions pas, est l'instrument punitif des Dieux¹⁸⁷. Et c'est toujours dans le romantisme hugolien que nous puisons, repérant une scène dont les images font étrangement écho à Verdi dans un chapitre où l'homme, sur son bateau, combat sur les flots et contre la tempête :

Une grande muraille de nuée, barrant de part en part l'étendue, montait lentement de l'horizon vers le zénith. [...] Cette immobilité en mouvement était lugubre. Le soleil, blême derrière on ne sait quelle transparence malsaine, éclairait ce linéament d'apocalypse. La nuée envahissait déjà près de la moitié de l'espace. On eût dit l'effrayant talus de l'abîme. C'était quelque chose comme le lever d'une montagne d'ombre entre la terre et le ciel.

C'était en plein jour l'ascension de la nuit. [...]

Il n'y avait point d'éclair, mais une horrible lueur éparse ; car l'idée d'horreur peut s'attacher à l'idée de lumière. [...] Sur l'horizon pesait et s'étendait une bande de brouillard couleur cendre, et au zénith une bande couleur plomb [...] Le puissant nuage du fond croissait de toutes parts à la fois, augmentait l'éclipse, et continuait son interposition lugubre. [...] On sentait quelque chose qui avance. C'était vaste et lourd, et farouche. L'obscurité s'épaississait. Tout-à-coup un immense tonnerre éclata.¹⁸⁸

¹⁸⁴ *Otello*, I, 1.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Nous renvoyons notre lecteur à la troisième partie, « Le jour incinérant ».

¹⁸⁷ M. ELIADE, *Arti del metallo*, p. 88.

¹⁸⁸ V. HUGO, « La lutte » et « Le combat », in *Les Travailleurs de la mer*, p. 498-521.

Il est licite de rapprocher, il nous semble, la valorisation négative du ciel en feu et la course effrénée de l'aiglon effroyable qui annoncent l'arrivée d'Otello du mouvement de la chevauchée infernale. D'une part parce que l'étymologie est en notre faveur : le terme employé pour désigner la course de l'univers, le mot *valchi*, peut être rapproché de *cavallo* (cheval) car les verbes *valicare* (franchir) et *scavalcare* (franchir, désarçonner) qui proviendrait à son tour de *cavalcare* (chevaucher) ont une étymologie très proche¹⁸⁹. Ensuite, parce que les images contenues dans cette première scène d'*Otello* font partie d'un même réseau symbolique : la sensation de vertige, le feu, la fumée, la course, les trompettes bruyantes qui amplifient la sensation de fin du monde renvoient aux images des ténèbres et de l'enfer dont le cheval est justement isomorphe¹⁹⁰. On retrouve aisément cette liaison entre les chevaux, l'aiglon, les clairons, l'obscurité et la mort gouvernée par la fatalité qui piège ses victimes au fond d'une toile notamment dans l'*Aigle du casque* de Hugo – où Angus, « un garçon doré » est poursuivi par Tiphaine, l'homme au cheval noir et au casque d'airain – poésie dont nous citons ici les quelques passages les plus significatifs :

Tout sur terre est en proie, ainsi que nous le sommes,
 Au souffle, à la tempête, au funeste aiglon. [...]
 [...] dès que le clairon sonne ;
 Quoi qu'il adviene, [Angus] est en proie au dur destin. [...]
 Tout à coup on entend la trompette des montagnes,
 Chant des bois plus obscur que le glas du beffroi ;
 Et brusquement on sent de l'ombre autour de soi ; [...]
 C'est lui.
 Hautain, dans le champ clos,
 Refoulant les témoins comme une hydre les flots,
 Il pénètre. [...]
 Son cheval, qui connaît ce cavalier, frissonne. [...]
 Il semble que le ciel sombre ait laissé tomber
 Des nuages mêlés de lueurs sur sa croupe. [...]
 Grave, il avance, avec un aigle sur son casque. [...]
 Et l'on eût dit la mouche attaquant l'araignée. [...]
 Alors commença l'âpre et sauvage poursuite [...]
 [...] le sort est de mystères plein ; [...]
 Parfois [notre âme] s'évade et sent derrière elle l'haleine
 De quelque noir cheval de l'ombre et de la nuit ; [...]
 On s'aperçoit qu'au fond du rêve on vous poursuit. [...]
 Les deux sombres chevaux, le vainqueur écumant,

¹⁸⁹ VOCABOLARIO ETIMOLOGICO DELLA LINGUA ITALIANA DI OTTORINO PIANIGIANI, « Cavalcare », « Scavalcare », « Valicare », in *Dictionnaire étymologique*, [En ligne], <<http://www.etimo.it/>> (consulté le 28 juillet 2012) et ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI, « Valco », « Cavalcare », « Scavalcare » *Dictionnaire unilingue italien*, [En ligne], <<http://www.treccani.it/vocabolario/>> (consulté le 28 juillet 2012).

¹⁹⁰ G. DURAND, *Les structures*, p. 78.

L'enfant pâle, et l'horreur des forêts formidables [...]
 Ils vont ! [...]
 [Tiphaine], sinistre, [...] remet son cheval au galop. [...]
 - Colombes, ôtez-vous de là : le vautour passe ! [...]
 Alors l'aigle d'airain qu'il avait sur son casque, [...]
 Le jeta mort à terre, et s'envola terrible.¹⁹¹

Le symbole du cheval funèbre peut être aussi bien lié au tonnerre qu'aux enfers, et ces deux constellations apparaissent clairement dès la première scène d'*Otello* dans le mouvement de la chevauchée qui caractérise la tempête. Si le ton de la scène est si catastrophique, c'est en outre parce que le mouvement brusque qui structure la fuite et la course renvoie à la fuite devant le Destin et plus largement à la fuite du temps. L'effroi devant la fuite du temps, dit Durand, est symbolisé par le changement et par le bruit¹⁹². Le schème plus général, enfin, s'inscrit dans l'idée de l'animation qui est doublée de « l'angoisse devant le changement, le départ sans retour et la mort¹⁹³ ».

Lorsqu'*Otello* arrive sur l'île, il est donc déjà encadré par une atmosphère dont la connotation est funèbre, voire infernale et le symbolisme temporel qui l'entoure est fortement chargé d'une sensation effroyable de chute du temps, ou mieux, de fin des temps. Sur ce double ensemble d'idées se greffe en outre l'idée d'un Destin implacable dont l'évolution, vu la situation symbolique et les éléments constitutifs des scènes de son arrivée et du feu de joie, ne semble guère présenter d'issue favorable. Cette idée trouvera d'ailleurs sa confirmation dans la suite de l'opéra et de notre analyse.

Ajoutons pour finir que ces images de la chevauchée infernale se résument et se polarisent également en une déesse, Hécate, nommée patronne des cavaliers par Hésiode et divinité psychopompe des enfers. Déesse des ténèbres, elle est, outre son symbolisme hippomorphe – qui renvoie donc au cheval – également la maîtresse de la folie, du somnambulisme, des rêves et des angoisses nocturnes. Mis à part le somnambulisme qui n'entre pas en jeu dans *Otello*, les thèmes susmentionnés font tous office de piliers dans cette œuvre, car la polarisation entre la réalité et l'imagination, la lucidité et la folie, la vérité et le mensonge en constitue l'une des principales bases thématiques. Nous voyons ainsi se dessiner un réseau d'images au sein duquel la nuit constitue la toile de fond, et auquel tant certains symboles déjà repérés dans *Macbeth* que d'autres propres à *Otello* s'ajoutent, la folie et le tourment en premier lieu. De plus, pour ce qui

¹⁹¹ V. HUGO, « L'aigle du casque », in *La Légende des siècles*, Paris, Gallimard, 2002, p. 340-353.

¹⁹² G. DURAND, *Les structures*, p. 79.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 80.

est d'*Otello*, le cheval, le Mal et la Mort¹⁹⁴ sont étroitement liés, nous venons de le mettre en évidence. Notre analyse devrait ainsi montrer que le réseau symbolique d'*Otello* repose, somme toute, sur le même groupe d'images fondamentales que celui de *Macbeth*.

2. Le démon et la fatalité

a) L'araignée et le fil

Dans *Macbeth*, le Mal se dégage d'une série d'images dont le réseau porteur est celui des symboles nyctomorphes. Le personnage de la femme des ténèbres décelé dans la première œuvre shakespearienne se dédouble, nous l'avons vu, en deux types de personnages : les sorcières et Lady Macbeth. En raison de leur lien avec la Fatalité, ces femmes peuvent faire écho aux Parques qui filent et tranchent la vie des humains.

Dans *Otello* ce rôle est réservé à Jago, la Fatalité et le Mal s'exprimant à travers lui. Un symbole qui surdétermine cette fonction de Jago est l'araignée, petit animal futé, « caché dans le noir, féroce, agile, liant ses proies d'un lien mortel, et qui joue le rôle de la goule¹⁹⁵ », renvoyant à l'aspect féminin ensorcelant puisqu'il est aussi le symbole de « la mère revêche qui a réussi à emprisonner l'enfant dans les mailles de son réseau¹⁹⁶ » :

Quest'è una ragna
Dove il tuo cuor
Casca, si lagna,
S'impiglia e muor.¹⁹⁷

[C'est une toile
Où ton cœur
Tombe, souffre,
Reste pris et meurt.]

Nous citons un passage de Charles Baudouin, où il est étudié de quelle manière le symbole de l'araignée, de la Mère terrible et de la fatalité peuvent s'amalgamer chez Hugo : « [T]outes ces

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 79.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 115.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 116. Pour soutenir cette intuition de la fatalité et de la mort dans l'image de l'araignée, nous pouvons également nous référer à l'extrait de l'Aigle du casque mentionné plus haut.

¹⁹⁷ *Otello*, III, 5.

images ne sont certes pas équivalentes. Toutes expriment, par le signe de l'araignée, la présence d'une puissance maléfique et fatale. [...] cette idée de la fatalité, [...] qui est le symbole de la Mère terrible ¹⁹⁸. »

On retrouve en outre, dans le symbole de l'araignée, l'image du fil. Or, un objet produit du filage, le mouchoir blanc – remarquons au passage la couleur, symbole de pureté – joue un rôle essentiel dans l'évolution de la jalousie d'Otello puisqu'il en a fait don à Desdemona dans le passé, en signe d'amour et de fidélité. Volé puis exploité pour attiser la jalousie du Maure, Jago en fait une fausse preuve de trahison, raison pour laquelle il considère l'objet comme un écheveau de fils précieux pouvant se révéler fatal, ce qui lui confère un lien certain avec le symbole de l'araignée et du piège dans lequel il est possible de tomber :

Con questi fili tramerò la prova
Del peccato d'amor.¹⁹⁹

[À l'aide de ces fils je tramerai la preuve
Du péché d'amour]

Enfin, étymologiquement, la corrélation entre le lien et l'ensorcellement – comme le note Gilbert Durand en mettant l'accent sur la parenté entre *fascia*, le lien et *fascium*, le maléfice en latin – nous projette dans un ensemble de symboles terrifiants et puissants appartenant au domaine des sortilèges et de la magie. C'est d'ailleurs grâce à ce mouchoir que Jago parvient à subjuguier et à piéger Otello et à lui faire voir la réalité telle qu'il l'a transformée :

Corri al miraggio ! il fragile tuo senno
Ha già confuso un sogno menzogna.
Segui l'astuto ed agile mio cenno,
Amante illuso, io seguo il mio pensiero.²⁰⁰

[Cours au mirage ! ta raison, fragile
A déjà confondu un rêve mensonger.
Suis mon signe astucieux et agile
Amant abusé, moi, je suis ma pensée.]

Le lien devient ainsi une puissance hautement néfaste, voire magique, de l'araignée, mais aussi de la femme fatale et ensorceleuse²⁰¹, le mouchoir de Desdemona tenant une place

¹⁹⁸ C. BAUDOUIN, *Psychoanalyse de Victor Hugo*, Paris, Imago, 2008, p. 141.

¹⁹⁹ *Otello*, II, 5.

²⁰⁰ *Ibid.*, III, 8.

²⁰¹ G. DURAND, *Les structures*, p. 118.

considérable dans l'évolution de l'histoire puisqu'il a été tissé par une femme, plus précisément une puissante magicienne :

Desdemona, guai se lo perdi ! guai !
 Una possente maga ne ordia lo stame arcano :
 Ivi è riposta l'alta malia d'un talismano.
 Bada ! smarrirlo, oppur donarlo, è ria sventura !²⁰²

[Desdemona, malheur si tu le perds ! malheur !
 Une puissante magicienne en ourdit le fil mystérieux :
 Ici repose le puissant charme d'un talisman.
 Prends garde ! Le perdre, ou le donner, est un méchant malheur !]

Mircea Eliade, dans une étude sur les images et les symboles, relève cette même superposition entre les nœuds, les liens et les pouvoirs magiques des dieux, notamment dans la mythologie grecque et romaine²⁰³. L'étymologie nous permet également de confirmer cette corrélation, le verbe *tramare* (tramer) employé par Jago faisant écho tant à l'entrelacement des produits du filage qu'à l'élaboration d'intrigues et de conspirations.

Symbole de la destinée humaine, le fil contient également une notion de difficulté, de danger et de mort²⁰⁴, ce dernier thème, que nous allons développer plus loin, étant central pour l'histoire d'*Otello*. Il est en outre important de rappeler que l'idée du lien est également l'expression de la condition humaine qui dépend des attachements temporels²⁰⁵. Ces derniers, passagers et évanescents, disparaissent après la mort. Ce thème est le point fort de l'œuvre et le point faible d'*Otello*. C'est en effet parce que Desdemona, en tant qu'épouse, en tant qu'attachement sentimental terrien est éclipsée qu'*Otello*, progressivement, perd la raison :

Dio ! mi potevi scagliar tutti i mali [...]
 E avrei portato la croce crudel [...]
 Ma, o pianto, o duol ! m'han rapito il miraggio
 Dov'io, giulivo, – l'anima acqueto.²⁰⁶

[Dieu ! tu pouvais m'affliger de tous les maux [...]
 Et j'aurais porté la croix cruelle [...]
 Mais, ô larmes, ô douleur ! ils m'ont enlevé le mirage
 Où, joyeuse, – mon âme s'apaise]

²⁰² *Otello*, III, 2.

²⁰³ M. ELIADE, *Images*, p. 130-131.

²⁰⁴ G. DURAND, *Les structures*, p. 117.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Otello*, III, 3.

Enfin, la condition des êtres humains lie ces derniers à « la conscience du temps, de la malédiction et de la mort²⁰⁷ ». Or, ces liens temporels peuvent être symboliquement imagés dans l'enlacement d'un animal, notamment de l'araignée²⁰⁸ dont la fonction du tissage suppose l'image des fils liants. Et c'est encore Jago, de fait, qui fait sauter aux yeux d'Otello combien l'être auquel il tient le plus, Desdemona, l'être qui lui donna jusqu'alors la force de vivre tout en apaisant sa noirceur ontologique peut être maudite, abjecte dès lors qu'elle trompe son amour et sa confiance. La prise de conscience de la fin d'un amour, de la fin d'une période heureuse, qui se transforme pour Otello en désir de vengeance et pur instinct de mort relève parfaitement de la condition humaine, éphémère et fragile, où le bonheur est lui aussi toujours précaire. De plus, c'est encore Jago qui prend en main l'évolution du temps, qui travaille sur le temps et sur ses effets, comme nous le verrons plus loin. Jago est donc directement lié à cette prise de conscience de la finitude des choses et des êtres.

b) Le ver et l'hydre

Par ailleurs, deux autres animaux viennent confirmer, par leur symbolisme, cet aspect attribuable à Jago qui fait de lui l'ourdisseur des trames du Destin : le ver et l'hydre. L'image du ver, pour sa part, résume certes la fin de la vie, la déchéance, la détérioration voire la pourriture qui advient suite à la mort. Le ver peut donc, pour cela, rappeler le personnage de Jago, dont les plans dépendent strictement d'une volonté destructrice et s'insinuent sous la forme de soupçons insupportables qui altèrent la vision d'Otello, infectant son esprit avant de le détruire même physiquement :

Bench'io finga d'amarlo, odio quel Moro...²⁰⁹

[Bien que je fasse semblant de l'aimer, je hais ce Maure...]

Tel un parasite, il rentre en lui, dans sa tête, dans son corps, rongé sa chair et son âme. :

(Il mio velen lavora.)

²⁰⁷ G. DURAND, *Les structures*, p. 117.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Otello*, I, 1.

([...] *osservando Otello disteso a terra tramortito*)
 L'eco della vittoria
 Porge sua laude estrema.
 Chi può vietar che questa fronte io prema
 Col mio tallone ? [...]
 (*ritto e con gesto d'orrendo trionfo, indicando il corpo inerte d'Otello*)
 Ecco il Leone !...²¹⁰

[(Mon venin fait effet.)
 (...) *en observant Otello étendu par terre, inanimé*)
 L'écho de la victoire
 Présente sa louange extrême.
 Qui peut empêcher que ce front je presse
 Avec mon talon ? [...]
 (*débout, d'un geste d'horrible triomphe, indiquant le corps inerte d'Otello*)
 Voici le Lion !...]

Son objectif est en effet de tuer Otello, de l'humilier, d'éteindre par sa force maligne mais dissimulée la force au contraire flamboyante et écrasante du Lion guerrier, de l'anéantir à partir de ce qu'il a de plus cher, de le consumer, donc, à petits feux jusqu'à ce que mort s'ensuive :

Mi basta un lampo sol di quel sorriso
 Per trascinare Otello alla ruina.²¹¹

[Je n'ai besoin que d'un éclair de ce sourire là
 Pour entraîner Otello dans sa chute.]

Soffri e ruggi !²¹²

[Souffre et rugis !]

Jago tient alors plus que jamais les fils de son destin et de celui d'Otello entre ses mains :

Credo con fermo cuor [...]
 Che il mal ch'io penso e che da me procede,
 Per mio destino adempio.²¹³

[Je crois fermement [...]
 Que le mal auquel je pense et qui de moi provient,
 Pour mon destin j'accomplis.]

²¹⁰ *Ibid.*, III, 9.

²¹¹ *Ibid.*, II, 2.

²¹² *Ibid.*, II, 5.

²¹³ *Ibid.*, II, 2.

Mais le ver rejoint d'un autre côté le schème de « l'agitation fourmillante, grouillante et chaotique²¹⁴ », projection de l'angoisse face au mouvement et au changement, expérience éprouvante puisqu'il s'agit de la première expérience du temps. Exploitée par le personnage de Jago, cette image se rattache à nouveau à l'idée du sort et du destin de l'homme qui se jouent, d'après lui, du premier germe du berceau au ver qui pénètre pour finir dans la tombe :

E credo l'uom gioco d'iniqua sorte
Dal germe della culla
Al verme dell'avel.²¹⁵

[Et je crois l'homme jouet d'un inique destin.
Du germe du berceau
Au ver du tombeau.]

Or, d'après les études sur l'imaginaire, lorsque l'araignée rentre au contact avec le ver, l'hydre naît. Souvent « isomorphe de l'élément féminin par excellence, la Mer²¹⁶ », l'hydre, tout comme l'araignée, imagent une féminité redoutée et terrible. L'aspect féminin maléfique et fatal qui était clair dans *Macbeth* est également puissant dans *Otello*, attendu qu'à travers la mer, représentation de la toute-puissance néfaste et féminoïde et l'hydre, dont les images se retrouvent côte à côte dans *Otello*, c'est encore la Fatalité et le Mal qui coïncident et trouvent en Jago un intermédiaire terrien :

L'idra m'avvince ! Ah ! sangue ! sangue ! sangue !²¹⁷

[L'hydre m'étreint ! Ah ! Du sang ! du sang ! du sang !]

Pendant que les tentacules de Jago s'enroulent autour et à l'intérieur d'*Otello*, ce dernier est ensorcelé par celui qui n'est, somme toute, que son enseigne. Ainsi, la monstruosité touche également *Otello* par l'assujettissement mental qui le lie à Jago dont l'âme recèle de « terribles monstres²¹⁸ ». Emporté par et dans le Mal, ses mots ne sont plus les siens mais ceux de Jago :

Sì, pel ciel marmoreo giuro ! Per le attorte folgori !
Per la Morte e per l'oscuro mar sterminator !²¹⁹

²¹⁴ G. DURAND, *Les structures*, p. 77.

²¹⁵ *Otello*, II, 2.

²¹⁶ G. DURAND, *Les structures*, p. 116.

²¹⁷ *Otello*, II, 5.

²¹⁸ « [...] nel chiostro / Dell'anima ricetti qualche terribil mostro » [...] dans le cloître / De l'âme tu recèles quelque terrible monstre], *ibid.*, II, 3.

²¹⁹ *Ibid.*, II, 5.

[Oui, je jure devant le ciel marmoréen ! Devant les foudres retorses !
Devant la Mort et devant l'obscur mer exterminatrice !]

Tout droit venu des régions infernales, Jago est le démon qui le pousse à sa propre destruction. Dans la description de la jalousie qu'il suscite chez Otello, il fait précisément recours au thème de l'hydre :

Temete, signor, la gelosia !
È un'idra fosca, livida, cieca, col suo veleno
Sé stessa attosca, vivida piaga le squarcia il seno.²²⁰

[Craignez, seigneur, la jalousie !
C'est une hydre sombre, livide, aveugle, de son venin
Elle s'empoisonne elle-même, plaie vivante qui vous déchire le sein.]

L'hydre, dans la version de Shakespeare, n'est nommée qu'une fois, et c'est à Cassio que revient le passage. Néanmoins, la référence n'a aucun rapport avec celle que nous lisons dans le livret verdien puisque le personnage fait allusion à son état d'ivresse :

I will ask him for my place again ; he shall tell me I am a drunkard ! Had I as many mouths as Hydra, such an answer would stop them all. To be now a sensible man, by and by a fool, and presently a beast ! O strange ! Every inordinate cup is unblessed and the ingredient in a devil.²²¹

Le lien entre le monstre, typiquement romantique, et un sentiment de fatalité destructrice et dévorante est donc verdien. L'hydre représente, d'une part, la matérialisation du travail perfide de Jago qui mûrit et se prolonge, enveloppant Otello pour le détruire de l'intérieur. D'autre part, en tant qu'élément féminin²²², elle peut aussi être la projection de Desdemona, cette dernière et Jago étant liés par le biais de leur rapport au démon, relation ambiguë pour Desdemona comme nous allons l'étudier plus loin, mais au contraire claire et autoproclamée pour Jago. L'hydre, symbole de la jalousie dévastatrice, entre par conséquent en jeu dans la relation et le sentiment amoureux d'Otello, qui ne peut résister à son mouvement. Symbole de la fatalité, le monstre est aussi l'incarnation du désir ravageur, reflet de Desdemona. Seule l'étreinte de cette dernière, extatique, et les baisers dont il ne peut se passer l'apaisent. Avant de mourir c'est encore un baiser, un autre et ultime baiser qu'il demande. En elle, tous ses désirs s'assouvissent :

Venga la morte ! mi colga nell'estasi
Di quest'amplesso

²²⁰ *Ibid.*, II, 3.

²²¹ *Othello*, in *Teatro completo*, II, 3, p. 380.

²²² G. DURAND, *Les structures*, p. 116.

Il momento supremo !²²³

[Que vienne la mort ! que le moment suprême
Me surprenne dans l'extase
De cette étreinte !]

C'est précisément ce même réseau d'images emblématiques de l'époque romantique qui décrit la pieuvre et l'hydre chez Hugo. Le monstre marin dans les *Travailleurs de la mer* présente en effet de fortes ressemblances avec le personnage de Jago :

[L']hydre s'incorpore à l'homme ; l'homme s'amalgame à l'hydre. Vous ne faites qu'un. [...] le poulpe, horreur ! vous aspire. Il vous tire à lui et en lui, et, lié, englué, impuissant, vous vous sentez lentement vidé dans cet épouvantable sac, qui est un monstre.²²⁴
[...] Sorte de sombre démons de l'eau.²²⁵

En guise de confirmation de notre intuition, lisons un rapprochement du même type dans une étude consacrée au roman où le monstre marin, le désir et la fatalité coïncident : « [L']amour s'inscrit dans l'Histoire en même temps qu'il résiste à son mouvement de libération, étant la fatalité suprême, l'anankè du désir, tel qu'il est figuré dans le roman à travers ses deux incarnations étrangement jumelles de la féminité, la pieuvre et Déruchette [...] l'amour montre un nouveau visage, [...] celui [...] de la méduse, de l'hydre, de la pieuvre²²⁶. »

Nous pouvons ainsi regrouper dans une même logique symbolique le démon incarné par Jago et la fatalité, d'où il est possible, en outre, de discerner une série d'images : les pouvoirs maléfiques et les liens arachnéens dont le fil est une variante, l'hydre tentaculaire et fatale, le ver et son agitation grouillante, miroir d'un temps que rien n'arrête, et enfin le schème plus général de la conscience de la finitude humaine.

²²³ *Otello*, I, 3.

²²⁴ V. HUGO, *Les Travailleurs de la mer*, p. 535.

²²⁵ *Ibid.*, p. 539.

²²⁶ C. MILLET, « Les Travailleurs de la mer de Victor Hugo : un roman d'amour », in *Romantisme*, [En ligne], 115 (2002), p. 13-23, <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_2002_num_32_115_1073> (consulté le 4 septembre 2012).

c) La folie lucide

Une illustration directe de l'idée de finitude est la chute d'Otello. Or cette chute, contrairement à celle de Macbeth dont la folie et les phobies le privaient de toute lucidité, est pour Otello tant ressentie, vécue, que subie mais avec un certain recul, d'autant plus lorsqu'il arrive en fin de parcours. Quoique sa vision des choses soit altérée, il conserve constamment sa force d'observation, il *voit* la dégradation de sa vie :

[...] irriso
Io sono e il cor m'infrango
E ruinar nel fango
Vedo il mio sogno d'ôr.²²⁷

[[...] raillé
Je suis et mon coeur se brise
Et tomber dans la boue
Je vois mon rêve d'or.]

Desdemona rea ! [...]
Rea contro me ! – contro me !!!²²⁸

[Desdemona coupable ! [...]
Coupable contre moi ! – contre moi !!!]

Il est même en mesure de se rendre compte que la torture vient directement de Jago. Pour autant, il exige de ce dernier qu'il lui procure des preuves accablantes :

Tu ? ! Indietro ! Fuggi !!
M'hai legato alla croce !...²²⁹

[Toi ? ! Recule ! Fuis !!
Tu m'as lié à la croix !...]

Sciagurato ! mi trova
Una prova sicura
Che Desdemona è impura...²³⁰

[Malheureux ! Trouve-moi
Une preuve irréfutable
Que Desdemona est impure...]

²²⁷ *Otello*, II, 4.

²²⁸ *Ibid.*, II, 5.

²²⁹ *Ibid.*, II, 5.

²³⁰ *Ibid.*

Ses doutes quant à la bonne foi de Jago sont un autre élément mettant en relief son sens de la scrutation, lequel s'est néanmoins dégradé sous l'influence trompeuse de son noir conseiller :

Credo leale Desdemona e credo
 Che non lo sia ; te credo onesto e credo
 Disleale...²³¹

[Je crois que Desdemona est loyale et je crois
 Qu'elle ne l'est pas ; je te crois honnête et je te crois
 Déloyal...]

Enfin, il est le témoin de sa propre décadence. C'est précisément cette réflexion sur lui-même débouchant sur une prise de conscience des choses qui ne sont plus – sa gloire écroulée, son amour anéanti, son couple détruit – qui sont à l'origine de cette souffrance insoutenable :

Addio vessillo trionfale e pio !
 E diane squillanti in sul mattin !
 Clamori e canti di battaglia, addio !...
 Della gloria d'Otello è questo il fin.²³²

[Adieu étendard triomphal et pieux !
 Et dianes retentissantes au matin !
 Clameurs et chants de bataille, adieu !...
 De la gloire d'Otello ceci est la fin.]

Tutto il mio vano amor esalo al cielo,
 Guardami, – ei sparve.²³³

[Tout mon amour vain j'exhale au ciel,
 Regarde-moi, il disparut]

Et, lorsqu'il se rend compte d'être arrivé à un point de non-retour, il pousse dans une folie lucide les hommes à le fuir :

Tutti fuggite Otello !²³⁴

[Fuyez tous Otello !]

Il sent donc petit à petit l'hydre l'étreindre mortellement et lui cracher son venin, tout en assistant, tel un spectateur, à sa propre mort. C'est, nous l'avons dit, cette conscience altérée, ou

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*, III, 8.

ce délire lucide qui lui permettent de vivre et de voir en même temps la pleine destruction de ses affections et de son bonheur à travers le temps, ainsi que la mort de ses proches, puis de Desdemona, et enfin sa chute :

Ecco la fine
Del mio cammin... Oh ! Gloria ! Otello fu.²³⁵

[Voici la fin
De mon chemin... Oh ! Gloire ! Otello fut.]

d) Pureté altérée et fange

La conscience de la fin des choses et la peur du temps et de la mort sont donc les thèmes porteurs d'*Otello* sur lesquels se greffe la question de la chute du héros qui est entraînée, d'ailleurs, par un pouvoir aux nuances féminines funestes. En effet, la Fatalité, notamment à travers son affinité avec le symbole de la Mère terrible et l'image de l'araignée est, d'un point de vue symbolique, plus proprement féminine. Dans ce sens, l'altération de Desdemona aux yeux d'Otello découle non seulement des prestiges ourdis par Jago mais également de sa féminité biologique sur laquelle prime une féminité néfaste et fatale. Outre la forte implication du personnage de Jago dans le processus destructeur, cette féminité attribuée à la Fatalité suppose en effet que les rouages du destin impliquent également un personnage féminin. On assiste dans ce sens à une absorption progressive en Desdemona des caractéristiques démoniaques que Jago incarne. La parenté étymologique sous-jacente entre Desdemona et le mot *demonio*²³⁶ peut d'ailleurs trouver confirmation dans l'insulte d'Otello (« Demonio, taci !!! ») ou encore dans la description du démon niché dans la petite main blanche et pure de la jeune femme :

Eppur qui annida il demone gentil del mal consiglio,
Che il vago avorio allumina del picciolletto artiglio.²³⁷

[Et pourtant se niche ici le gentil démon du mauvais conseil
Que le gracieux ivoire de la petite griffe illumine.]

²³⁵ *Ibid.*, IV, 4.

²³⁶ VOCABOLARIO ETIMOLOGICO DELLA LINGUA ITALIANA DI OTTORINO PIANIGIANI, « Demone e demonio », in *Dictionnaire étymologique*, [En ligne], <[http:// www. etimo. it/](http://www.etimo.it/)> (consulté le 2 septembre 2012).

²³⁷ *Otello*, III, 2.

Une altération a lieu : le « mirage²³⁸ » de l'amour a été enlevé à Otello qui ne voit plus que la « monstrueuse faute²³⁹ » de Desdemona dont l'étreinte, à présent fatale, est hautement redoutée :

Ah ! Desdemona ! Indietro ! indietro ! indietro !!²⁴⁰

[Ah ! Desdemona ! Arrière ! arrière ! arrière !!]

Par ce *vade retro* textuel, l'absorption du diable en Desdemona est avérée. Liée directement à la mort, c'est l'illusion d'une « méduse au regard mortel et aux cheveux de serpents [...] qui menace le héros de l'enlacement fatal de ses anneaux, figures d'une sexualité strictement antithétique, bestiale et destructrice²⁴¹ ». La figure virginale que les enfants adorent au deuxième acte s'est évanouie, arrachée par Jago dont le pouvoir ensorcelant parvient à mettre à sa place le visage horrifiant de la dernière faucheuse.

L'obsession quant à l'impureté de Desdemona, qui revient régulièrement chez Otello implique que celle-ci souffre à son tour de la noirceur symbolique qui hante l'œuvre. Pourtant, les seuls moments de paix où les ténèbres semblent céder à une certaine lumière s'inscrivent dans un premier temps à ses côtés, elle seule parvenant à voir en lui cette faible lueur invisible aux autres :

OTELLO
Scendean sulle mie tenebre la gloria,
Il paradiso e gli astri a benedir.

DESDEMONA
Ed io veda fra le tue tempie oscure
Splender del genio l'eterea beltà.²⁴²

[OTELLO
Sur mes ténèbres descendaient la gloire
Le paradis et les astres pour me bénir.

DESDEMONA
Et moi je voyais entre tes tempes obscures
Resplendir la beauté éthérée du génie.]

²³⁸ *Ibid.*, III, 3.

²³⁹ « Oh ! mostruosa colpa ! » [Oh ! la faute monstrueuse !], *ibid.*, II, 5.

²⁴⁰ *Ibid.*, III, 2.

²⁴¹ C. MILLET, « Les Travailleurs de la mer de Victor Hugo : un roman d'amour », in *Romantisme*, p. 20.

²⁴² *Otello*, I, 3.

Malgré la puissance de cet amour, les ténèbres nocturnes envahissent le monde intérieur d’Otello, déteignant sur Desdemona qui devient, en raison de l’impureté qu’il soupçonne, un démon à ses yeux²⁴³ :

Il più nero delitto
Sovra il candido giglio della tua fronte è scritto.²⁴⁴

[Le crime le plus noir
Est écrit sur le lys pur de ton front.]

L’île de Chypre, dont les apparences revêtent des reflets paradisiaques, pourrait en outre présenter certaines similitudes avec l’Atlantide, l’île idéale par excellence aux tonalités utopiques. Terre de gloire qui acclame le général, celle-ci abrite également le moment des retrouvailles amoureuses entre Otello et Desdemona. Le ciel, à nouveau serein, laisse alors briller les étoiles tandis que l’horizon laisse deviner le « reflet céruléen » de la lune naissante²⁴⁵ :

Già nella notte densa
S’estingue ogni clamor.
Già il mio cor fremebondo
S’ammansa in quest’amplesso e si risensa.²⁴⁶

[Déjà dans la nuit dense
S’éteint toute clameur
Déjà mon cœur frémissant
S’apaise dans cette étreinte et reprend ses sens.]

Malgré des prémices aussi merveilleuses – la guerre remportée contre les musulmans, le retour du général vénitien, la beauté et la bonté de Desdemona – Chypre subit un sort aussi terrible que l’Atlantide. Et cette fois encore, le cataclysme est déclenché par un homme, Jago. L’île se décompose graduellement, le sang coule, les ténèbres conquièrent le monde et c’est dans la fange que tout s’achève. La boue, eau salie et corrompue est ici le symbole du mal, et elle contient toute la lie humaine dont Jago représente le sédiment originel. L’infamie qui l’habite se répand donc sur l’île et sur ses habitants. Si dans Shakespeare, on ne trouve qu’une phrase qui

²⁴³ Dans la tragédie anglaise Desdemona est pour Othello le démon : « Devil ! », *Othello*, in *Teatro completo*, IV, 1, p. 468-470.

²⁴⁴ *Otello*, III, 2.

²⁴⁵ *Ibid.*, I, 3. La version des premières représentations de Ricordi (2002) n’indique qu’un « cielo [...] rasserenato » [ciel rasséréiné] et « una plaga del cielo stellato » [une région du ciel étoilé]. Mais il existe une autre version proposée par Newton&Compton : « si vedranno alcune stelle e sul lembo dell’orizzonte il riflesso ceruleo della nascente luna » [on verra des étoiles et sur la ligne d’horizon le reflet céruléen de la naissante lune].

²⁴⁶ *Ibid.*

mette en parallèle l'infamie de l'Homme et la boue²⁴⁷, dans le livret cette image est reprise plusieurs fois et progressivement, par le biais de sa pénétration à l'intérieur de chaque personnage. Au commencement, c'est Jago qui contient la fange maléfique originelle :

Son scellerato [...]
E sento il fango originario in me.²⁴⁸

[Je suis scélérat [...]
Et je sens la fange originelle en moi]

C'est ensuite au tour d'Otello de subir la contamination par la boue qui s'introduit dans sa vie pourtant heureuse jusqu'à ce moment-là :

E ruinar nel fango
Vedo il mio sogno d'or.²⁴⁹

[Et s'écrouler dans la fange
Je vois mon rêve d'or.]

L'image du rêve d'or, précédemment repérée dans *Don Carlos*, peut renforcer ce fond aux nuances idéales de l'île tout en rappelant l'âge d'or mythique dont dépend la béatitude des hommes vivant dans un cadre particulièrement édénique. Aussi l'expansion de cette fange symbolique participe-t-elle du mouvement de souillure morale qui touche Desdemona pour mener ensuite à la chute d'Otello. Desdemona se retrouve donc reniée par son mari et anéantie dans la boue. Sa négation prend alors les couleurs d'une condamnation à mort :

A terra !... sì... nel livido
Fango... percossa... io giaccio...²⁵⁰

[À terre !... oui... dans la fange
Glauque... meurtrie... je gis...]

La propagation de la souillure morale et du mal se réalise graduellement, en fonction du contact direct et de l'interaction des personnages entre eux. La fange, cette eau souillée, corrompue, expression du mal qui se répand d'une part, symbole d'une pureté contaminée et d'un

²⁴⁷ « An honest man he is, and hates the slime / That sticks on filthy deeds. », *Othello*, in *Teatro completo*, V, 2, p. 532.

²⁴⁸ *Otello*, II, 2.

²⁴⁹ *Ibid.*, II, 4.

²⁵⁰ *Ibid.*, III, 8.

avilissement de l'être d'autre part²⁵¹, est à l'image de Jago. Elle complète ainsi les autres influences néfastes du personnage qui sème le trouble sur l'île.

En outre, les notions de crime et d'impureté s'apparentent aux mêmes concepts repérés dans *Macbeth*, ceux de la tache sanglante et de la souillure qui tendent vers la nuance morale de la faute. Or, cette image du sang, présente dans *Otello*, participe également de la transformation de l'île de Chypre en île impure et maudite, notamment lorsque le premier sang coule suite à la bagarre à la taverne provoquée par Jago (I, 1). Cela dit, c'est un sang qui représente plus une mort intérieure, ontologique nous pourrions dire, qu'une mort physique comme c'est en revanche le cas dans *Macbeth* où des meurtres sont perpétrés en chaîne par le couple royal. Certes, le symbolisme du sang peut encore s'associer à l'image du vin qui coule des calices de la fête à la gaîté très ambiguë dont les bords s'empourprent (I, 1), en vertu de l'isomorphie du sang et du vin, et de la présence centrale de la thématique de la mort et du temps qui fuit dont le mouvement rappelle le sang qui coule, comme il a déjà été analysé dans notre étude. Mais cette image n'est pas celle qui s'impose car l'accent est davantage porté sur le pouvoir désagrégeant du vin et le trouble qui peut en dériver d'une part, et sur le thème de l'appât et du piège où Jago s'affirme entièrement d'autre part :

Questa del pampino
Verace manna
Di vaghe annugola
Nebbie il pensier.

Chi all'esca ha morso
Del ditirambo
Spavaldo e strambo
Beva con me !²⁵²

[Celle-ci du pampre
Véritable manne
De vagabonds brouillards
Embrume la pensée.

Que celui qui a mordu à l'hameçon
Du dithyrambe
Effronté et extravagant,
Boive avec moi !]

²⁵¹ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Fango », in *Dizionario*, p. 435.

²⁵² *Otello*, I, 1.

Mais, quand le sang se dégorge abondamment, il provient des pensées d'un Otello prisonnier de ses propres obsessions :

Fuggirmi io sol non so !... Sangue !
 Ah ! l'abbietto
 Pensiero !... ciò m'accora !²⁵³

[Fuir de moi-même je ne sais pas !... Du sang !
 Ah !... l'abjecte
 Pensée !... ceci m'afflige !]

Malgré une présence assez circonscrite de l'image du sang, l'idée de la faute de Desdemona est elle, essentielle pour l'œuvre, car c'est *la* cause de l'effondrement d'Otello. La faute entretenant avec la chute morale, comme nous l'avons étudié pour d'autres personnages féminins, une relation de cause à effet, nous pouvons donc confirmer la présence, en *Otello*, d'un symbolisme du temps précipitant, qui s'intègre parfaitement au thème de la mort et de l'obscurité, d'autant que les ténèbres sont à leur tour le premier symbole du temps : « [Le] temps est noir parce qu'il est irrationnel, sans pitié²⁵⁴. » La chute, considérée comme « quintessence vécue de toute la dynamique des ténèbres²⁵⁵ » est en effet la première expérience de la peur. Expérience existentielle, la chute est donc du côté du temps qui passe, du temps vécu, et elle surdétermine à son tour le temps grâce à la rapidité de son mouvement²⁵⁶. Aussi nous fait-elle connaître, dans son mouvement soudain, un « temps foudroyant²⁵⁷ ».

Ce mouvement du temps qui précipite est quoi qu'il en soit soumis à la pression de la fatalité :

L'ebbra fortuna incalza
 La fuga della vita.²⁵⁸

[L'ivre fortune presse
 La fuite de la vie.]

La fatalité, à son tour, semblerait aiguillée par Jago car, en fin de comptes, c'est par le biais de ses trames que des soupçons naissent vis-à-vis de Desdemona et d'Otello et le monde qui l'entoure s'écroulent petit à petit. La fin du monde d'Otello et sa mort doivent donc forcément passer à travers la désacralisation de Desdemona. Si nous parlons de "désacralisation" c'est en

²⁵³ *Ibid.*, III, 9.

²⁵⁴ M. ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, cité par G. DURAND, *Les structures*, p. 98.

²⁵⁵ G. DURAND, *Les structures*, p. 122.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 123.

²⁵⁷ G. BACHELARD, *La Terre et les rêveries de la volonté*, cité par G. DURAND, *Les structures*, p. 124.

²⁵⁸ *Otello*, III, 8.

raison du caractère secret revêtu par cette dernière. Il est facile d'en détecter des aspects certains dans une scène qui ressemble fortement au couronnement de la Vierge. Desdemona, entourée de marins, de femmes et d'enfants se voit offrir des bijoux de perle et de coraux au milieu de guirlandes de lys et de roses. Pureté, beauté et sainteté reviennent en boucle dans cette scène où elle est ornée telle une image sacrée :

Dove guardi splendono
 Raggi, avvampan cuori,
 Dove passi scendono
 Nuvole di fiori.
 Qui fra gigli e rose
 Padri, bimbi, spose
 Come a un casto altar,
 Vengono a cantar.

T'offriamo il giglio
 Soave stel
 Che in man degli angeli
 Fu assunto in ciel,
 Che abbella il fulgido
 Manto e la gonna
 Della Madonna
 E il santo vel. [...]

A te le porpore,
 Le perle e gli ostri,
 Nella voragine
 Còlti nel mar.
 Vogliam Desdemona
 Coi doni nostri
 Come un'immagine
 Sacra adornar.²⁵⁹

[Où que tu regardes
 Des rayons brillent,
 Les cœurs s'enflamment,
 Où que tu passes
 Des nuages de fleurs tombent.
 Ici, parmi les lys et les roses
 Des pères, des enfants, des épouses
 Viennent chanter,
 Comme autour d'un chaste autel.

Nous t'offrons le lys
 Cette tige suave
 Qui fut porté au ciel

²⁵⁹ *Ibid.*, II, 3.

De la main des anges,
Et qui orne le manteau resplendissant
De la Vierge, sa robe
Et son voile saint. [...]

À toi les pourpres,
Les perles et les huîtres
Cueillies dans la mer.
Nous voulons
Orner Desdemona
De nos dons
Comme une image sacrée.]

En condamnant Desdemona, Otello, incité par Jago, construit en réalité sa propre chute, l'habileté de ce dernier étant de donner les outils au Maure pour qu'il s'autodétruit et détruise ce qu'il aime de ses propres mains tout en orientant le destin comme il l'entend. C'est pour cette raison, sans doute, que le sort de Desdemona, « pieuse créature née sous une étoile maligne²⁶⁰ » semble-t-il céder sous le poids écrasant d'une fatalité implacable, d'un énorme nuage qu'elle sent et redoute elle-même²⁶¹ dont la force se condense en le personnage de Jago, l'« uomo [dal]l'arti nefande » [l'homme aux arts infâmes²⁶²].

Or, parce qu'elle est femme, Desdemona est aussi d'un point de vue symbolique néfaste. En elle se résument donc les symbolismes de la fatalité typiquement féminine et de la mort à travers l'expérience de la chute qui découle à son tour de la faute dont Otello l'accuse. C'est pourquoi il est possible de voir en elle l'instrument nécessaire à Jago pour réaliser ses desseins : Desdemona est à la fois un démon potentiel et l'instrument du vrai démon de l'œuvre. Elle est donc, en quelque sorte, involontairement complice de ce dernier et, quoi qu'il en soit, indispensable au processus fatal.

Enfin, l'idée d'un sort sournois²⁶³, d'un destin occulte est également contenu, cette fois dans l'image du dé qui décide du sort de chacun (« Il dado è tratto !²⁶⁴ » [Le sort en est jeté !]), dont la fatalité accablante s'effondre sur tous, à l'instar de l'astre maléfique surplombant l'île :

[...] un avido, tremendo
Astro di morte infesta il mio cammin.²⁶⁵

²⁶⁰ « Pia creatura nata sotto maligna stella », *ibid.*, IV, 4.

²⁶¹ « una gran nube / Turba il senno d'Otello e il mio destino » [un grand nuage / Trouble la raison d'Otello et mon destin], *ibid.*, III, 7.

²⁶² *Ibid.*, IV, 4.

²⁶³ « Infida sorte ! » [Sort sournois !], *ibid.*, III, 8.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*

[[...] un avide, terrible
Astre de mort infeste mon chemin.]

Toutefois, c'est le geste suprême publiquement accompli par Otello lorsqu'il renie Desdemona en la jetant à terre, qui fait se déchaîner le sort qui s'abat alors sur le monde, préfiguration d'une mort appelée sur celui sur lequel le destin a été orienté depuis le début. Jago, gouverneur de l'enfer et de la mort²⁶⁶ à l'égal des sorcières de *Macbeth*, non seulement maîtrise le temps, mais il pilote le destin pour arriver à cette désacralisation solennelle de Desdemona, dernière étape avant son meurtre qui représentera l'événement ultime et nécessaire pour mener mécaniquement Otello à sa fin. Aussi le thème pivot de l'œuvre, l'obscurité, se somme-t-il à ce moment-là à celui du destin malin :

Per me s'oscura il mondo,
S'annuvola il destin ;
L'angiol soave e biondo
Scompar dal mio cammin.²⁶⁷

[Le monde s'obscurcit pour moi
Le destin s'assombrit ;
L'ange suave et blond
Disparaît de mon chemin.]

Suite à cet acte réalisé par « la main funèbre²⁶⁸ » d'Otello, l'heure ultime sonne, escortée de « l'ombre de mort et de terreur » qui émane du Maure sépulcral :

L'ora è fatal ! un fulmine
Sul mio cammin l'addita.²⁶⁹

[L'heure est fatale ! la foudre
La montre du doigt sur mon chemin.]

²⁶⁶ « Inferno e morte ! » [Enfer et mort !], *ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ « Egli la man funerea / Scuote anelando d'ira » [La main funèbre il agite / Haletant de colère], *ibid.*

²⁶⁹ *Ibid.*

3. *Éléments et présages*

a) Les avertissements de la mort

Auprès de cette intuition d'un temps régi par Jago, dont les évolutions et les accélérations sont donc cadencées par la fatalité, de sombres présages nourrissent l'œuvre dès son commencement. Tout un champ lexical de la mort et de la fin des choses et des êtres, avant même que ceux-ci ne soient menacés, laisse pressentir une calamité imminente. Aussi, lorsque les navires de l'armée vénitienne rentrent, Jago souhaite à Otello de périr dans une mer qui s'ouvre comme une tombe (« L'alvo / Frenetico del mar sia la sua tomba !²⁷⁰ » [Que le ventre / Déchaîné de la mer soit sa tombe !]), eau hostile où les hommes peuvent mourir ensevelis, ce qui est d'ailleurs arrivé aux Musulmans, « sepolt[i] in mar²⁷¹ » [ensevelis dans la mer]. Le chant du feu de joie, ensuite, nous raconte le « vacillement » d'une flamme. Comment ne pas songer ici à la flamme d'amour qui peu à peu, cède chez Otello à une jalousie des plus malades et destructrices ? Du tocsin des cloches au sang de la bagarre (I, 1), du feu mourant (I, 1) aux pensées de sang qui imprègnent Chypre alors que des influences astrales maléfiques participent du chaos qui règne sur cette « città sgomenta²⁷² » [cité effarée], voici autant de visions ou de sons qui semblent, en somme, annoncer un malheur. Remarquons au passage qu'en italien, le verbe *sgomentare* – dont l'adjectif correspondant, *sgomento*, peut se traduire aussi bien par « effrayé » que par « effaré » – se rapproche, entre autres, du latin classique *comminari*, qui signifie « menacer²⁷³ ».

Un autre pressentiment vient enfin d'Otello : au cœur d'un moment de lucidité extatique et bienheureuse dans les bras de Desdemona, il redoute que jamais plus ce moment divin ne lui soit concédé. Le récit de leur amour, remémoré à deux, fait ressortir les traits caractéristiques des deux personnages, et la raison pour laquelle ils se sont aimés : Otello se réfugie dans la douceur de Desdemona et sa pitié tandis que cette dernière aime le courage de son *superbo guerriero* (superbe guerrier), s'adoucissant lorsqu'il lui raconte sa vie difficile, périlleuse et solitaire :

²⁷⁰ *Ibid.*, I, 1.

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² *Ibid.*, I, 2.

²⁷³ VOCABOLARIO ETIMOLOGICO DELLA LINGUA ITALIANA DI OTTORINO PIANIGIANI, « Sgomentare », in *Dictionnaire étymologique*, [En ligne], <<http://www.etimo.it/>> (consulté le 3 septembre 2012).

E tu m'amavi per le mie sventure
Ed io t'amavo per la tua pietà.²⁷⁴

[Et tu m'aimais pour mes malheurs
Et moi je t'aimais pour ta pitié.]

Dans ce duo, les forces et les faiblesses du Maure apparaissent pleinement. Otello est un guerrier, il incarne la vaillance, il est le courage. D'un autre côté, c'est grâce à Desdemona qu'il trouve un équilibre au sein de cette dimension belliqueuse qui est toute sa vie :

Pingea dell'armi il fremito, la pugna
E il vol gagliardo alla breccia mortal [...]

Ingentilia di lagrime l'istoria
Il tuo bel viso e il labbro di sospir ;²⁷⁵

[Je te dépeignais le frémissement des armes, la bataille
Et le vol vigoureux jusqu'à la brèche mortelle [...]

Et ton beau visage et tes lèvres
Adoucissaient l'histoire de larmes et de soupirs ;]

Perdre Desdemona représente ainsi pour lui la perte et la peur suprêmes :

Tale è il gaudio dell'anima che temo,
Temo che più non mi sarà concesso
Quest'attimo divino
Nell'ignoto avvenir del mio destino²⁷⁶

[Telle est la joie de l'âme que je redoute,
Je redoute que jamais plus cet instant divin
Ne me soit accordé
Dans l'avenir inconnu de mon destin]

Ce grand duo, d'un nocturne étoilé, est le seul passage où les ténèbres, grâce à la présence de Desdemona et d'éros, sont paisibles et même érotiques :

Tuoni la guerra e s'inabissi il mondo
Se dopo l'ira immensa
Vien questo immenso amor !

[...] Vien... Venere splende.²⁷⁷

²⁷⁴ *Otello*, I, 3.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid.*

[Que la guerre tonne et que le monde s'abîme
Si après la haine immense
Vient cet immense amour !

[...] Viens... Vénus resplendit.]

Aussi leur souhait commun, qui va au-delà de la finitude temporelle, est-il que cet amour, en dépit du temps qui passe, ne change jamais :

DESDEMONA
Disperda il ciel gli affanni
E Amor non muti col mutar degli anni.

OTELLO
A questa tua preghiera
Amen risponda la celeste schiera.²⁷⁸

[DESDEMONA
Que le ciel dissipe les peines
Et Amour ne mue pas avec les années.

OTELLO
Qu'à ta prière
Réponde *ainsi soit-il* le monde céleste.]

Ce passage confirme en outre l'existence d'une angoisse devant le changement développée plus haut, dont l'activation dépend essentiellement de Jago.

Mais la ville est soudain troublée, la réalité est brouillée, manipulée par les « griffes farouches et couardes²⁷⁹ » de ce dernier à travers lequel une autre réalité, déformée, infectée, prend vie. Quoique fausse, celle-ci parvient à détruire la réalité heureuse d'Otello, mettant en évidence sa fin irréparable. Les ténèbres sensuelles s'abîment alors en des ténèbres impudiques. C'est alors que la voix d'Otello se fait trouble aussi, il ne gouverne plus ni la réalité qui l'entoure, ni le chant qui se désagrège peu à peu, altéré par un mauvais présage qui l'opprime :

Nell'ore arcane della sua lussuria
(E a me furate !) m'agitava il petto
Forse un presagio ?²⁸⁰

[Dans les heures mystérieuses de sa luxure
(Et qui m'étaient volées !) dans la poitrine un présage
M'agitait peut-être ?]

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ « Vinsere gli artigli / Truci e codardi » [Les griffes vainquirent / Féroces et lâches], *ibid.*, II, 4.

²⁸⁰ *Ibid.*, II, 5.

Déchiré entre l'ange, Desdemona, et le démon, Jago, il est entre deux mondes, mais jamais ne trouve sa place : sa lente agonie est la preuve que son monde de grandeur n'est plus qu'un rêve, voire un lointain souvenir, alors que le monde réel ne se résume plus qu'en une explosion jalouse et passionnelle visant à punir une trahison impardonnable.

Ajoutons pour peaufiner ce cadre prémonitoire qu'en le mouchoir qui ne peut ni être perdu, ni être donné sous peine d'entraîner un malheur certain, « Ruina e Morte²⁸¹ »[la Ruine et la Mort], repose le puissant charme d'un talisman (« l'alta malia d'un talismano²⁸² »). C'est ainsi qu'à travers la perte de l'objet hautement symbolique, l'intuition de la mort se matérialise, que « l'angoisse mortelle et torve » (« Ansia mortale, bieca²⁸³ ») appréhendée explose en une lumière lugubre à la lueur affreuse (« Lugubre / Luce d'atro balen²⁸⁴ ») pour déboucher sur la malédiction de la femme impudique :

Anima mia,
Ti maledico !²⁸⁵

[Mon âme,
Je te maudis !]

Dans *Otello*, la mort a en outre quelque chose de vide, elle n'est plus une espérance de retrouvailles (c'est encore le cas dans le final d'*Aida*, l'opéra précédent, où les âmes du couple Aida-Radamès volent vers le rayon d'un jour éternel) ni le repos tant attendu ou la paix retrouvée comme il est possible de le lire encore dans *Simon Boccanegra*²⁸⁶ et *Don Carlos*, œuvre encore plus tardive. La Mort, à présent, est le Néant et les promesses de paix, de résurrection ou de vie dans le Ciel ne sont que balivernes :

La Morte è il Nulla
È vecchia fola il Ciel.²⁸⁷

²⁸¹ *Ibid.*, III, 5.

²⁸² *Ibid.*, III, 2

²⁸³ *Ibid.*, III, 8.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ Dans *Don Carlos*, Philippe II, roi insomniaque et seul, attend de pouvoir dormir dans le dernier sommeil du tombeau (IV, I, 1), tandis que Maria, fille de Fiesco et bien-aimée de Simone Boccanegra, retourne à la splendeur des anges : « Resa al fulgor degli angeli / Prega, Maria, per me » [Rendue à la splendeur des anges / Prie, Marie, pour moi], *Simon Boccanegra*, Prologue, 5.

²⁸⁷ *Otello*, II, 2.

[La Mort est le Néant
Le Ciel est un vieille fable.]

Tandis que les âmes, foncièrement mauvaises, sont englouties dans l'enfer (« L'infame anima ria l'averno inghiotte²⁸⁸ » [L'infâme âme coupable l'enfer engloutit]), les amants, dans *Otello*, ne se retrouvent plus dans la mort. Cette idée d'une bouche dévorante, d'une bouche venant de l'ombre et de l'enfer souterrain converge vers l'image de l'animal dévorant. Or à travers ce motif dévorant, c'est encore le thème de la mort temporelle et périlleuse que l'on retient symboliquement. Le thème du changement et de la mort dévorante se présente ainsi à nouveau²⁸⁹.

L'espoir d'une mort rédemptrice, salvatrice, résurrectionnelle ou réhabilitante ne trouve plus sa place. Sans lui laisser le temps pour réciter une dernière prière, Otello tue froidement Desdemona dont le corps gît, inerte. La souffrance même se fait froide dans cet opéra dont le héros meurt seul dans un coin d'ombre, lieu où, en définitive, il gisait déjà depuis longtemps :

Or morendo... nell'ombra... ov'io mi giacio...²⁹⁰

[À présent en mourant... dans l'ombre... où je gis...]

L'homme, d'après Jago, est le jeu d'un « sort inique » (II, 2). L'idée d'un hasard malin qui participerait de l'accélération des événements est donc constante, tout effort pour bloquer le destin étant purement inutile puisque Jago en est le maître conscient et absolu :

DESDEMONA
Otello... non uccidermi...

OTELLO
Tu invano
Ti difendi.²⁹¹

[DESDEMONA
Otello... ne me tue pas...

OTELLO
En vain
Tu te défends.]

²⁸⁸ *Ibid.*, III, 8.

²⁸⁹ Cf. G. DURAND, *Les structures*, p. 89-96.

²⁹⁰ *Otello*, IV, 4.

²⁹¹ *Ibid.*, IV, 3.

Tout se résume et se conclut alors en une mort laquelle, qui plus est, doit être brève et rapide. L'importance que revêtait la mort avant *Otello*, instant sacré d'un point de vue dramatique et prétexte dramaturgique permettant au personnage de remplir sa fonction à fond en révélant un secret, en exprimant ses derniers sentiments, ou en s'épanchant tout simplement pour garantir à l'œuvre une certaine tension sentimentale disparaît radicalement. Pour Otello, il est trop tard pour les sentiments ou pour le pardon, et Desdemona doit mourir vite, très vite :

T'affretta [...]

È tardi ! È tardi !...²⁹²

[Hâte-toi [...]]

Il est tard ! Il est tard !...]

Aussi le temps précipite-t-il pour aboutir à cette mort dès lors que la pureté de Desdemona est entachée. Parallèlement, les ténèbres s'épaississent de plus en plus et l'obscurité envahit le monde, déteignant également sur le soleil dont la transformation est une image centrale de l'œuvre.

b) Le soleil noir

Après avoir analysé comment le noir, la couleur noire, se nuancent et se densifient au sein de l'œuvre, il nous faut consacrer un passage à l'image du soleil noir.

Tout d'abord, il est une relation entre Otello et le soleil qui découle de son surnom : il est le Lion ailé (« l'alato Leon²⁹³ »), le Lion de Saint Marc, fauve tout puissant dont la crinière de feu flamboie dans toutes les directions. Dans le zodiaque, le lion est par ailleurs lié au soleil brûlant et à la mort. Pour autant, c'est un animal terrible, « apparenté au Kronos astral » qui plus est²⁹⁴. Voici d'ores et déjà un premier point de contact avec le temps.

De plus, dans de nombreuses légendes, relève Durand²⁹⁵, le soleil « léonin » est également le mangeur de lunes voire du soleil lui-même, ce qui en fait un animal dévorant. Simultanément lion

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.*, I, 1.

²⁹⁴ G. DURAND, *Les structures*, p. 93.

²⁹⁵ *Ibid.*

et mangé par le lion, le soleil peut ainsi être un soleil *noir*, expression qui dérive du *Rig Véda*²⁹⁶. Or cette image d'un soleil *obscuré*, voire éteint, que nous avons d'ailleurs relevé dans *Macbeth*, ressort à maintes reprises pour désigner Otello. Lors de ses premiers soupçons, il pleure précisément sur ce soleil qui s'est éteint, sur ce rayon qui le rendait vivant, à savoir l'amour pour Desdemona :

Spento è quel sol, quel sorriso, quel raggio
Che mi fa vivo, – che mi fa lieto !²⁹⁷

[Ce soleil, ce sourire, ce rayon
Qui me rend vivant, qui me rend heureux est éteint !]

Ensuite, dans le feu de joie qui ouvre l'œuvre, dans ce tableau de flammes fuyant la nuit (« l'illare vampa / Fuga la notte²⁹⁸ » [la flamme hilare / Fait fuir la nuit]), la superposition, en somme, d'un ciel en flammes et de la nuit noire grince. Nous sommes dans un système d'images oxymoriques. C'est tant une nuit de feu qui explose qu'une lueur sombre qui s'installe, ces ensembles opposés annonçant une « obscure clarté », soit la « couleur morale du désastre²⁹⁹ » typique du soleil noir.

Pour finir, l'alliance entre le surnom d'Otello – le Lion – et ses caractéristiques morales et physiques – couleur de la peau, côté ténébreux et torve – nous fournissent une deuxième preuve de cette union entre la clarté et l'obscurité : le feu lumineux du soleil et la noirceur s'affrontent au sein d'un seul et même être.

Otello est, de surcroît, le lion qui va défier le soleil, ce soleil qui pourtant, d'une certaine façon, l'alimente aussi. L'homme noir à l'ombre mortelle va alors se dresser, revêche, et se hisser jusqu'au soleil pour le menacer :

Poi sfida il ciel coll'atre pugna, l'ispido
Aspetto ergendo ai dardi alti del Sol.³⁰⁰

[Puis il défie le ciel de son poing affreux,
En se dressant, d'un air revêche, face aux dards du Soleil.]

Ce lion qui défie le soleil, c'est l'animal dévorant l'astre. Or, le soleil « dévorant et ténébreux », dont la relation avec le lion a été démontrée, est précisément le symbole de

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 94.

²⁹⁷ *Otello*, III, 3.

²⁹⁸ *Ibid.*, I, 1.

²⁹⁹ G. DURAND, *Les structures*, p. 94.

³⁰⁰ *Otello*, III, 8.

l'instabilité du temps destructeur³⁰¹. Les attributs du soleil, soulignons-le, font de plus partie du même ensemble de symboles meurtriers, l'astre n'émettant pas ici des rayons mais des *dards*, exactement comme dans *Don Carlos*. Le soleil s'intègre donc au même réseau d'images regroupant des thèmes comme la terreur, le danger et la mort.

Contrairement aux œuvres traitées jusqu'ici où la dimension nocturne favorisait, du moins, soit un sentiment d'immortalité dans la jouissance de l'instant présent (*La Traviata*), soit le refuge en un monde intérieur et secret ignoré de tous (*Rigoletto*), soit une dimension de rêve pour lutter contre une réalité trop crue et douloureuse (*Don Carlos*), soit un univers amoureux à travers le chant nocturne (*Il Trovatore*), ici ni la dimension diurne, ni la dimension nocturne ne semblent apaiser une souffrance qui se fait viscérale et insoluble.

4. Le temps fuyant et l'eau mortelle

Un autre élément qui nous permet de renforcer cette intuition d'un lien entre le lion et le temps est l'isomorphisme qui existe entre cet archétype dévorant et le thème des ténèbres³⁰², qui, nous l'avons vu, caractérise l'œuvre dans son ensemble, et plus fortement le personnage d'Otello. On la retrouve d'ailleurs ici dans l'image de l'enfer avaleur des âmes relevée précédemment. Or, il a été montré qu'aussi bien le symbole des ténèbres que celui du changement renvoient au temps qui s'abîme. Ainsi le soleil est-il dans *Otello* un soleil noir dévastateur. Sur son passage la clarté se fait obscure, laissant pressentir l'action du temps et ses méfaits.

Quant au temps justement, il est, nous le savons, clairement régi par Jago. Nous avons vu combien les sorcières et Lady Macbeth poussaient le temps, précipitant ainsi l'arrivée des événements. Dans *Otello*, Jago est la créature qui revêt un rôle démoniaque, et aussi bien les sphères temporelle et fatale que la sphère maléfique se concentrent en lui. Individu isolé, maudit, Otello, tout comme Macbeth avec Lady et les sorcières, se laisse influencer par cette créature issue de la nuit dont les pactes malfaisants gouvernent le temps. Les terres où évoluent les deux

³⁰¹ G. DURAND, *Les structures*, p. 94.

³⁰² *Ibid.*

héros de souche shakespearienne ne sont plus que le règne de l'illusion et de la folie alors que les ténèbres irradient de leur chute et recouvrent le monde.

On ne distingue jamais, ni dans la pièce ni dans la version opératique le vrai du faux, la réalité de l'illusion. Il est donc dans *Otello* une double dimension, comme dans *Macbeth*, qui implique qu'un plan réel soit côtoyé par un plan fantasmatique. Dans le *brindisi* de Jago « *Innaffia l'ugola* », le trouble est déjà manifeste, le motif de la chanson étant celui de l'ivresse dont il faut profiter avant que ne disparaissent « le chant et le verre ». Les illusions, les hallucinations, voire la magie sont du ressort des manipulations mensongères de Jago qui décuple, tel un écho, les perceptions du réel :

Pel cielo ! tu sei l'eco dei detti miei,³⁰³

[Au nom du ciel ! tu es l'écho de mes paroles,]

Toujours dans cette optique de brouillage du réel, la chronologie de la pièce et de l'œuvre reste une question ouverte en raison de la présence d'un temps dramatique lequel vient bouleverser le temps historique³⁰⁴. Le fait est que Jago arrive à désaccorder et à capturer le temps, à matérialiser les « mirages » et les « rêves mensongers³⁰⁵ » aux yeux d'Otello, à dédoubler la réalité par le biais de ses manigances si bien que ce personnage néfaste est aussi celui qui tient les rênes temporelles. Dès la première scène, le temps est clairement dans ses mains :

Suvvia, fa senno, aspetta
L'opra del tempo.³⁰⁶

[Allons, retrouve la raison, attends
L'œuvre du temps.]

Le lien entre le destin et le temps est encore confirmé, au même titre que *Macbeth*, le personnage de Jago devenant celui par lequel le futur va se dessiner :

Sfido l'ironico
Nume e il destin !³⁰⁷

³⁰³ *Otello*, II, 3.

³⁰⁴ Cf. G. DE VAN, *Verdi*, p. 189-195.

³⁰⁵ « Corri al miraggio ! il fragile tuo senno / Ha già confuso un sogno menzogner » [Tu cours au mirage ! ta fragile raison / S'est déjà confondue dans un rêve mensonger], *Otello*, III, 8.

³⁰⁶ *Ibid.*, I, 1.

³⁰⁷ *Ibid.*

[Je défie le Dieu ironique
Et le destin !]

Enfin, un dernier lien symbolique qui s'inscrit dans l'univers nyctomorphe est celui de l'eau féminisée, des larmes féminines et de la « stymphalisation³⁰⁸ » pour reprendre le terme de Bachelard, terme qui se rattache directement à la sombre mélancolie. La nuit dans *Otello* en arrive à tout envelopper, y compris la matière de l'eau qui s'épaissit et s'assombrit, se faisant noire et hostile. En effet, la mer est un utérus-tombe où les vagues tremblent et les gouffres s'ouvrent en des tourbillons sans fonds tout en recrachant des monstres. *Otello* arrive de la mer, c'est donc la mer qui recrache l'homme noir, le monstre. Elle est quoi qu'il en soit connotée négativement tant pour sa capacité à engendrer une sombre créature que pour son aspect tombal.

La même image participe de la fin de *Simon Boccanegra* :

Mi si affaccian ricordi ! – Il mare !... il mare !...
Perché in suo grembo non trovai la tomba ?...³⁰⁹

[Les souvenirs me reviennent à l'esprit ! – La mer !... la mer !...
Pourquoi dans son giron je ne trouvai pas la tombe ?...]

Notons que le lien particulier entre la dimension céleste et la mer est très courant chez Boito, qui termina après Piave la version de 1881 :

L'orgoglio musulmano
Sepolto è in mar, nostra e del ciel è gloria !
[...] Vittoria !³¹⁰

[L'orgueil musulman
Est enseveli dans la mer, et c'est la gloire du ciel et la nôtre !
...] Victoire !]

On retrouve en effet la même correspondance dans l'histoire de *Simon Boccanegra* :

Alle marine
Aure il veron dischiudi. [...] ³¹¹

Oh refrigerio !... la marina brezza !
Il mare !... il mare !... ³¹²

³⁰⁸ G. BACHELARD, *L'Eau*, p. 118.

³⁰⁹ *Simon Boccanegra*, III, 5.

³¹⁰ *Otello*, I, 1.

³¹¹ *Simon Boccanegra*, III, 4.

[Aux brises marines
Ouvre le balcon. [...]]

Oh fraîcheur !... la brise marine !
La mer !... la mer !...]

Une image d'eau sépulcrale apparaît également, nous l'avons signalé³¹³, dans la rivière de *Rigoletto*. La rivière, avec ses courants, transporte la vie humaine d'un lieu à l'autre comme le temps. L'eau, source de vie, peut donc également dissoudre. Gilda tombe dans le temps, entraînée dans l'inconnu de l'au-delà et de la mort exactement comme l'on disparaîtrait dans le remous infini d'une eau profonde. « [...] Épiphanie du malheur du temps, elle est clepsydre définitive », le devenir se faisant expression de l'effroi³¹⁴.

L'eau d'*Otello* est également une eau sépulcrale où sombrent les navires, « la primordiale et suprême avaleuse [étant] bien la mer³¹⁵ ». Cela dit, à l'aspect sépulcral se somme la psychologie de l'eau violente, expression symbolique des « colères surnoisées ou violentes, obstinées ou vengeresses³¹⁶ ». La mer est donc à l'image d'Otello, ou peut-être est-ce Otello qui est à l'image de cette mer utérine, de sa *mère* ? Le lien entre la mer et la mère est bel et bien attesté par de nombreuses mythologies de la naissance instaurée par l'élément aquatique, sans oublier la parenté étymologique entre *mater* et *materia* en latin, la *matière* de la naissance pouvant aussi bien être de nature marine que terrestre dans de nombreuses civilisations. Cette parenté entre l'eau et la féminité est d'ailleurs repérable dans d'autres langues³¹⁷. Otello, jaloux et furieux, pourrait ainsi avoir été enfanté par la mer. Il en absorbe les caractères, laissant exploser sa soif de puissance sur les flots adverses et sa colère lorsqu'il en arrive à la conviction que sa femme le trompe. Soit que son ardeur lui permette de remporter la victoire sur les musulmans, soit que son emportement le fasse sombrer dans la folie la plus aveugle, Otello est un homme issu de l'eau, qui la vainc ensuite pour savourer, d'après Bachelard, une victoire « plus rare, plus dangereuse, plus méritoire³¹⁸ » que celle contre les autres éléments. Aussi Otello est-il le héros qui a survécu aux eaux violentes et mortelles. La psychologie de la mer entourant l'île de Chypre est bien à

³¹² *Simon Boccanegra*, III, 5. Un autre exemple se trouve dans les paroles d'Amelia, dans un moment de contemplation extatique : « Come in quest'ora bruna / Sorridon gli astri e il mare ! Come s'unisce, o luna, / All'onda il tuo chiaror ! » [De même qu'en cette heure brune / Sourient les astres et la mer ! De même s'unit, ô lune, / À l'onde ta clarté !], *ibid.*, I, 1.

³¹³ Nous renvoyons notre lecteur à « Eau, sépulcre et enfer », deuxième partie de notre étude.

³¹⁴ G. DURAND, *Les structures*, p. 104.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 256.

³¹⁶ G. BACHELARD, *L'Eau*, p. 181.

³¹⁷ G. DURAND, *Les structures*, p. 257-258.

³¹⁸ G. BACHELARD, *L'Eau*, p. 184.

l'effigie de ce héros qui l'a combattue : violente, orgueilleuse, sans pitié. C'est une mer des ténèbres aux teintes sombres et livides.

Or, l'eau entourant l'île laisse que la nuit pénètre en elle. Aux dangers et à la violence de l'eau, à son caractère funeste, se somme la noirceur qui lui confère une tristesse certaine. Puisque l'eau, dit Bachelard, « est la substance qui s'offre le mieux aux mélanges, la nuit va pénétrer les eaux³¹⁹ », elle va les imprégner. Cette tristesse qui transparaît de la matière nocturne investit les eaux d'une aura monstrueuse. L'eau se « stymphalise » de façon inquiétante, le concept de stymphalisation désignant « un trait particulier de l'imagination mélancolique³²⁰ ».

Les larmes de Barbara racontées par Desdemona et la *chanson du Saule* qui les accompagne expriment bien la désolation d'une âme ravagée par le chagrin sentant la mort qui approche :

Piangea cantando
Nell'erma landa,
Piangea la mesta.
O Salce ! Salce ! Salce !
Sedeo chinando
Sul sen la testa !
O Salce ! Salce ! Salce !
Cantiamo ! Il Salce funebre
Sarà la mia ghirlanda [...]

Scorreano i rivi fra le zolle in fior,
Gemea quel core affranto,
E dalle ciglia le sgorgava il cor
L'amara onda del pianto. [...]

E gli occhi suoi piangevan tanto, tanto,
*Da impietosir le rupi*³²¹.

[*Elle pleurait en chantant*
Dans la lande solitaire,
Elle pleurait, triste.
Ô saule ! Saule ! Saule !
Assise, elle baissait
La tête sur son sein !
Ô saule ! Saule ! Saule !
Chantons ! Le saule funèbre
Sera ma guirlande [...]

Les ruisseaux coulaient dans les prés fleuris,

³¹⁹ *Ibid.*, p. 118.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *Otello*, IV, 1.

Ce coeur brisé gémissait
 Et de ses cils coulaient
Les flots amers des pleurs venant du cœur. [...]

Et ses yeux pleuraient tant, tant,
Que les rochers avaient pitié.]

Matière du désespoir, les larmes sont ici le signe physiologique de la tristesse, l'onde et les larmes faisant partie du même réseau symbolique du malheur qui contextualise également les fleuves et les étangs infernaux³²². Une autre image fréquente dans ce réseau de l'eau noire est celle de la chevelure qui incline ces symboles « vers une féminisation larvée³²³ ». Si la chevelure flottante contamine l'image de l'eau, c'est en vertu de son mouvement, l'ondulation de cette dernière entraînant l'image aquatique³²⁴. Pour en revenir au passage qui nous intéresse, Desdemona, avant de chanter, demande à Emilia de lui délier la chevelure, ce geste permettant aux cheveux d'acquiescer cette forme libre et ondulée qui renvoie justement à l'eau. Or, l'onde de la chevelure est liée au temps, car il y a isomorphisme entre les fluctuations de l'eau et celles de la chevelure³²⁵.

Chez Shakespeare un autre personnage féminin appartient à ce même réseau d'images, la blanche Ophélie, image fondamentale, d'après Bachelard, de la rêverie des eaux³²⁶ :

Il y a en travers d'un ruisseau un saule qui mire ses feuilles grises dans la glace du courant. C'est là qu'elle est venue, portant de fantasques guirlandes de renoncules, d'orties, de marguerites et de ces longues fleurs pourpres que les bergers licencieux nomment d'un nom plus grossier, mais que nos froides vierges appellent doigts d'hommes morts. Là, tandis qu'elle grimait pour suspendre sa sauvage couronne aux rameaux inclinés, une branche envieuse s'est cassée, et tous ses trophées champêtres sont, comme elle, tombés dans le ruisseau en pleurs. Ses vêtements se sont étalés et l'ont soutenue un moment, nouvelle sirène, pendant qu'elle chantait des bribes de vieilles chansons, comme insensible à sa propre détresse, ou comme une créature naturellement formée pour cet élément. Mais cela n'a pu durer longtemps ; ses vêtements, alourdis par ce qu'ils avaient bu, ont entraîné la pauvre malheureuse de son chant mélodieux à une mort fangeuse.³²⁷

³²² G. DURAND, *Les structures*, p. 106-107.

³²³ *Ibid.*, p. 107.

³²⁴ *Ibid.*, p. 108.

³²⁵ Durand met aussi en évidence que la chevelure – et le système pileux – constituent la marque de la mortalité et donc de la temporalité, car le temps est la cause de la perte des cheveux. Cette explication découle de « l'isomorphisme qui relie par les menstrues l'onde et son symbole pileux d'une part et la féminité de l'autre », *ibid.*

³²⁶ G. BACHELARD, *L'Eau*, p. 102.

³²⁷ W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, traduction de François-Victor Hugo, [En ligne], Paris, Librairie Gründ, 1880, p. 222. <<http://archive.org/details/macbethhamlettra00shak>> (consulté le 2 octobre 2012).

« Au bord des eaux, tout est chevelure³²⁸ ». Le saule, le ruisseau, la guirlande végétale, la mort dans l'eau, le chant d'une détesse profonde sont autant d'éléments qui lient Ophélie à Desdemona. Aux sons clairs de l'eau se mêlent ainsi ceux des gémissements avant que la nuit n'étouffe même ces derniers dans le silence, ultérieur signe de la mort³²⁹.

Enfin, « le miroir [est] surdéterminé par l'onde et la chevelure [...], l'eau constituant, semble-t-il, le miroir originaire³³⁰ ». Lorsque Desdemona se mire, elle participe déjà, selon les structures de l'imaginaire liées à cet ensemble symbolique, à la vie des ombres et des spectres, le miroir étant non seulement un élément liquide mais inquiétant³³¹. La scène de la Chanson du Saule se greffe donc sur la poétique de l'eau mortelle grâce à la chevelure, à la toilette féminine, au cri ultime que pousse Desdemona avant de mourir, tout étant enveloppé dans une atmosphère d'effroi attestée par le gémissement du vent qui frappe à la porte³³², annonçant ainsi la catastrophe qui est sur le point de survenir.

L'isomorphisme entre la branche flexible et tombante du saule qui, portée par l'eau, se transforme en guirlande, les cheveux ondulants et souples et les larmes fluides découle donc d'un même mouvement, d'une même fluctuation. Tous ondoient, coulent, puis tombent, à l'image du temps qui fuit : « [Le] temps tombe goutte à goutte des horloges naturelles ; le monde que le temps anime est une mélancolie qui pleure³³³. » Comme le rameau porté par le ruisseau, comme les herbes retenues par les roseaux, la branche du saule n'est-elle pas déjà, la chevelure de la morte ?³³⁴

La dernière séquence dramatique porte donc à son paroxysme le thème de la mort, bourdon et point d'orgue de l'histoire. Or, la mort advient ici sans Dieu, Desdemona n'ayant pas même la possibilité de réciter une dernière prière pour sauver son âme.

Malgré la découverte des crimes agencés par Jago et le meurtre injuste de Desdemona, l'intervention divine fait défaut dans ce passage final, le Dieu « flamboyant de la tempête³³⁵ » protecteur de la flotte vénitienne ne se manifestant plus. Desdemona subit à tort la malédiction de son époux sans la présence du Gardien de la loi et de l'ordre familial. Cette figure qui avait

³²⁸ G. BACHELARD, *L'Eau*, p. 101.

³²⁹ *Ibid.*, p. 81.

³³⁰ G. DURAND, *Les structures*, p. 109.

³³¹ *Ibid.*

³³² Cette image du vent qui frappe, annonçant la mort ou du moins le malheur a été mise en évidence dans *Rigoletto* dans la scène de l'auberge de Sparafucile, deuxième partie de notre étude.

³³³ G. BACHELARD, *L'Eau*, p. 68-69.

³³⁴ *Ibid.*, p. 102.

³³⁵ « Dio, fulgor della bufera », *Otello*, I, 1.

dominé la première dramaturgie verdienne – pensons notamment aux personnages de Rigoletto ou de Monterone – mettait l'individu face à ses devoirs. Garant de certaines règles sociales et morales, Dieu n'est plus du côté d'Otello qui aurait pourtant droit, d'après la logique mélodramatique, à une vengeance ou à un soutien divin pour que justice soit faite. Au lieu de cela, dans ce dernier drame musical, le coupable fuit, disparaissant de la scène, l'île est abandonnée à son destin maudit et Otello se retrouve seul, cherchant un signe du ciel qui n'arrive plus :

E il ciel non ha più fulmini ? !...³³⁶

[Et le ciel n'a plus de foudre ? !...]

Dans *Otello* cet abandon divin dont la fureur ne s'exprime guère participe de l'écroulement du héros et de l'évolution du *melodramma*. Les batailles et les duels ne sont plus qu'un lointain souvenir tant pour Otello dont la gloire a été à jamais terrassée que pour le *melodramma* pour lequel la guerre et les victoires ne représentent plus qu'une « toile de fond³³⁷ ». De la même façon la figure divine, protectrice et paternelle, est totalement absente. Un climat émotionnel surchargé d'ambiguïté, nourri de trouble, accablé de contradictions prend le dessus, mettant au second plan les thèmes qui constituaient la première dramaturgie verdienne jusqu'à la trilogie populaire tandis qu'émerge la figure d'un héros en décomposition qui finit par exploser.

Chypre est le lieu de l'effondrement de l'illusion où le choc entre la réalité et le rêve est donc d'autant plus fort qu'il entraîne la mort. Terre de deuil entourée d'une mer exterminatrice, l'île abrite le meurtre de Desdemona par Otello, de « l'élégie par le drame³³⁸ » qui se fait dans une atmosphère glauque et humide où « l'eau mêlée de nuit est un remords ancien qui ne veut [plus] dormir³³⁹ ».

La haine guerrière et l'amour, la gloire dans la vie et l'oubli dans la mort, l'ange et le démon, l'objectif et le subjectif, l'homme et le monstre, l'esprit et la chair, la peur et l'envie, l'âme et l'ombre, la réalité et l'illusion, la raison et la folie. Au-dessus de ces termes antithétiques dont certains appartiennent à Victor Hugo³⁴⁰ dans sa définition de Shakespeare et de son antithèse

³³⁶ *Ibid.*, IV, 4.

³³⁷ G. DE VAN, *Verdi*, p. 181.

³³⁸ V. HUGO, *William Shakespeare*, p. 173.

³³⁹ G. BACHELARD, *L'Eau*, p. 119.

³⁴⁰ V. HUGO, *William Shakespeare*, p. 180-181.

universelle, nous voulons placer l'obscurité, point de départ de notre dernière étude. En effet, dans la faim du monstre qui se nomme Macbeth qui n'est plus qu'« énergie inconsciente se ruant farouche vers le mal³⁴¹ », dans la lugubre gravitation des crimes noyant son âme, dans son instinct de destruction, ce sont les ténèbres qui gouvernent. La conséquence de son outrance qui passe par toutes sortes de morts, humaines et spirituelles, par toutes sortes de crimes, du parricide à l'infanticide, par tous les mondes, humains et surhumains, ne peut qu'aboutir à une rébellion cosmique où la nature, qui perd patience, et les hommes restés trop longtemps complices de leur tyran, s'unissent pour entrer en action contre lui alors que Dieu, d'abord absent, réapparaît et s'allie à ces derniers. La nature devient âme contre l'homme qui a perdu la sienne. La nuit funeste est alors chassée, et la nature reprend ses droits, anéantissant l'homme à la force criminelle et cupide³⁴².

Quant à Otello, il n'est rien de moins que la nuit, une immense figure fatale d'après Hugo, une nuit amoureuse du jour, car « la noirceur aime l'aurore³⁴³ ». Desdemona est pour lui sa clarté, elle sera également sa folie. Car le Lion noir et majestueux sombre soudain, et il se fait monstre lui aussi alors que le mal, « autre forme de l'ombre³⁴⁴ » rentre en lui sous la forme humaine de Jago. La nuit qui est déjà nuit du monde en arrive, par le mal, à être nuit de l'âme lorsque les ténèbres, ou mieux, le ténébreux Jago guide l'aveugle Otello : l'avidité tromperie éclaircit la nuit. L'épouse de l'homme des ténèbres, de « l'homme Nuit³⁴⁵ », est alors la victime de la complicité du rugissement léonin et du ricanement sournois de l'ombre. Et comment peut tuer la nuit, si elle le veut ? En endormant, sous l'oreiller du premier baiser. L'aurore, symbole de vie, ressuscitée grâce à la mort de Macbeth, n'est plus : elle est asphyxiée par les ténèbres. Dans *Otello*, c'est donc la nuit assassine qui a le dernier mot : elle dénature les sentiments, contamine les astres, souille la nature, altère les hommes, chasse Dieu, s'étale partout, pénètre tout, devenant le seul élément et la seule loi. L'avènement de la nuit signe alors la mort définitive d'un monde...

³⁴¹ *Ibid.*, p. 214.

³⁴² *Ibid.*, p. 214-215.

³⁴³ *Ibid.*, p. 215.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 216.

CONCLUSION

Arrivés au terme de cette étude, nous pouvons tirer quelques réflexions. Premièrement, qu'une force matérielle existe bien chez Verdi, et que de l'enchevêtrement des éléments entre eux, de leurs combinaisons, de leurs transformations, ou de leurs disparitions prennent forme des matérialisations temporelles. Que ces éléments, en outre, vivent comme il se doit à l'opéra sur une scène, mais également dans le plus profond des personnages. Et enfin, que leur rayonnement dans l'univers opératique implique une multiplication d'images qui leur sont inhérentes ou solidaires, même si ces dernières ne sont pas toujours d'une nature proprement élémentale.

On pourra reprocher à certaines de nos remarques leur caractère évident car, certainement, il n'est pas nouveau que l'on représente les quatre éléments à l'opéra, puisque l'univers en est peuplé, et que l'opéra reproduit en partie cet univers sur la scène. Cela dit, notre étude ne porte pas sur l'énumération de ces éléments visibles, mais sur l'existence de dynamiques élémentales sous-jacentes combinées à certaines images plus immédiates, dont l'interaction donne naissance à d'autres réseaux beaucoup plus amples, et enfin à un système thématique où le temps est la clé de voûte.

L'absence d'études proprement symboliques sur les livrets de Giuseppe Verdi, malgré un nombre infini de travaux le concernant, a constitué la raison pour laquelle nous avons entrepris cette recherche. La force communicative des éléments, attestée par leur présence dans le langage poétique, dans le langage musical, dans le langage théâtral et même dans le simple langage quotidien en date d'aujourd'hui a permis de donner un point de départ thématique à l'analyse. D'ailleurs, l'adhésion du spectateur à l'opéra, et une certaine forme d'identification de sa part dans les situations et les personnages est une preuve qu'on trouve dans les opéras des valeurs universellement partagées, voire reconnues, ce qui semblait ouvrir un chemin à une étude symbolique sur l'imaginaire. Pour ce qui est de Verdi, rebelle face à une tradition italienne souveraine qu'il défend pourtant lorsqu'elle menace de céder, il incarne le mariage paradoxal entre une démesure où l'excès et la violence passionnelle sont reines et une prise de distance progressive de la subjectivité romantique, entre une réalité existante et incontestable et le doute quant à cette réalité qui est rongée par un désenchantement progressif du *maestro*. L'union de deux esthétiques, le *melodramma* d'une part où l'évidence du geste s'unit à la netteté des contrastes et le drame musical de l'autre, où la nuance dilue les images de l'homme et de la réalité qui se font toujours plus fuyantes laissait donc entrevoir un matériau complémentarément antinomique dans lequel creuser, à condition de suivre des pistes jamais explorées jusque-là, à

savoir l'expression symbolique des quatre éléments primordiaux. L'affrontement constant entre deux esthétiques, deux visions du monde de la part d'un homme lui même « pétri de contradictions intérieures¹ », et entre des sentiments antagonistes fortement marqués chez les héros verdiens pouvaient donner lieu, nous pensions, à des combinaisons symboliques fortes portées notamment par les éléments dont les forces contraires sont propices à illustrer les mouvements humains. Pensons simplement qu'Empédocle, pour expliquer les forces gouvernantes de l'univers, la Haine et l'Amour, eut recours aux quatre éléments matériels².

Enfin, le choix du temps comme thème porteur de l'analyse découle de l'omniprésence et de l'indispensabilité de la notion de temps dans la vie de l'homme, et donc également dans l'existence de son alter ego opératique qui est censé le représenter ou l'imiter. D'ailleurs, si le temps ressort aussi souvent dans les livrets, sous diverses formes et constamment, n'est-ce pas parce qu'il est source d'obsession ? Dans le temps qui manque au quotidien et le temps qui passe et qui peut effrayer, dans le temps des sentiments que l'on voudrait éternel et dans celui de la souffrance qui semble ne jamais cesser, ne se résument pas bon nombre de nos pensées ? Ce temps que nous avons encore, si précieux pour celui qui n'en a presque plus, ce temps, ou ces temps ne déterminent-ils pas le cours des vies ?

Cette importance du temps ou de l'idée du temps justifie ainsi le choix du fil conducteur de notre étude. La récurrence de certaines images élémentaires, et de certaines angoisses temporelles au sein des livrets ne pouvaient pas être ignorées. C'est justement cette survivance d'images et d'expressions sensibles qui ne dépendent d'aucun ordre ou logique particuliers, et encore moins de raisons formelles qui suscitent l'intérêt, car le seul point de départ de celles-ci est l'activité imaginante.

Nous n'avons pas voulu, ni pu d'ailleurs dégager des lois, ou des schèmes qui auraient été le résultat de tel ou tel agencement d'images, de termes, d'idées. Il n'est pas possible d'établir un ordre objectif ou une loi depuis l'imagination, d'autant moins lorsque le travail porte sur l'expression de l'essence même de la pensée créatrice.

Nous pouvons simplement constater que le temps apparaît constamment, et sous diverses formes, y compris celles qui ne vivent que dans l'imaginaire, comme, par exemple, le retour

¹ G. DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 2009, p. 408.

² Z. Radman, *In Search for Substance and Structure : Tetradic Model as World-Metaphor*, in *Aria, terra, acqua, fuoco : i quattro elementi e le loro metafore*, a cura di F. Rigotti – P. Schiera, Bologna, Società editrice il Mulino, 1996, p. 43-53.

éternel d'un temps, la rétroaction dans le passé ou une précipitation dans le futur qu'un destin activerait. Car le sens commun voit le présent du temps s'avancer du passé vers l'avenir³, de façon homogène, admettant difficilement d'autres formes d'évolutions.

Le temps est de fait omniprésent dans les livrets verdiens, soit qu'il s'écoule irréparablement dans le cadre d'une évolution objectivement linéaire, soit qu'il adopte d'autres aspects évolutifs.

Il est en effet possible de vivre le temps comme une réserve qui jour après jour, minute après minute, se vide. C'est le mouvement du compte à rebours. Perçue de cette façon, l'évolution temporelle est donc redoutée. On ne focalise plus que sur le dernier instant auquel elle est censée nous porter. Telle est la vision prépondérante chez Violetta, dont toutes les tentatives résident en une folle illusion d'ignorer un avancement du temps qui ne peut, de fait, pas l'être. Jusqu'au jour où elle entrevoit une possibilité de survie autre que ce mirage mensonger qu'elle a construit de ses propres mains. C'est le dépassement d'un état foncièrement jouissif, égoïstement plaisant vers un don de soi qui se fait d'ailleurs sacrifice qui permet à la mortelle d'accéder à une immortalité par le biais du souvenir de son renoncement à la vie qui se grave dès lors dans toutes les mémoires.

Vu d'un autre angle, le temps qui passe est aussi signe et synonyme de mûrissement physique, moral, mental, ou sentimental. Il peut donc être épanouissement, voire revanche sur un passé misérable attendu que le support temporel donne la possibilité d'approfondir, de vivre les choses et les êtres, de dépasser souffrances et humiliations. Rigoletto vit le temps de cette façon, jusqu'à ce qu'un jour, quelqu'un ne lui ravisse ce fruit qu'il avait secrètement cultivé. Tragédie suprême, le trésor immaculé, produit d'un temps dépuré des turpitudes humaines est outragé. Le temps, qui était porteur d'une douce maturation humaine et de consolidation sentimentale ne peut alors que suivre une logique inverse d'annihilation jusqu'à la destruction de l'ultime instant de la femme-enfant désormais disparue, balayant tout sur son passage dans un mouvement galopant. Gilda n'a, dans cet univers où la femme est angélique, plus aucune raison de vivre. Elle a perdu sa pureté, et la colombe souillée ne peut pas exister.

Quant à l'espace, il n'est pas homogène : il existe en effet un espace fortement significatif, sacré aux yeux de l'homme qui en fait partie, et d'autres espaces amorphes, non-consacrés⁴. Cette

³ Cf. H. BARREAU, « Du temps physique au temps cosmologique : le rétablissement de la flèche du temps », in *Time in the Different Scientific Approaches. Le temps appréhendé à travers différentes disciplines : Actes des Entretiens de l'Académie Internationale de Philosophie des Sciences Cerisy-la-Salle, 4-9 Octobre 2007*, Gênes, Tilgher, 2008.

⁴ M. ELIADE, *Le Sacré et le profane*, Paris, Folio essais, 2007, p. 25.

hétérogénéité dépend des valeurs des expériences vitales. D'un côté, l'espace est public, inodore, incolore, égal à lui même lorsqu'on le traverse sans émotions. En vertu de ce caractère, il est donc également indolore. Mais, du moment que l'on rattache à celui-ci un temps particulièrement heureux, cette union espace-temps se transforme alors en refuge traître. Asile en lequel on s'enferme pour fuir la réalité douloureuse, c'est en même temps cet asile qui met à cru sa propre illusion. Carlos et Élisabeth ont beau chercher à s'isoler dans un instant d'autant plus fugitif qu'il était radieux, c'est à dire le seul jour de leur amour, celui-ci ne revient pas pour autant. Pire, sa recherche folle se transforme en anéantissement progressif d'une énergie vouée à l'impossible conquête de ce qui n'est plus. Le temps du bonheur n'a d'autre richesse que d'être vécu. Commémoré, il engendre souffrance et aliénation.

Remémoré, le temps l'est toujours quand le passé réclame un dû. Il faut toujours payer ses dettes, car le temps qui passe ne les noie pas. Une mort pour une autre mort, jusqu'au moment où l'on remonte à la dette première. Azucena, en revenant à l'origine de la caution morale qui la poursuit bloque ce retour incessant d'une obsession destructrice.

Le temps, quoi qu'il en soit, est toujours avide, dévorant. Lorsque le feu, de surcroît, est sa matière de propagation, il consume les êtres, leurs sentiments, leur vécu. Pourtant, une fois les choses terrestres consumées, il est possible qu'un amour pur et partagé se sauve, s'envole, s'échappe d'une condition vouée à la finitude pour accéder à un hors-temps par la force de sa sublimation.

Enfin, quand le temps du vécu intérieur est mort avant le temps qui régit l'univers, cela signifie que la mort est déjà là, qu'elle ronge un être anéanti au préalable, dont l'aridité ne peut que ternir les autres ou les détruire. Macbeth est mort mais il ne le sait pas. Il n'a plus de temps vital, voilà pourquoi tout meurt autour de lui. Otello est un réceptacle noir, il est donc en sympathie chromatique avec la nuit par excellence, la nuit ultime, celle de la mort. C'est la raison pour laquelle le mal est attiré par lui. Jago possède Otello, il parle à travers lui. La conséquence de cette infiltration n'est que l'accentuation d'une faiblesse de l'homme qui est déjà ténèbres. Aussi, comme pour le royaume d'Écosse, l'île de Chypre est contaminée, nature idéale perdue à jamais, elle pourrit de l'intérieur avant d'imploser, victime du rayonnement destructeur de la nuit à travers l'homme.

Par le biais de ce prisme imaginaire élémental aux multiples facettes temporelles qui alimente les livrets tout en se nourrissant de la matière symbolique de ces derniers, nous avons tenté d'éclairer les strates profondes de l'imagination verdienne. Verdi a toujours déclaré être un homme de théâtre, et pas un musicien, ce qui impliquait une participation totale de la part de toutes les composantes indispensables à l'opéra : le chant, la poésie, la mise en scène, les costumes, l'interprétation, pour atteindre cet *effet* scénique tant recherché. Notre idée était donc d'intégrer à toutes ces unités théâtrales exigées par Verdi dans le but d'obtenir un ensemble complet, une autre unité : ce substrat symbolique qui soutient le tout, et qui transparait dans les vers, dans la musique, sur scène et dans le plus profond des mouvements intimes des personnages.

Le temps chez Verdi est quoi qu'il en soit toujours une menace ou représente l'ombre d'une menace, et la seule solution qui reste à l'homme de son univers pour l'ignorer est de faire primer son temps intérieur émotionnel, à l'instar de Manrico et Leonora, tous deux seuls dans la vie, mais à jamais unis par leurs sentiments. L'inéluctable est une force constante et la destinée l'emporte toujours si bien que la lutte que les personnages mènent contre leurs ennemis, contre eux-mêmes, contre le monde, voire contre le temps est une lutte perdue d'avance. Et, lorsqu'ils veulent connaître ou maîtriser leurs destinées, ils paient cette quête de pouvoir de leur vie. Malgré tout, la noblesse des sentiments parvient à faire oublier momentanément l'absurdité de la fatalité et l'injustice de la mort. Car lorsque l'homme s'éteint, il est encore possible que subsiste au-delà du temps, vague impression périssable, le souvenir de ses actions et la portée de ses émotions qu'il a laissés dans le temps des autres, vainquant de cette manière le pouvoir dévastateur du temps.

BIBLIOGRAPHIE

I Opéras et livrets de Giuseppe Verdi

Nous précisons que pour chaque livret traité l'édition utilisée est :

Giuseppe Verdi. Le prime. Libretti della prima rappresentazione, Milan, Ricordi, 2002.

En revanche, nous avons préféré :

- pour *Macbeth* l'édition Milan, Ricordi (1977) en séparé (car nous ne nous basons pas sur le jeune livret de la première représentation florentine de 1847 mais sur sa reprise parisienne de 1865 qui n'apparaît pas dans le recueil des premières représentations).
- pour *Don Carlo*, version italienne de *Don Carlos* qui n'est pas incluse dans les livrets de la première représentation, toujours l'édition Milan, Ricordi (1984) en séparé.

Lorsque nous complétons par une autre source, notamment le recueil *Giuseppe Verdi. Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli, Rome, Newton & Compton, 2001, cette dernière est précisée en note.

Enfin, lorsque les textes diffèrent substantiellement d'une édition à l'autre (les livrets édités n'étant pas toujours ceux de la toute première représentation, cela suppose que le corps du texte comporte des flottements au sein des diverses éditions, différences dues notamment à des adaptations en fonction du lieu de la représentation, au travail de plusieurs librettistes, à des ajouts ou des modifications dépendant de plusieurs raisons artistiques, structurelles ou de nature censoriale, ou enfin à des reprises du livret dans le temps), nous le précisons également en note.

Par ailleurs, nous avons consulté les partitions correspondantes sur le site suivant :

IUCAT, *Indiana University's Online Library Catalogue*, [En ligne], disponible à l'adresse <<http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/scores.html>> ce qui nous a permis de pouvoir en extraire certains passages et de les intégrer à notre étude.

II Bibliographie générale

Monographies, ouvrages collectifs, articles et études en ligne

A

ALIGHIERI (Dante), *La Divine Comédie*, traduction, préface, notes et commentaires de Henri Longnon, Paris, Garnier frères, 1966 (*Commedia*, Milano, Mondadori, 1991-1997).

ALLEAU (René), « Théories des éléments », in *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], Paris, Encyclopaedia Universalis, 2012, disponible à l'adresse <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/theories-des-elements/>>.

AUBER (Daniel-François-Esprit), *Gustave III ou Le Bal Masqué*, Paris, Jonas Éditeur, 1833.

B

BACHELARD (Gaston), *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 2007 (1992), (Paris, Corti, 1943).

- *La Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige / PUF, 2008 (1957).
- *La Psychanalyse du feu*, Paris, Folio essais, 2008 (1985), (Paris, Gallimard, 1949).
- *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 2007 (1948).
- *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 2004 (1948).
- *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 2007 (1992), (Paris, Corti, 1942).
- *Le Droit de rêver*, Paris, Quadrige / PUF, 2007 (posthume, 1970).
- *Fragments d'une Poétique du Feu*, Paris, PUF, 1988.

BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2008 (1978).

BARREAU (Henri), « Du temps physique au temps cosmologique : le rétablissement de la flèche du temps », in *Time in the Different Scientific Approaches. Le temps appréhendé à travers*

différentes disciplines : Actes des Entretiens de l'Académie Internationale de Philosophie des Sciences Cerisy-la-Salle, 4-9 Octobre 2007, Gênes, Tilgher, 2008.

BARREAU (Henri), COSTA DE BEAUREGARD (Olivier), « Temps », in *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], Paris, Encyclopaedia Universalis, 2012.

BAUDELAIRE (Charles), *Les Fleurs du mal*, Paris, Folio classiques, 1999.

Disponible en ligne à l'adresse suivante : disponible à l'adresse <http://baudelaire.litteratura.com:les_fleurs_du_mal.php#>;

BAUDOUIN (Charles), *Psychanalyse de Victor Hugo*, Paris, Imago, 2008, (Genève, Éditions du Mont-Blanc, 1943).

BÉGUIN (Albert), *Le Rêve chez les romantiques allemands et dans la pensée française moderne*, Marseille, Cahiers du Sud, 1937.

BERGÈS (Michel), *Machiavel, un penseur masqué ?*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2000.

disponible à l'adresse <http://classiques.uqac.ca/contemporains/berges_michel/machiavel_penseur_masque/machiavel.html>.

BETTELHEIM (Bruno), *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976.

BOSSUET (Jacques Bénigne), *Politique tirée de l'Écriture Sainte*, Paris, Beaucé, 1818, [En ligne], livre III, Article 3, disponible à l'adresse <<http://books.google.it/books?id=8uoTAAAAQAAJ&pg=PA51&lpg=PA51&dq>>.

BUDDEN (Julian), *Le opere di Verdi. Da Oberto a Rigoletto*, Turin, EDT, 1996.

C

CAILLOIS (Roger), *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966.

- « Fantastique », in *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], Paris, *Encyclopaedia Universalis*, 2012, disponible à l'adresse <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/fantastique/>>.

CAMPORESI (Piero), *La Sève de la vie. Symbolisme et magie du sang*, Paris, Le Promeneur, 1990.

CASSAGNE (Albert), *La Théorie de l'art pour l'art. En France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1997.

CHARRAK (André), « Huygens et la théorie musicale », *Revue d'histoire des sciences*, 56 / 1 (2003), [En ligne], disponible à l'adresse <<http://lit.gfax.ch/In%20French—Huygens%20et%20la%20theorie%20musicale.pdf>>.

CHEVALIER (Jean), GHEERBRANT (Alain), *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2006 (1986), (*Dictionnaire des Symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1969).

CONSTANTINESCU (Muguras), « Figures de la sorcière chez Hugo », in *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes* [En ligne], 11 (2004), mis en ligne le 10 octobre 2007, disponible à l'adresse <<http://crm.revues.org/1773>>.

CROIX (DE LA) (Jean, Saint), « Dans une nuit obscure », traduction d'Alfred GILLY, in *La Montée du Carmel et La nuit obscure de l'âme*, [En ligne], Paris, Charles Douniol Libraire-Éditeur, 1866, disponible à l'adresse <http://books.google.com.au/books/about/La_mont%C3%A9e_du_Carmel_et_la_nuit_obscur.html?id=nInsRtS4oHkC>.

D

DE FOUQUIÈRES (Ariane), *Éloge de la valse. Petite histoire dansante de la musique*, Paris, Mon Petit Éditeur, 2010.

DE SCHLOEZER (Boris), *Introduction à Jean Sébastien Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris, Gallimard, 1947.

DE VAN (Gilles), *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 2009 (1992).

DIDEROT (Denis), *Les Bijoux indiscrets*, (1748), [En ligne], 2002, disponible à l'adresse <http://www.ebooksgratuits.com/blackmask/diderot_bijoux_indiscrets.pdf>.

DUMAS (Alexandre, fils), *La Dame aux Camélias*, Paris, Folio classique, 2009 (1973), (Paris, Gallimard, 1974).

– *La Dame aux Camélias. Pièce en cinq actes mêlée de chant*, Paris, D. Giraud et J. Dagneau, 1852.

DUMÉRY (Henri), « Éternité », in *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], Paris, Encyclopaedia Universalis, 2012, disponible à l'adresse <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/eternite/>>.

DURAND (Gilbert), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 2008 (1992), (Paris, Bordas, 1969).

E

ELIADE (Mircea), *Arti del metallo e alchimia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004 (1980), (*Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1977).

– *Aspects du mythe*, Paris, Folio essais, 2007 (1988), (Paris, Gallimard, 1963).

– *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 2004 (1952).

– *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Folio essais, 2001, (Paris, Gallimard, 1949).

– *Le Sacré et le profane*, Paris, Folio essais, 2007 (1987), (Paris, Gallimard, 1965).

– « Les mythes de la création », in *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], Paris, Encyclopaedia Universalis, 2012, disponible à l'adresse <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/creation-les-mythes-de-la-creation/>>.

– *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Folio essais, 2008 (1989), (Paris, Gallimard, 1957).

– *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1964.

F

FRANCE (Anatole), *Pierre Nozière*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, [En ligne], disponible à l'adresse <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k229522b.r=.langEN>>.

G

GALLARATI (Paolo), *Lettura del "Trovatore"*, Torino, Libreria Stampatori, 2002, disponible à l'adresse <<http://www.farcampus.unito.it/trovatore/INDEX.swf>>.

GAUTIER (Théophile), *Histoire du romantisme*, Paris, L'Harmattan, 1993.

- *La Morte amoureuse*, (1836), [En ligne], 2004, disponible à l'adresse <http://classiques.uqac.ca/classiques/gautier_theophile/morte_amoureuse/morte_amoureuse_print.pdf>.

GUTIÉRREZ (Antonio García), *El Trovador*, [En ligne], Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, Édition numérique à partir de l'édition Impta de S. Ocaña, 1851, disponible à l'adresse <<http://www.almendron.com/historia/contemporanea/isabel/pdf/trovador.pdf>>.

H

HORACE, *Odes*, Paris, Classiques en Poche, Éditions Les Belles Lettres, 2002 (2000).

HUGO (Victor), *La Légende des siècles*, Paris, Gallimard, 2002.

- *Le Roi s'amuse*, Paris, Flammarion, 2007.
- *Les Rayons et les Ombres*, (1840), [En ligne], 2001, disponible à l'adresse <http://www.ebooksgratuits.com/blackmask/hugo_rayons_ombres.pdf>.
- *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 2002.
- *Notre Dame de Paris*, Paris, Folio classiques, 2009.
- *Odes et Ballades*, Paris, Charpentier Libraire-Éditeur, 1841.
- *William Shakespeare*, Paris, Édition Hetzel, 1882.

J

JODELET (Denise), « Imaginaires érotiques de l'hygiène féminine intime. Approche anthropologique », *Connexions*, 87 / 1 (2007), [En ligne], disponible à l'adresse <<http://www.cairn.info/revue-connexions-2007-1-page-105.htm>>.

JUNG (Carl Gustav), *Psicologia e alchimia*, Turin, Universale Bollati Boringhieri, 2008 (2006), (*Psychologie und Alchemie*, Olten, Walter-Verlag, 1944).

K

KLIBANSKY (Raymond), PANOFSKY Erwin et SAXL Fritz, *Saturne et la Mélancolie*, Paris, Gallimard, 2004.

KRAPPE (Alexandre Haggerty), *La Genèse des mythes*, Paris, Payot, 1952.

L

LE SENNE (René), *Traité de caractérologie*, (1945), [En ligne], 2005, disponible à l'adresse <http://classiques.uqac.ca/classiques/le_senne_rene/traite_de_caracterologie/traite_caracterologie.html>. Édition électronique produite à partir de la septième édition des Presses Universitaires de France (Paris, PUF, 1963).

LEOPARDI (Giacomo), *Canti*, Milano, Mondadori, 1978.

LEVACK (Brian), *La caccia alle streghe in Europa*, Roma-Bari, Laterza, 2003, (*The Witch-Hunt in Early Modern Europe*, London, Longman, 1987).

LOUBINOUX (Gérard), « Cadre métrique et / ou Rythme intérieur dans les problèmes de traduction », in *La Traduction des livrets, aspects théoriques et pragmatiques*, sous le direction de Gottfried R. Marschall, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004

- « La bohémienne une figure poétique de l'errance : aux origines du thème » in *La Bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIII^e et XIX^e siècles*, ouvrage co-dirigé avec Pascale Jonchière, Clermont-Ferrand, PUBP, 2006.

- « Le chant dans le chant, à la recherche d'une mémoire mythique » in *Opéra, théâtre, une mémoire imaginaire*, Paris, L'Herne, 1990
- « Mesure et expression en musique, ou Rousseau et la transgression impossible », in *Normes et transgression au XVIII^e siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.
- « Gounod : la scène du jardin dans *Faust* », Journée d'étude : *Fleurs et jardins sur la scène et dans les arts plastiques*, Clermont-Ferrand Université Blaise-Pascal 19 et 20 novembre 2007 (responsables scientifiques : Gérard Loubinoux, Hélène Sorbé), à paraître dans *Fleurs et jardins des Lumières au Romantisme*, Celis, équipe Romantismes, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal (en cours de publication).

M

MICHELET (Jules), *La Sorcière*, Paris, Collection Hetzel, E.Dentu Libraire-Editeur, 1862, disponible à l'adresse <<http://archive.org/details/lasorcire00mich>>.

MILLET (Claude), « Les Travailleurs de la mer de Victor Hugo : un roman d'amour », in *Romantisme*, [En ligne], 115 (2002), disponible à l'adresse <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_2002_num_32_115_1073>.

MONTALE (Eugenio), *Ossi di seppia*, Milano, O. Mondadori, 2003.

MONTERDE (Pau), « Sulle canzoni di Azucena e Manrico nel *Trovatore* », *Studi verdiani*, 18 (2004).

MOSSA (Carlo Matteo), « La genesi del libretto del "Trovatore" », *Studi verdiani*, 8 (1992).

P

PASCOLATO (Alessandro), "*Re Lear*" e "*Ballo in maschera*". *Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma*, Città di Castello, S. Lapi, 1902.

PERRIN (Loïc-Michel), « Les représentations orientées du temps », in *HAL-SHS (Hyper Article en Ligne – Sciences de l'Homme et de la Société)*, [En ligne], 2012, disponible à l'adresse <[http://halshs.archives-ouvertes.fr/view_by_stamp.php ? &halsid=h1j8cn3hj3rlceiv1i4c62ul01&label=SHS&langue=fr&action_todo=view&id=halshs-00722683&version=1](http://halshs.archives-ouvertes.fr/view_by_stamp.php?&halsid=h1j8cn3hj3rlceiv1i4c62ul01&label=SHS&langue=fr&action_todo=view&id=halshs-00722683&version=1)>.

PETRARCA (Francesco), *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*, Milano Mondadori, 1996.

PIAGET (Jean), *La Construction du réel chez l'enfant*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998.

PLUTARQUE, *Œuvres morales*, [En ligne], disponible à l'adresse <http://homes.chass.utoronto.ca/~wulftric/rentexte/amyot/am_txt.htm>.

POE (Edgar Allan), *Le Masque de la Mort rouge*, traduction de Charles BAUDELAIRE, in *Nouvelles Histoires extraordinaires*, [En ligne], Paris, Michel Lévy Libraires-Éditeurs, 1857, disponible à l'adresse <http://books.google.it/books/about/Nouvelles_histoires_extraordinaires.html?id=DzfQAAAAMAAJ&redir_esc=y>.

POINDEFERT (Bruno), « Commentaire » et « Une genèse difficile », in *Le Trouvère. Avant-Scène Opéra*, 60 (2003).

PONT-HUMBERT (Catherine), *Dizionario dei simboli dei riti e delle credenze*, Roma, Editori Riuniti, 1997.

R

RADMAN (Zdravko), « In Search for Substance and Structure: Tetradic Model as World-Metaphor », in *Aria, terra, acqua, fuoco: i quattro elementi e le loro metafore*, a cura di F. Rigotti – P. Schiera, Bologna, Società editrice il Mulino, 1996.

RESCHE (Christine), « Le temps réécrit dans les livrets de Giuseppe Verdi. Éléments, temps et musique dans *La Traviata*, *Rigoletto* et *Don Carlos* », *Cahiers d'études romanes*, 24 / 1 (2011).

- *La simbologia dei "quattro elementi" nei libretti delle opere verdiane tratti da testi letterari francesi*, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Facoltà di lingue e letterature straniere, Tesi di laurea in letteratura italiana, 2005.
- « Père et fille, père et fils : de la *potestas* paternelle à la décadence du père dans les livrets de Giuseppe Verdi », Colloque international « Relations familiales entre générations sur les scènes européennes (1750-1850) », Clermont-Ferrand, juin 2011, actes du colloque en cours de publication.

S

SCHILLER (Friedrich), *Don Carlos*, Paris, Folio théâtre, 2004 (Paris, Gallimard, 2003).

SHAKESPEARE (William), *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, I meridiani, 2005 (1976).

- *Hamlet*, traduction de François-Victor HUGO, [En ligne], Paris, Librairie Gründ, 1880, disponible à l'adresse <<http://archive.org/details/macbethhamlettra00shak>>.

T

TUZET (Hélène), *Le Cosmos et l'imagination*, Paris, José Corti, 1988.

Textes bibliques

Ancien Testament, Deutéronome, V, 16.

Apocalypse 12, 7.

Genèse 7, 11.

Joël 2, 1.

Luc 15.

Matthieu 8, 12.

Encyclopédies et dictionnaires en ligne

BIBLIOTECA ITALIANA, *Biblioteca italiana, Università degli studi di Roma « La sapienza »*, [En ligne], disponible à l'adresse <<http://www.bibliotecaitaliana.it/exist/bibit/>>.

CNRRL, *Site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [En ligne], disponible à l'adresse <<http://www.cnrtl.fr/>>.

UNIVERSALIS, *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], Paris, Encyclopaedia Universalis, 2012, disponible à l'adresse <<http://www.universalis.fr/>>.

GARZANTI LINGUISTICA, *Site des Éditions Garzanti, Dictionnaire Italien Monolingue*, [En ligne], disponible à l'adresse <<http://garzantilinguistica.sapere.it/>>.

ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI, *Dictionnaire unilingue italien*, [En ligne], disponible à l'adresse <<http://www.treccani.it/vocabolario/>>.

LAROUSSE, *Dictionnaire monolingue*, [En ligne], disponible à l'adresse <<http://www.larousse.com/it/dizionari/francese-monolingue>>.

VOCABOLARIO ETIMOLOGICO DELLA LINGUA ITALIANA DI OTTORINO PIANIGIANI, *Dictionnaire étymologique*, [En ligne], disponible à l'adresse <<http://www.etimo.it/>>.

ANNEXES

I Fiches de présentation

FICHES DE PRÉSENTATION DES ŒUVRES ANALYSÉES DANS LE CORPUS (CLASSÉES PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE) :

DON CARLOS

IL TROVATORE

LA TRAVIATA

MACBETH

OTELLO

RIGOLETTO

UN BALLO IN MASCHERA

DON CARLOS

Première représentation : Paris, Théâtre de l'Opéra, 11 mars 1867.

Librettistes : Joseph Méry et Camille Du Locle.

Œuvre-source : *Don Carlos* de Friedrich von Schiller. Première représentation le 29 août 1787 à Hambourg.

Résumé :

Acte I

En 1559, dans la forêt de Fontainebleau un groupe de bûcherons se plaint de la misère due à l'hiver et à la guerre contre l'Espagne. Élisabeth de Valois, fille du roi de France Henri II arrive, accompagnée de son page Tebaldo, et promet la fin prochaine des hostilités entre les deux pays avant de s'éloigner. Don Carlos, fils du roi d'Espagne Philippe II est à la recherche de la princesse auquel il est promis. L'ayant entrevue à l'insu de son père, il dit en être immédiatement tombé amoureux. Élisabeth, qui s'est perdue dans ce bois glacé revient sur ses pas et rencontre l'Infant qui, dans un premier temps, ne lui révèle pas qui il est. Il lui remet ensuite le portrait de son promis. Élisabeth le reconnaît alors avec immense joie. Les deux exultent et jurent de s'aimer alors qu'un coup de canon annonce la fin de la guerre entre leurs deux pays. Tebaldo revient alors, pour annoncer que la princesse a été promise non plus à l'Infant mais au roi d'Espagne. Bouleversée mais résignée, elle accepte d'épouser Philippe II pour épargner à son peuple de nouvelles souffrances, laissant Carlos seul, en proie au désespoir.

Acte II – Tableau I

Dans le couvent de Saint-Just un chœur de moines prie près du tombeau de Charles Quint. Carlos y est venu pour trouver la paix et chercher à soulager sa douleur. Il est si bouleversé qu'il croit même reconnaître en un moine son grand-père, l'empereur décédé. Mais voici son ami fidèle, Rodrigue, marquis de Posa. Ce dernier conseille à Carlos, qui lui avoue son amour impossible, de noyer son chagrin dans une cause plus juste, l'incitant à se poser en défenseur des Flandres. Les deux hommes se jurent enfin de vivre et de mourir ensemble, quoi qu'il arrive.

Tableau II

Dans le cloître du même couvent, les Dames de la reine cherchent un peu de fraîcheur près de la fontaine. La princesse Eboli invite les Dames à chanter et entonne la « Chanson du voile » accompagnée par Tebaldo à la mandoline, la légende racontant comment une reine voilée fut courtisée de nuit par un homme qui n'était

autre que son époux, le roi maure Achmet. Peu après la reine rejoint ses Dames, triste comme toujours, suivie de Rodrigue qui lui transmet discrètement un petit mot où Carlos lui demande de la revoir. Rodrigue fait en sorte de laisser la reine seule et s'éloigne avec Eboli en conversant avec elle. C'est alors que Carlos s'approche. Il demande à la reine d'intercéder auprès du roi pour être envoyé dans les Flandres. Élisabeth accepte avec contenance suscitant chez Carlos une réaction violente face à tant de froideur. Carlos essaie par tous les moyens de rallumer en elle le feu de leur amour, mais Élisabeth, troublée, le repousse. Philippe II survient alors, annoncé par Tebaldo. Voyant la reine seule, sans dame de compagnie, il décide de punir la comtesse d'Aremberg et lui ordonne de rentrer en France. Resté ensuite seul avec Rodrigue, le roi lui reproche de n'avoir donné aucune nouvelle à son retour des Flandres. Rodrigue cueille l'occasion pour lui exposer la situation répressive qui y règne et le pousser à libérer le territoire. Mais Rodrigue parle en rêveur, le Grand Inquisiteur ne le permettrait jamais répond le roi. Se fiant à cet homme droit, le souverain lui avoue ses soupçons concernant la reine et Carlos, et lui demande de les surveiller. Rodrigue se réjouit de la confiance qui lui est accordée.

Acte III – Tableau I

Dans les jardins de la reine à Madrid, de nuit. Dames et gentilshommes vont au bal de la reine mais Élisabeth n'en a pas le cœur. Elle demande à Eboli de la remplacer, en lui donnant son masque et son manteau. Rêvant d'être la reine de la légende du voile, elle écrit un petit mot et envoie son page l'apporter à Carlos. Certain de retrouver Élisabeth, Carlos vient au rendez-vous. Eboli, voilée, parle d'amour. Mais, lorsqu'elle laisse tomber son voile, elle remarque que Carlos est effaré. C'est alors qu'elle comprend qu'il aime la reine. Jurant de se venger, elle ne se laisse pas intimider par les menaces de Rodrigue qui intervient, et déclare qu'elle détient un pouvoir bien supérieur au sien. Pour écarter tout risque, Rodrigue demande à Carlos de lui remettre tous les papiers ou les lettres qui pourraient le compromettre auprès du roi.

Tableau II

Grande place de Valladolid, près de l'église de Notre Dame d'Atocha. Au fond, un bûcher a été élevé. Les cloches carillonnent, le Peuple acclame son roi, tandis qu'une marche funèbre accompagne les condamnés à mort par l'Inquisition. Philippe rappelle le serment qu'il prêta envers son peuple, d'exterminer les rebelles. Tout à coup, les députés flamands, guidés par Carlos, se présentent à lui et se prosternent à ses pieds. Alors que le roi les repousse, Carlos s'interpose en dégainant son épée. Rodrigue, aussitôt, le désarme si bien que le roi récompense ce dernier pour sa fidélité en le nommant duc pendant qu'au loin s'élèvent les flammes du bûcher.

Acte IV – Tableau I

Dans son cabinet à Madrid, Philippe II est en pleine méditation, dans un état de demi-sommeil alors que

l'aube éclaire les vitraux des fenêtres. La reine ne l'aime pas, ne l'a jamais aimé et il sera encore seul dans la tombe sans avoir jamais connu le cœur humain. Annoncé par le comte de Lerma, entre le Grand Inquisiteur, nonagénaire aveugle, qui vient lui donner l'avis que le roi demande : si Carlos trahit, il doit mourir. L'Inquisiteur accuse ensuite Rodrigue duquel il réclame la vie qu'il obtient finalement d'un souverain impuissant. Une fois l'Inquisiteur sorti, la reine se précipite dans les appartements du roi pour dénoncer le vol de son écrin. C'est le roi qui l'a en sa possession et, sous les yeux de la reine, il en sort un portrait de Carlos en la traitant de femme adultère. Élisabeth perd connaissance, le roi appelle à l'aide pour elle. Eboli et Rodrigue accourent, la première en se maudissant, le deuxième en songeant que l'heure est venue pour agir. Les hommes étant sortis, Eboli se jette aux pieds d'Élisabeth pour se faire pardonner : elle a volé l'écrin, elle aime Carlos, et elle est la maîtresse du roi. Suite à cette troisième révélation elle lui impose de choisir entre l'exil et le couvent. Eboli maudit alors sa beauté fatale, mais se promet de sauver Carlos.

Tableau II

Prison souterraine où Carlos est enfermé. Rodrigo éloigne les officiers qui l'y ont accompagné. Il encourage Carlos à ne pas perdre espoir, car tous les papiers compromettants ont été trouvés sur lui, et le prince, très vite, sera libre. Sur ces mots un arquebusier de l'Inquisition le blesse à mort, mais Rodrigue a le temps de dire à Carlos qu'Élisabeth l'attend à Saint-Just le lendemain. Entre alors le roi qui peut enfin pardonner à son fils. Celui-ci le repousse, lui montrant qui il a tué. C'est alors que le peuple, mené par Eboli, entre pour libérer son prince. Mais l'Inquisiteur tout-puissant commande à tous de se prosterner devant le roi, symbole divin.

Acte V

Cloître du couvent de Saint-Just. De nuit. Élisabeth prie sur la tombe de Charles Quint, qui a connu les vanités de ce monde, pour qu'il intercède en sa faveur auprès de Dieu, après quoi elle laisse sa pensée la guider vers ses souvenirs d'enfance et d'amour en France et à Fontainebleau. Carlos la rejoint. Elle lui demande de l'oublier et de lutter pour la cause des Flandres. Les deux se retrouveront au Ciel pour un bonheur éternel impossible sur terre. À ce moment-là le roi et l'Inquisiteur, venus punir la femme infidèle et le prince rebel surgissent. Soudain, tandis que Carlos se rapproche de la tombe de son grand-père, une figure en sort. C'est Charles Quint, que la reine avait invoqué. Il emporte avec lui son petit-fils innocent dans la tombe, auprès de Dieu, seul lieu où la paix puisse vraiment exister.

Idées-clés : chronotope du souvenir – espace et temps sublimés – glace et temps figé - or pureté – conte – mystère et enchantement- verrouillage du temps- jardin et épanchement – temps suspendu – nostalgie des origines – âge d'or – nuit et rêves- voile et révélation – temps sacré et réactualisation – couleurs, parfums, fébrilité – face trouble nocturne – aveuglement et obscurantisme – cécité clairvoyante – jour incinérant – feu et mort – lumière et connaissance – tombeau et repos – temps du bonheur.

IL TROVATORE

[LE TROUVÈRE]

Première représentation : Rome, Théâtre Apollo, 19 janvier 1853.

Librettistes : Salvatore Cammarano et, à sa mort, Leone Emanuele Bardare.

Œuvre-source : *El Trovador* d'Antonio García Gutiérrez. Première représentation le 1er mars 1836 au Teatro del Príncipe, Madrid.

Résumé :

Acte I. Le duel – Tableau I

Aragon (Espagne), au début du XV^e siècle. Au lever du rideau, de nuit, à l'entrée du palais de l'Aliaferia Ferrando, capitaine de la garde, narre à certains membres de la famille du Conte di Luna l'histoire de Garzia, frère disparu du Conte. Le père du Conte di Luna avait deux fils. Une nuit, on découvrit une gitane près du berceau du plus jeune des deux frères. Elle répéta qu'elle ne voulait que lire l'horoscope de l'enfant, mais on la chassa. L'enfant tomba malade peu de temps plus tard. On pensa qu'elle lui avait jeté un sort. Elle fut retrouvée et condamnée au bûcher. La fille de la gitane, Azucena, décidée à venger sa mère, s'introduisit dans le château et s'empara du jeune enfant dans l'intention de le jeter lui aussi dans le feu. Mais elle fut prise d'un accès de folie et y jeta son propre enfant à la place de l'héritier. Tout le monde crut, néanmoins, que l'enfant brûlé était le fils du Conte di Luna-père. Celui-ci mourut peu de temps plus tard en faisant promettre à son fils aîné de retrouver son frère parce qu'un pressentiment lui disait qu'il n'était pas mort. À la fin du récit minuit sonne, heure où, dit-on, la sorcière apparaît transformée en chouette.

Tableau II

Il fait nuit. D'épais nuages couvrent la lune. Dans les jardins du palais de l'Aliaferia, Leonora raconte à Inès comment elle s'est éprise d'un vaillant chevalier vainqueur d'un tournoi. Une nuit, raconte-t-elle, elle l'a même entendu chanter son nom dans une sérénade, sous ses fenêtres, accompagné d'un luth. Au moment où les deux femmes rentrent dans leurs appartements, le Conte di Luna, amoureux éconduit de Leonora, apparaît pour déclarer sa flamme. Mais les accords d'un luth le bloquent dans son élan. Leonora, qui entend dans la nuit le chant du trouvère, se précipite en croyant revoir son aimé mais elle se retrouve face au Conte di Luna. Soudain, le trouvère Manrico surgit à son tour, et au milieu d'un quiproquo général les deux hommes s'éloignent pour se battre en duel.

Acte II. La gitane – Tableau I

Dans le camp des gitans, sur les montagnes de Biscaye, alors que la nuit laisse sa place au lever timide du soleil, Azucena et Manrico sont assis près d'un feu. Autour d'eux les forgerons entonnent une cantilène en l'honneur de la gitane tout en tapant sur leurs enclumes. Alors qu'elle commence à chanter le supplice horrible de sa mère sur le bûcher, les gitans forgerons s'approchent religieusement pour l'écouter. Le cri de sa mère « Venge-moi ! » assombrit les pensées de Manrico qui lui demande plus de détails. Elle lui raconte alors comment elle a jeté son propre fils dans les flammes, ce qui laisse Manrico déconcerté. Suite à ce récit, ce dernier lui demande qui il est, et s'il est son fils. Jurant sur son amour de mère, elle justifie ses paroles délirantes par le désordre de ses pensées qui s'égarerent en raison du sombre événement. Elle lui rappelle ensuite qu'elle l'a retrouvé sur le champ de bataille, puis guéri, aimé et protégé en son sein. Enfin, elle se demande pourquoi, lorsqu'il fut engagé dans une bataille contre les troupes du Conte di Luna, il épargna sa vie qu'il tenait pourtant entre ses mains. Manrico dit avoir entendu une voix venue du ciel le suppliant de ne pas tuer le Conte. C'est alors qu'un messager vient annoncer à Manrico que Castellor a été assiégée et que Leonora, le croyant mort, est sur le point de se cloîtrer dans un couvent. Malgré les supplications de sa mère, Manrico part défendre le fortin et empêcher Leonora de prendre le voile.

Tableau II

Près du couvent de Castellor. De nuit. Le Conte, qui ne se résigne pas à perdre Leonora, est venu l'enlever avec ses hommes avant qu'elle ne prononce ses vœux. Tout à coup, Manrico, que tous croyaient mort, survient et s'interpose entre les deux. Aidés par Ruiz et ses autres hommes qui s'opposent aux hommes du Conte, Manrico et Leonora fuient ensemble.

Acte III. Le fils de la gitane – Tableau I

Campement des Luna, près de Castellor. Le Conte di Luna, bien décidé à reprendre Leonora, dit vouloir attaquer Castellor avec ses hommes le lendemain. Ces derniers, entre-temps, ont capturé une bohémienne qui rôdait alentour. C'est Azucena. Ferrando, en la voyant, croit reconnaître la femme qui avait autrefois jeté l'héritier cadet des Luna dans les flammes. Il l'accuse ouvertement, si bien que le Conte la fait arrêter. Pour se défendre, celle-ci appelle au secours Manrico, en criant qu'il est son fils. Le Conte, trop heureux de tenir son appât pour piéger son rival, la condamne au bûcher.

Tableau II

Dans la forteresse de Castellor, près d'une chapelle, Manrico et Leonora se préparent à être unis par le mariage. Au moment où leur union va être conclue, on entend une musique mystique jouée à l'orgue. C'est alors que Ruiz arrive brusquement pour annoncer la capture d'Azucena et sa condamnation au bûcher. Manrico réunit promptement ses hommes et se précipite hors de la forteresse, laissant Leonora seule,

déconcertée et effrayée.

Acte IV. Le supplice – Tableau I

Nuit noire. Dans une aile du palais de l'Aliaferia, Manrico, qui a échoué dans sa tentative de sauver sa mère, est enfermé avec elle dans une horrible tour. Au pied de la prison, Leonora pense à son aimé et tente de lui faire parvenir son sentiment à travers les airs, quand tout à coup les psaumes du *Miserere* venant de l'intérieur l'épouvantent. C'est alors que le chant de Manrico arrive jusqu'à elle, lui demandant de ne pas l'oublier quand il sera mort. Elle sait qu'elle ne peut l'oublier car le destin les unit à jamais. Pour sauver Manrico, elle échafaude un plan désespéré : elle propose au Conte di Luna de se donner à lui à condition qu'il rende sa liberté à Manrico. Le comte accepte son marché sans savoir que sa bague contient un poison qu'elle est décidée à absorber dès que son amant sera libéré.

Tableau II

En se rendant dans la prison où sont emprisonnés Manrico et Azucena, Leonora absorbe son poison. Elle pénètre dans la cellule et supplie Manrico de partir. Celui-ci comprend de quelle manière elle a payé sa liberté. Au comble du dédain, il voit le poison produire ses premiers effets. Il comprend que Leonora meurt car elle ne peut pas vivre sans lui. Lorsque le Conte arrive, il trouve Leonora morte dans les bras de Manrico. Il ordonne alors qu'il soit condamné à mort, et oblige Azucena à assister à l'exécution. Dès le travail du bourreau achevé, la gitane révèle au Conte que Manrico n'était autre que son frère en s'écriant « Tu es vengée, ô mère ! »

Idées-clés : feu dévorant et destin – envol et sublimation – nuit et chant – aile et harpe – élévation hors du temps – air et extase – ténèbres et mort – guerre des nuits – feu, magie, enfer – feu et cycle – altérité et obscurité – *focus* – forge, fer, chant – féminité et masculinité – mythes cycliques – drame alchimique – ailleurs multiplié – éternel retour – maîtrise du temps – rythme ternaire et circularité – thème du Fils – homme phénix – marginalité – échange – redoublement – réversibilité.

LA TRAVIATA

Première représentation : Venise, Théâtre La Fenice, 6 mars 1853.

Librettiste : Francesco Maria Piave.

Œuvre-source : *La Dame aux Camélias*, roman d'Alexandre Dumas-fils. Publié en 1848.

***La Dame aux Camélias*, drame en cinq actes tiré du roman homonyme. Première représentation le 2 février 1852 au théâtre du Vaudeville, Paris.**

Résumé :

Acte I

Paris et alentours, années 1850 : salon de la maison de Violetta.

Au milieu de la fête organisée chez Violetta, un nouvel invité fait son entrée : Alfredo, introduit par Gaston pour qu'il puisse connaître la maîtresse de maison dont il est secrètement amoureux. Suite à la déclaration de ce dernier, Violetta, pour détourner l'attention, lève un verre, invitant les invités à profiter de la fête et de la vie. Soudain, une toux violente la force à s'éloigner. Alfredo la suit alors et lui déclare son amour. Étonnée et amusée, elle l'invite à la fuir car elle ne peut lui donner qu'une amitié, lui offrant tout de même une fleur pour le revoir une fois que celle-ci sera fanée. Restée seule, Violetta est troublée et elle se demande si l'amour n'est pas rentré dans sa vie, refusant en même temps cette idée au nom de la liberté de sa condition et des plaisirs de l'existence.

Acte II

À la campagne, près de Paris, Alfredo et Violetta vivent le parfait amour, loin de la mondanité et des fêtes parisiennes. Néanmoins, Alfredo découvre que Violetta, sans protecteurs à présent, doit vendre ses biens pour vivre avec lui dans ces conditions. Tandis qu'Alfredo court à Paris pour trouver une solution, son père, Germont, fait irruption, demandant à la jeune femme d'interrompre sa relation avec son fils. Cette liaison nuit à l'honneur de sa famille et pourrait compromettre le mariage de la sœur d'Alfredo. Cédant à sa demande, elle promet de quitter Alfredo à condition qu'il sache la vérité quand elle sera morte. Surprise par ce dernier alors qu'elle lui écrit une lettre de rupture, elle s'enfuit à Paris, confiant la lettre à un messager qui la remet à Alfredo. Ce dernier, terrassé par la douleur, remarque une invitation de Flora, l'amie parisienne de Violetta, posée sur la table. Il décide de partir pour Paris sur le champ, bien décidé à se venger de l'affront.

Arrivé chez Flora, il voit Violetta accompagnée du baron Douphol. C'est alors qu'il dénonce sa conduite publiquement, humiliant cette dernière en jetant à ses pieds une bourse avec de l'argent. Violetta s'évanouit sous le coup de l'émotion tandis que Germont condamne durement le comportement de son fils.

Acte III

Violetta, atteinte de phtisie est au lit, mourante. Le docteur sait qu'il ne lui reste que peu de temps. Une lettre arrive, où Germont lui écrit qu'il a tout révélé à son fils qui est sur le chemin du retour pour se faire pardonner. Bien que l'arrivée d'Alfredo avec lequel elle se réconcilie lui donne une force soudaine, il est trop tard pour elle et elle expire.

Idées-clés : compte à rebours – hédonisme – fête et temps cyclique – coupe – nuit et refus du temps fuyant – feu et *affetto* – air, vol et tourbillon – péché et chute féminine – sacrifice – temps linéaire et mort – carnaval – fortune et sort – masques funèbres – bestiaire – rédemption et éternité.

MACBETH

Première représentation : Florence, Théâtre La Pergola, 14 mars 1847.

Pour sa deuxième version : Paris, Théâtre Lyrique, 21 avril 1865.

Librettiste : Francesco Maria Piave, et collaboration d'Andrea Maffei.

**Œuvre-source : *Macbeth* de William Shakespeare. Première représentation (probable) en 1606.
Première publication in folio en 1623.**

Résumé :

Acte I

Une forêt, en Écosse. Au milieu des éclairs et du tonnerre, les sorcières racontent leur magie et dansent une ronde infernale. Un roulement de tambour leur annonce l'arrivée de Macbeth et de Banco, généraux de l'armée du roi Duncano. Ces derniers, surpris par cette présence spectrale sont accueillis par les sorcières qui saluent le premier comme « sire de Glamis, sire de Caudor et roi d'Écosse » et le deuxième comme « père de roi », ce qui trouble les deux hommes. Les sorcières disparaissent lorsqu'un messager arrive pour annoncer à Macbeth que le roi l'a nommé sire de Caudor. La prophétie des sorcières s'est réalisée. Au château, Lady Macbeth lit la lettre de son mari qui lui raconte les faits advenus. Elle sait que son mari est ambitieux, mais également indécis, et ce sera son rôle de l'encourager pour accéder au trône. Alors qu'un serviteur annonce l'arrivée de Macbeth et du roi Duncano pour le soir même, elle projette un meurtre que la nuit peut favoriser en appelant à ses côtés tous les démons des ténèbres. En communiquant son idée à Macbeth, elle suscite en lui de violentes images d'un poignard ensanglanté. Celui-ci se calme ensuite, en se persuadant que la nuit couvrira le crime. En sortant de la chambre du roi qu'il vient de transpercer, Macbeth dit à son épouse combien il est terrorisé car il a entendu une voix qui lui disait qu'il perdrait à jamais le sommeil. Comme ce dernier est paralysé par la peur et incapable de rapporter le poignard dans la chambre, c'est elle qui s'en charge. Arrivent Macduff, noble écossais seigneur de Fife et Banco pour réveiller le roi. En découvrant son cadavre, le premier crie à la trahison. Tous accourent, stupéfaits, et apostrophent l'enfer pour qu'il engloutisse le régicide.

Acte II

Dans une chambre du château, Lady rassure Macbeth : le fils de Duncano, soupçonné de meurtre, a fui en Angleterre et Macbeth est devenu roi d'Écosse. Se rappelant de la prophétie qui voyait en Banco un père de roi, ils décident de le tuer également. Il meurt assassiné dans le parc du château par une nuit noire, propice au délit, où le soleil a été englouti. Seul Fleance, son fils, parvient à s'échapper des sicaires.

Dans une salle magnifique du château, Macbeth et Lady Macbeth lèvent leur verre en l'honneur de l'amour qui chasse douleur et haine. Alors que Macbeth annonce aux invités que Banco ne viendra pas, il voit un Spectre apparaître. Horrifié, il lui parle. À la deuxième apparition, il semble comme fou, ce qui effraie les invités qui comprennent que l'Écosse est gouvernée par des hommes mauvais tandis que Macduff, pour sa part, se décide à partir. Macbeth, lui, décide de retourner chez les sorcières pour connaître son avenir.

Acte III

Obscure caverne, éclairs, tonnerre. Les sorcières dansent autour de leur chaudron et accomplissent leurs rites. Hécate, déesse de la nuit et des sortilèges annonce la venue de Macbeth qui arrive pour qu'on lui prédise son destin. Les sorcières évoquent les esprits qui se manifestent alors à lui : le premier met en garde Macbeth contre Macduff, le deuxième lui dit qu'il est invincible face aux hommes nés de femmes, le troisième lui prédit qu'il sera invincible tant que la forêt de Birnam n'avancera pas contre lui. Macbeth est rassuré car seule la présence de Macduff est dangereuse, les deux autres prédictions étant tenues pour sûres. Mais, un son de cornemuse annonce d'autres apparitions : celle de Banco et de ses descendants qui eux vivront, disent les sorcières. Macbeth comprend, crie puis perd connaissance. Lorsqu'il se réveille, la reine arrive. En apprenant les prophéties, elle conseille à son mari de tuer toute la famille de Banco, alors que Macbeth décide de tuer aussi la famille de Macduff, et tous deux célèbrent ensemble la mort et la vengeance.

Acte IV

À la frontière entre l'Écosse et l'Angleterre, près de la forêt de Birnam. Des réfugiés écossais, hommes, femmes et enfants pleurent sur la patrie opprimée, mise à feu et à sang, déchirée. Macduff, lui, crie de douleur pour le meurtre de sa femme et de ses enfants. Roulement de tambour : entre Malcolm, fils de Duncan, qui ordonne aux soldats anglais de prendre chacun une branche d'arbre de la forêt pour s'en faire un bouclier.

Dans le château, Macbeth maudit les écossais qui se sont alliés aux anglais. Mais il ne doit rien craindre, et simplement mener le combat, comme lui ont dit les sorcières. Il sent néanmoins que sa vie s'est tarie en lui, et que personne ne pleurera sur sa mort. On lui annonce la mort de la reine, ce à quoi il répond que la vie ne compte rien. Les guerriers font soudain irruption, en disant que la forêt de Birnam bouge. C'est alors que la scène change, et Macbeth se retrouve sur une plaine, où des branches d'arbre qui cachent les soldats anglais avancent. Malcolm ordonne de jeter les branches et commence à combattre aux côtés de ses soldats et de Macduff. Ce dernier apprend-t-on, qui poursuit Macbeth, n'est pas né naturellement mais a été arraché du ventre maternel. Après avoir tué le tyran, il l'annonce à Malcolm qui crie victoire alors que le chœur célèbre le Dieu de la victoire et le nouveau roi. L'aurore se lève alors.

Idées-clés : défaite- mort universelle – féminité et fatalité – Mère terrible – sorcières – temps pressé-ténèbres et présages – sang – immortalité – filles de la nuit – Terre – sépulcre – parricide – stérilité.

OTELLO

Première représentation : Milan, Théâtre de La Scala, 5 février 1887.

Librettiste : Arrigo Boito.

Œuvre-source : *Othello* de William Shakespeare. Première représentation (probable) entre 1602 et 1604. Première publication en 1622.

Résumé :

Acte I

À la fin du XV^e siècle, dans une ville de Chypre gouvernée par la République vénitienne. Près du château, une taverne, et au fond, la mer. On voit sur la mer un ouragan. Il fait nuit. Sous la tempête, un navire lutte contre les éléments. C'est le navire du général, qui s'approche enfin, échappant au danger. Au milieu des hourras, Otello, général maure de l'armée vénitienne s'avance, acclamé pour sa victoire contre les musulmans. Pendant ce temps, Jago, l'enseigne du général, console Roderigo, affligé pour l'amour vain qu'il porte à la femme du général, la belle Desdemona. Jago déteste Otello car il a promu capitaine Cassio, et pas lui. Un feu de joie est allumé pour chanter et boire. Jago invite Cassio, le nouveau capitaine à boire à la taverne pour le soûler. Montano, prédécesseur d'Otello au sein du gouvernement de l'île de Chypre, le rappelle alors à ses fonctions. Provoqué par Jago, Cassio, ivre, empoigne son épée. Montano, qui veut le bloquer, est alors blessé. Tandis que Jago envoie Roderigo chercher du secours, les cloches sonnent le tocsin. Otello, réveillé par le tumulte, apparaît. Le général dégrade alors Cassio, et ordonne que l'on évacue les lieux. Il reste seul avec Desdemona qui, entre temps, s'est elle aussi réveillée pour tout ce vacarme. Après le jour, la nuit est venue, et avec elle l'amour. Otello et Desdemona se souviennent de leur histoire : lui, lui racontant les périls de la guerre, les humiliations dues à sa couleur de peau, et elle, aimante, douce, compatissante, plus que jamais amoureuse. Le ciel est serein, et les deux époux espèrent s'aimer à jamais alors que l'étoile de Vénus resplendit.

Acte II

Dans une salle du château qui donne sur un jardin. Jago plaisante avec Cassio et le rassure en lui disant qu'il sera vite à nouveau capitaine, si seulement il peut se réconcilier avec Otello par le biais d'une médiation de Desdemona. Il l'envoie dans le jardin et lui conseille d'attendre cette dernière, en méditant de son côté sur sa foi sinistre en un Dieu mauvais, sur les bassesses de l'homme, sur la seule et sordide réalité de la mort. Dans le jardin, passent Emilia, son épouse, et Desdemona. Alors que Cassio s'en approche, Otello arrive, et Jago, faisant semblant de ne pas le voir, murmure combien il regrette ce qui se passe dans le jardin. Otello, qui

l'entend, lui demande si son épouse parlait avec Cassio, se laissant vite impliquer et confondre par les questions-réponses ambiguës et troubles de Jago qui lui conseille de se méfier de la jalousie tout en restant vigilant. Desdemona reparait alors, accueillie par des enfants et des femmes qui lui offrent des fleurs et par des marins qui lui donnent des bijoux de perles et de coraux. Lorsqu'elle retrouve enfin Otello, elle lui parle de Cassio pour intercéder en sa faveur. Voyant son mari agité, elle lui essuie le front avec son mouchoir qu'Otello jette violemment à terre. C'est Emilia qui le ramasse, alors que Desdemona s'excuse auprès de son époux pour l'avoir peut-être offensé, mais lui veut rester seul. Jago, qui a entre-temps arraché le mouchoir des mains de sa femme pour faire en sorte que Cassio le trouve chez lui, console un Otello confus, troublé, dévoré par les soupçons, qui exige de Jago une preuve de la culpabilité de Desdemona. Celui-ci raconte avoir entendu Cassio rêver de Desdemona et avoir trouvé le mouchoir de cette dernière dans sa chambre. Otello crie, et tous deux en appellent à la vengeance.

Acte III

Dans une grande salle du château, on communique à Otello l'arrivée des ambassadeurs de Venise. Jago lui explique comment il fera venir Cassio pour qu'il lui parle de Desdemona. Jago sorti, Desdemona entre. Alors qu'Otello lui prend galamment la main, elle recommence à lui parler de Cassio, ce qui le tourmente à nouveau. Desdemona lui essuie le front, mais avec un autre mouchoir que celui qu'il lui avait offert. Il lui demande donc où est ce mouchoir précieux tissé, qui plus est, par une magicienne, ce à quoi elle répond qu'elle l'a perdu. Il l'insulte et la traite de courtisane avant de la saluer froidement. C'est alors que Jago arrive, accompagné de Cassio. Il réussit, en faisant parler ce dernier de la femme qu'il courtise, Bianca, à convaincre Otello qui n'entend pas de qui il s'agit, qu'il a une aventure avec sa femme, d'autant que Cassio montre avoir le fameux mouchoir blanc de Desdemona en sa possession. Otello reconnaît l'objet qu'il avait offert à Desdemona, et décide alors de tuer sa femme en l'étouffant, comme le lui conseille Jago. Otello se prépare ensuite à recevoir les ambassadeurs. Devant eux, perdant son sang-froid, il jette à terre Desdemona sous les yeux horrifiés de l'assemblée, avant de la maudire en criant à tous qu'il doivent le fuir. Jago, d'un regard méprisant, voit alors ce qu'est devenu le Lion de Venise qu'il écrase à présent sous ses pieds.

Acte IV

De nuit. Dans sa chambre, où trône une Vierge près d'un prie-Dieu, Desdemona parle à Emilia. Elle se souvient d'une triste servante de sa mère qui, ayant été abandonnée par l'homme aimé, chantait la chanson du Saule pleureur. Après l'avoir chantée à son tour, elle prie, puis se couche. Otello rentre, éteint la chandelle posée sur la table, contemple Desdemona, l'embrasse trois fois. Au troisième baiser, Desdemona se réveille. Otello l'étouffe sans lui laisser le temps pour une dernière prière. De l'extérieur on entend Emilia qui appelle. Otello ouvre et apprend que Cassio, (incité par Jago) a tué Roderigo. Mais, lorsqu'Emilia entend murmurer Desdemona mourante, elle comprend tout, et crie à l'assassinat. Tous accourent et, pendant qu'Emilia révèle

comment son mari a volé le mouchoir de Desdemona, on apprend que Roderigo a révélé toutes les intrigues de Jago. Au moment où celui-ci, se sachant démasqué, s'enfuit, Otello comprend toute la vérité. Personne ne le redoutera jamais plus, car sa gloire est finie. Il contemple une dernière fois Desdemona morte avant de se poignarder et de l'embrasser par trois fois, puis il expire.

Idées-clés : chute du héros – noirceur – obscurité et malheur – tempête et cheval funèbre – démon et fatalité – araignée et liens - ver et hydre – ténèbres, changements et chute du temps – folie lucide – illusions – fange – faute et féminité – conscience de la fin – destin malin – présages – néant – soleil noir - eau mortelle – chevelure et saule – mort du monde.

RIGOLETTO

Première représentation : Venise, Théâtre La Fenice, 11 mars 1851.

Librettiste : Francesco Maria Piave.

Œuvre-source : *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo. Première représentation le 22 novembre 1832 à la Comédie Française, Paris.

Résumé :

Acte I

La Duc de Mantoue courtise la comtesse de Ceprano tout en étant attiré par une jeune fille qu'il voit à l'église chaque dimanche. Son bouffon bossu, Rigoletto raille le comte de Ceprano et le comte de Monterone dont la fille a été séduite par le Duc. Monterone maudit alors Rigoletto. Ce dernier, troublé, pense à la malédiction sur le chemin de la maison lorsqu'il est abordé par Sparafucile, un sbire qui lui propose ses services. Une fois chez lui, il retrouve sa fille, Gilda et recommande à sa nourrice Giovanna de toujours veiller sur elle. Profitant de la porte entrouverte du bastion, le Duc se glisse à l'intérieur de la maison de Rigoletto et donne une bourse à Giovanna pour obtenir son silence. Rigoletto parti, le Duc se présente à Gilda sous le nom de Gualtier Maldé, étudiant fauché et lui déclame son amour avec enthousiasme. Entre-temps, un groupe de courtisans s'approche de la maison et décide d'enlever la jeune fille, certains qu'elle est la maîtresse de Rigoletto. Faisant croire à ce dernier qu'ils sont sur le point d'enlever la femme du comte de Ceprano, ils lui mettent un masque en lui bandant les yeux sans qu'il s'en rende compte. S'apercevant trop tard que c'est sa fille qui lui a été ravie, il se souvient de la malédiction de Monterone et s'évanouit.

Acte II

Dans son palais, le Duc est bouleversé car, étant retourné chez Rigoletto de nuit, il n'y a pas trouvé Gilda. Il jure de se venger mais se soucie surtout de la douleur de la jeune fille. Les courtisans arrivent et disent avoir enlevé celle qu'ils présentent comme la maîtresse de Rigoletto. Exultant de joie, il court rejoindre Gilda. Pendant ce temps, Rigoletto arrive au palais, à la recherche de sa fille. Posant d'abord des questions indifféremment, il comprend ensuite que sa fille est dans la chambre du Duc. Il se jette violemment contre la porte mais les courtisans le retiennent. Il les supplie alors en pleurant de lui rendre sa fille. C'est alors que Gilda survient et se jette dans ses bras. Elle raconte à son père comment elle a connu le Duc qui l'a séduite et ensuite outragée. Rigoletto la console, puis, voyant Monterone entouré de gardes pour être mené en prison, dont la vengeance n'a pas abouti, il promet de la prendre en main et de se venger du Duc.

Acte III

Dans une auberge, sur les rives du Mincio, Maddalena, la sœur de Sparafucile, a attiré le Duc qui la courtise en secret. Rigoletto mène Gilda à l'extérieur de l'auberge pour lui montrer combien le Duc est infidèle et léger. Alors que Maddalena se moque des paroles flatteuses du Duc, Gilda se souvient des mots tendres que ce dernier lui adressait. C'est alors que Rigoletto l'exhorte à l'oublier et, jurant de la venger, il lui ordonne de partir pour Vérone à cheval dans des vêtements masculins. Gilda partie, Rigoletto donne dix écus à Sparafucile, la moitié de la somme promise pour le meurtre du Duc, ajoutant qu'il viendra à minuit récupérer le corps pour le jeter dans le fleuve. Après s'être présenté à lui comme la Punition, le ciel s'assombrit et commence à tonner. Pendant ce temps, à l'intérieur de l'auberge, Maddalena cherche à convaincre son frère d'épargner le Duc qui lui plaît et de tuer le bossu à sa place. Outré, son frère lui répond qu'on ne tue pas un client et ajoute que la seule possibilité pour ne pas assassiner le Duc est que quelqu'un, avant minuit, arrive et prenne sa place dans le sac. Gilda, qui a tout entendu, décide de se sacrifier pour l'homme qu'elle aime et elle frappe à la porte alors que la tempête est à son faite. La porte s'ouvre, elle rentre dans l'auberge où elle est poignardée, et tout reste enseveli dans le silence et l'obscurité. Rigoletto arrive comme convenu après minuit, il récupère le sac et s'appête à la jeter dans le fleuve quand, soudain, il entend la voix du Duc qui s'éloigne en chantant. Croyant d'abord déraisonner, il reconnaît, au moment où un éclair brille, Gilda dans le sac. Avant de rendre son dernier soupir, Gilda lui avoue son amour pour le Duc et lui demande pardon. Hurlant contre la malédiction, Rigoletto tombe sur le corps de sa fille.

Idées-clés : renversement du temps – malédiction – paternité – vengeance – marginalité – maison – intimité – sacralité – autel et mort – masque – dualité – chronotope du seuil - eau et sépulcre – avalement – fleuve et enfer – tempête et cataclysme – larmes masculines.

UN BALLO IN MASCHERA

[UN BAL MASQUÉ]

Première représentation : Rome, Théâtre Apollo, 17 février 1859.

Librettiste : Antonio Somma.

Œuvre-source : *Gustave III ou le Bal Masqué* de Daniel-François-Esprit Auber. Livret d'Eugène Scribe. Première représentation le 27 février 1833 au théâtre de l'Opéra, Paris.

Résumé :

Acte I

L'histoire se déroule à Boston, à la fin du XVII^e siècle. Riccardo, gouverneur de Boston, décide un matin d'organiser un bal masqué. Parmi les invités figure Amelia, épouse de Renato, secrétaire et ami loyal du gouverneur. Secrètement amoureux d'Amelia, ce dernier en éprouve des remords car Renato lui est d'une fidélité absolue. En allant un jour chez Ulrica, Riccardo surprend les confidences d'Amelia qui demande à la devineresse de lui donner une potion pour se libérer d'un sentiment qu'elle éprouve pour un homme qui n'est pas son mari. Ulrica lui indique le lieu où elle trouvera l'herbe de l'oubli qu'il faut cueillir de nuit, dans les champs effrayants où ont lieu les exécutions capitales. Amelia s'étant éloignée, Riccardo s'amuse à consulter la magicienne pour connaître son futur. Elle lui prédit alors qu'il sera tué par le premier homme qui lui serrera la main. Les personnes présentes, effrayées, n'osent s'approcher de lui. Mais Renato arrive, et sans connaître la prédiction, il sert chaleureusement la main de son ami, lequel, pour se divertir de la divination, situation très insolite, s'était habillé en pêcheur. Ses sujets, le reconnaissant alors, s'inclinent devant leur bon souverain.

Acte II

De nuit, Riccardo suit Amelia dans le champ des suppliciés où pousse l'herbe fatale afin de l'obliger à lui avouer son amour. Reconnaisant aimer Riccardo, elle se désespère de cette passion irréfrenable tandis que Riccardo jubile. Soudain Renato arrive, soucieux de protéger son seigneur. Pour éviter qu'Amelia ne soit reconnue et accusée à tort, Riccardo fait promettre à Renato qu'il conduira sa protégée sans lever son voile. Mais le voile tombe en cours de route au moment où la lune éclaire le plus le paysage. Reconnaisant son épouse Renato, fou de rage, ne veut pas pardonner ce qu'il considère comme une trahison et il décide de se venger.

Acte III

Déterminé à punir le traître qui a séduit sa femme, Renato ourdit une conjuration pour l'assassiner. Un tirage au sort le désigne comme justicier. Au cours du bal où se rend également Riccardo, venu malgré une mise en garde écrite envoyée par une inconnue qui n'est autre qu'Amelia, Renato le poignarde. Riccardo, avant de mourir, jure à Renato qu'Amelia est innocente en lui montrant, pour le prouver, un document signé de sa main où il est écrit que Renato et toute sa famille rentreront en Angleterre. Alors qu'il expire, regretté de tous, il pardonne à Renato son geste.

Idées-clés : fête – temps et destin – nuit, douceur et secrets – fatalité – ténèbres et horreur – passion et mort

II Abstract in italiano

Introduzione

Il rapporto tra la creazione del mondo che precede ogni altra creazione e i miti che raccontano il modo in cui un'entità è venuta alla luce trova la sua espressione nella cosmogonia. I miti cosmogonici fungono, di fatto, da modello agli altri miti d'origine, e la nascita del principio del mondo precede sempre la creazione dell'uomo e delle altre specie animali o vegetali.

Che si tratti di filosofia, di poesia, di scienza o di religione, il nostro retaggio occidentale considera l'Origine come un atto cosmogonico dal quale la materia primordiale si organizza progressivamente nello spazio e nel tempo. La terra, l'acqua, il fuoco e l'aria determinano e gerarchizzano le diverse dimensioni appena generate.

Da un punto di vista mitico, tale nuovo universo dal quale i principi di vita presero forma si animò e si organizzò in una dimensione sovraumana o extra-umana per articolarsi susseguentemente su un piano umano. Una volta il mondo divino installato, il mondo umano lo venerò pur tentando di imitarlo o addirittura di raggiungerlo.

Nei miti primitivi e della alta antichità, il ponte tra il regno del dio o degli dei o altri esseri divini onnipotenti e il mondo degli uomini si edificò quindi grazie agli elementi che determinarono da un canto i poteri e i destini dei primi, d'altro canto, le credenze e i riti dei secondi, cosicché nel corso del tempo la cosmologia, la teologia, l'astrologia e l'epopea assorbirono a loro volta l'influenza di queste valenze elementari. Una corrispondenza materiale tra un mondo terreno perituro e un aldilà o un altrove sovranaturale e immortale si stabilì in questo modo nel cuore dei racconti mitici.

In seguito, le prime considerazioni astratte si sprigionarono dalle differenti cosmogonie. Questi tentativi di ragionamento per spiegare l'Universo a partire dai suoi principi costituenti sulla base dei quattro elementi succedettero in questo modo alle intuizioni materiali pure di cui i racconti mitici erano impregnati.

Direttamente correlate a questi primi abbozzi di deduzioni teoriche, le teorie umorali nate nel cuore della medicina antica sopravvissero fino al Rinascimento quando la teoria degli elementi fu

finalmente contestata nei suoi principi filosofici. Nondimeno, è possibile trovarne alcune tracce nelle teorie occidentali pre-scientifiche del secolo XVIII e anche più tardi in Oriente, il che costituisce la prova della forza e della costanza dell'immaginazione materiale.

La nascita congiunta della scienza e della filosofia conservò in effetti questa alleanza tra gli elementi materiali e le teorie che cercavano di spiegare i «primi principi e le prime cause¹» fino all'arrivo del metodo sperimentale e lo sviluppo delle scienze positive che marcarono la fine dell'era esplicativa basata sui quattro elementi e lo scivolare di questa verso un condizionamento simbolico, metaforico, immaginativo ed interpretativo.

Gli elementi determinano, in ogni modo, l'immaginazione umana la quale dissemina ancora oggi numerose costellazioni di temi affettivi ed emozionali che sono ad essa inerenti. Bachelard non esita ad affermare che «[Le] forze immaginanti scavano il fondo dell'essere²» e che ogni sogno, per poter svilupparsi deve trovare la sua materia. La sua teoria giustificherebbe le filosofie primitive che abbiamo ripercorso brevemente, le quali avevano associato ai loro principi formali uno dei quattro elementi fondamentali che hanno marcato poi a loro volta i quattro temperamenti.

Il nostro lavoro si propone di mettere in luce tramite un'illuminazione simbolica gli istinti, i sentimenti, le emozioni e le intuizioni fondati sulla forza dell'immaginazione materiale³ nei libretti di Giuseppe Verdi. Per legittimare il nostro lavoro citiamo Bachelard, il quale proclama il vigore dell'immaginazione nel momento in cui dichiara che «più ancora che i pensieri chiari e le immagini coscienti, i sogni sono sotto la dipendenza dei quattro elementi fondamentali⁴».

Pertanto, ci vogliono degli strumenti per portare a termine il nostro scopo. La materia, che sostiene il nostro studio, è il punto di partenza. Onnipresente nei libretti verdiani, semina immagini dai morfismi più vari, i quali, una volta decifrati, dovrebbero permetterci di cogliere e far emergere le strutture profonde dell'immaginario che vi sono nascoste. In tale ottica, non bisogna limitarci a censire immagini di primo grado in cui l'interpretazione è scontata e dove l'elemento è rappresentato in modo evidente e semplicemente nella sua forma superficiale bensì cercare di ricostituire una rete d'immagini sostenute dalla forza profonda degli elementi, il che

¹ Per Aristotele, conosciuto per aver stabilito le prime fondamenta della filosofia della natura, la filosofia è anche una scienza, la scienza dei primi principi e delle prime cause dell'esistenza dell'Universo.

² G. BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 7.

³ Bachelard oppone l'immaginazione formale, che non vede la profondità delle immagini all'immaginazione materiale che attinge nella materia, nella sostanza. Ogni tipo di immaginazione sarebbe quindi impregnata da una materia, vale a dire da un elemento.

⁴ G. BACHELARD, *L'Eau*, p. 10.

dovrebbe rimandare a un concatenamento di temi simbolici isomorfi all'elemento in questione. Ci sembra preliminare precisare che non pretendiamo fornire un'interpretazione esclusiva ma dare luce a riflessi che si sprigionano da un insieme d'immagini sostenute e giustificate dalla presenza di uno o diversi elementi fondamentali.

Seguendo dunque questo percorso, dovrebbe essere possibile cogliere la genesi degli atteggiamenti umani che devono affrontare la creazione e i mondi fisici e sensibili che derivano da essa, i quali si impongono agli uomini tramite le due componenti via via benefiche e malefiche del tempo e dello spazio nel loro legame rappresentativo con gli elementi primordiali. Previo un atteggiamento immaginativo, potremmo proporci di leggere nelle diverse avventure melodrammatiche le forze sublimanti, i sogni sostanziali e i movimenti esistenziali umani a monte dei quali l'uomo può, se tuttavia non lo subisce, affrontare l'aspetto creatore temporale opponendovisi, addomesticandolo oppure tentando di ignorarlo o cercando di fuggire la sua ferocia.

Come postulato di partenza, precisiamo quindi che la materia verrà studiata dal punto di vista della sua distribuzione nello spazio e nel tempo. Questa idea guida dovrebbe essere il filo conduttore che ci permetterà di esplorare i mondi verdiani. Poiché dobbiamo, di fatto, confrontarci con mondi ignei, luminosi, nictomorfi, acquatici, aerei, terreni, ctonii. Ma anche a mondi microcosmici, macrocosmici, sociali, politici, storici, psicologici, spirituali, sensoriali, immaginari, musicali, poetici e sentimentali che animano, fondendovisi, il cuore dei melodrammi e dei drammi in musica di Verdi. Ma sempre inquadrati da uno spazio e da un tempo, qualsiasi sia la natura di questi.

Tutto sommato, non perdendo di vista il nostro assioma fondante, ci rendiamo conto che si tratta proprio di vita. Ovviamente, di vita messa in scena, per di più su una scena. Vita, ma anche morte, o per lo meno diverse relazioni di causa ad effetto che conducono alla morte corporea o spirituale, questo tiranno la cui forza, ineluttabile, costituisce l'idea di un destino verso il quale ci si gira o, al contrario, dal quale ci si vorrebbe scostare.

È quindi questo filo conduttore del tempo il quale governa le vite e fa precipitare la loro catagenesi che fungerà da guida nella nostra esplorazione della manifestazione materiale.

In questo senso, le reti di immagini collegate al fuoco, all'aria, all'acqua e alla terra sono la materia grezza sulla quale si edifica la nostra riflessione. Ma questa non può bastare se non la si

leviga da un canto andando oltre interpretazioni e categorizzazioni meccaniche che scaturiscono dalla rappresentazione visibile dell'elemento e se, d'altro canto, non si cercano altre espressioni simboliche che potrebbero gravitare attorno ad ogni singolo elemento, immagini sicuramente meno evidenti ma altrettanto rilevanti. Per tale ragione un elenco diviso per elemento sarebbe sterile poiché non ci consentirebbe di notare come i riflessi simbolici che vengono talvolta da diversi elementi interagiscono tra di loro, si incastrano e si influenzano reciprocamente, si sostengono o si annullano, in poche parole come si sviluppano per nutrire la tematica del tempo.

Per quanto riguarda il tempo, appunto, è la spugna tematica che sia assorbe sia libera la forza elementare. In tale ottica, ci proponiamo di osservare come certe disposizioni simboliche sfociano in un tipo di schema temporale preciso.

Il primo è attribuibile alla disposizione del conto alla rovescia nel senso in cui l'eroe o l'eroina sono condannati sin dall'inizio. Pertanto, la fuga del tempo che corre verso la sua destinazione fatale non può essere arginata. In un secondo caso di figura, sarà un incidente particolare a ribaltare le situazioni o a farle precipitare, trascinando in un movimento balenante persino gli uomini. Poi, è possibile identificare un'immobilizzazione del tempo, questo fissandosi tramite la memoria su un'azione e un luogo affettivo e non liberandosi da questo stato se non per via di un atto simbolico il quale permette un ritorno alla cruda realtà secolare. Un'altra condanna è rappresentata da una specie di girotondo del tempo malefico nel quale si fissa una ripetizione senza fine di avvenimenti maledetti i quali collegano talvolta la dimensione presente ad una dimensione passata onnipresente, fissata da un ricordo incancellabile e distruttore. Infine, l'eroe stesso, o più precisamente la sua decadenza possono essere gli elementi scatenanti per via dei quali il tempo devastatore inghiottirà ogni cosa in una notte insondabile.

Comunque vada, lo sbocco teatrale e ontologico di tutti questi disegni temporali dai contorni variabili non può che essere la morte, pienamente accettata dall'uomo dell'universo verdiano benché una certa nostalgia, o addirittura un rifiuto possano talvolta trasparire, lo vedremo, da questa affermazione verdiana che consiste nel portare a termine il proprio destino.

Parte I: Il conto alla rovescia

Intrattabile, il tempo corre

Ne *La Traviata*, sin dalle prime frasi del coro che celebra la festa, la tematica temporale è chiaramente innescata: si glorifica l'istante esortando a godere della vita e dei suoi piaceri. La coscienza del carattere effimero della vita loda il *carpe diem*⁵, unica arma per ignorare la corsa intrattabile del tempo:

Godiam... la tazza e il cantico
Le notti abbella e il riso;
In questo paradiso
Ne scopra il nuovo dì.⁶

La festa è inoltre associata al valzer a tre tempi e al simbolo della coppa la quale, essendo un simbolo *endomorfo* che rappresenta l'interno, si accorda con il simbolismo *ciclomorfo*, simbolismo dei ritmi ciclici. Una costellazione isomorfa della ripetizione eterna che argina l'impressione di un tempo fuggente è fin dall'inizio identificabile. Eppure la festa, nonostante ciò, non è sempre sinonimo di rinnovo. Ad esempio, in *Un ballo in maschera* – posteriore a *La Traviata* – il quale titolo fa direttamente allusione all'idea della festività e della danza, la leggerezza non è più una smania ma permette di sventare i piani del destino. Lo schema temporale di quest'opera in musica non segue, quindi, l'evoluzione del conto alla rovescia, prova che lo schema del tempo dipende dalle reti simboliche proprie ad ogni opera. Infatti, il tempo del *Ballo* ubbidisce ai disegni del destino, re delle esistenze e della durata di queste. Le volontà individuali non cambiano nulla a ciò che già è scritto:

Se chi sfida il suo fato insolente
Deve l'onta nel fato scontar.⁷

⁵ «Tutto è follia nel mondo / Ciò che non è piacer. / Godiam, fugace e rapido / È il gaudio dell'amore», *La Traviata*, I, 2.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Un ballo in maschera*, I, 10.

Accanto all'emergenza del godimento e dell'ebbrezza delle passioni della *Traviata*, l'ineluttabile nel *Ballo in maschera* è una forza contra la quale ogni sforzo è inutile: la morte è imminente e il momento della sua venuta fissato in precedenza.

La musica, dal canto suo, rende in ugual modo questa impressione: se da un lato *La Traviata* si apre sul ballo con un ritmo frenetico, violento, disarticolato, dando già l'impressione che il meccanismo del tempo è avviato e niente e nessuno può bloccarlo, la musica nel *Ballo* si comporta diversamente. Dopo una certa agitazione nel passo «Fervono amori e danze», un lungo valzer lento appaga gli spiriti bollenti e i cuori roventi. La fretta diventa superflua di fronte all'arrivo dell'inevitabile, il momento in cui la profezia dell'indovina si realizzerà: nel sorteggio del nome del futuro uccisore di Riccardo, innamorato di Amelia, il caso sceglie appunto Renato, il marito di questa, trasformando l'atto vendicativo in «giustizia del fato». Il fatto di non credere nel proprio destino non salva, di fatto, l'uomo da ciò che è stato scritto per lui. Sia nelle predizioni di Ulrica che nel principio del sorteggio, la sorte e il destino sono messi in evidenza come temi di base dell'opera, i quali reggono l'evoluzione del tempo.

Lo spazio in cui ci si sforza di ingannare il tempo è comunque notturno, così come la festa e i piaceri derivanti da essa. Il giorno, troppo crudo, troppo crudele mette a fuoco una realtà difficile da accettare o affrontare. Una scena del *Ballo* mostra quanto la luce sia nemica della magia e dei segreti che la notte racchiude: mentre, al secondo atto, Amelia cerca l'erba della dimenticanza nel campo buio e orribile dei supplizi incontrandovi per caso Riccardo, la luna illumina la scena. La luce di questa, facendosi sempre più acuta, brilla di tutto il suo splendore mentre l'identità di Amelia è rivelata nel momento in cui fa cadere il velo che la nascondeva, permettendo al marito di capire il tradimento dei suoi sentimenti.

La notte magica addobbata a festa è quindi affiancata da una notte spessa, dai colori mortiferi, quella che ricopre gli orridi e funebri campi dove le pietre sono infami e la luna impallidisce, sulla quale terra cresce l'erba dell'oblio, una notte la cui materia è quella della disperazione:

Quante notti ho vegliato anelante !
Come a lungo infelice lottai !⁸

La «notte d'orrore» nominata dal coro a fine opera, termine propriamente verdiano (non appare, infatti, nel libretto-fonte di Auber *Gustave III ou le Bal Masqué*), suppone un allargamento dei valori notturni. Questo oscuramento della notte corrisponde inoltre a quello

⁸ *Ibid.*, II, 2.

della visione drammatica di Verdi: dalla *Traviata* al *Ballo in maschera*, il sentimento dell'amore è rappresentato sempre più come un'incrinatura, una debolezza e una fonte di sofferenza, la passione essendo una vera e propria ferita che diventa talvolta fatale. Il sentimento di Violetta, benché esclusivo, è ancora una richiesta di aiuto per ottenere riconoscimento e riabilitazione in seno alla società che la esclude. Dal *Ballo* in poi invece, il dolore è puro, acuto e straziante, sicché il clima passionale acquista sempre più forza.

Impregnata da un sentimento di abbattimento e di angoscia, e sovravalorizzata dal sentimento di colpevolezza di Amelia, la notte suppone il peccato della donna, il suo giudizio e l'esecuzione di una vendetta che trasformano il ballo gioioso mascherato in «danza funebre».

Pertanto due valorizzazioni della notte si affiancano sin dall'inizio: un dolce rifugio epicureo che accompagna la festa, e una notte sulla quale il destino incombe, dove l'ombra cela la morte e le cospirazioni.

Tornando invece a Violetta, la caducità tipicamente umana si cancella mentre l'immortalità e il piacere sembrano regnare, portati dal tempo del valzer che evoca l'ebbrezza, le feste dell'amore e di una giovinezza che potrebbe sembrare eterna:

Nasca il giorno, il giorno muoja
Sempre me la stessa trovi⁹

Se è vero che il tempo fugge sin dai primi versi nella *Traviata*, il meccanismo del conto alla rovescia s'innescia propriamente solo una volta che Violetta è fuori dalla dimensione della festa, in seno alla quale il tempo è supposto non avere potere. Uscendo dalla dimensione frivola e festiva, ella è sottomessa alle leggi temporali da un punto di vista simbolico poiché si distacca da una dinamica ciclica in cui la rimessa in auge ha per funzione di fare da scudo contro l'avanzare lineare del tempo. Il primo segno di questo cambiamento nella logica simbolica temporale si trova nell'aria di Violetta «Ah forse è lui» (I, 5) dove, per la prima volta, l'eroina allude al futuro nell'espressione «signor dell'avvenire» che si riferisce ad Alfredo, idea che non l'aveva sfiorata sino a quel momento, poiché era essenzialmente concentrata sull'istante presente. Una prima nozione di evoluzione del tempo si disegna quindi. E, oltre al futuro, anche un passato sorge, quello del primo incontro con l'amato:

All'egre soglie ascese,

⁹ *La Traviata*, I, 5.

E nuova febbre accese
Destandomi all'amor.¹⁰

Violetta passa quindi definitivamente da una dimensione ciclica e sempiterna a una dimensione lineare la cui fine è certa.

Infine, con l'intrusione di Germont – il padre di Alfredo – nella vita della giovane donna, il quale le chiede di lasciare suo figlio, il rito sacrificale comincia, cosicché il tempo diventa una minaccia reale in quanto un balzo nel futuro e un riavvicinamento dell'ora della morte si realizzano. Nel momento in cui Germont chiede a Violetta di diventare l'«angelo consolatore» dell'intera famiglia, una dinamica di espiazione e di redenzione si avvia, la quale deve, per forza, passare dalla morte. In questo l'orologio fornisce un simbolo importante: assente al primo atto poiché il tempo è in una logica di eterno ritorno, esso appare al secondo atto nel momento in cui il corso implacabile del tempo diventa evidente, quando il conto alla rovescia si mette realmente in moto. Al terzo atto, il prolungamento dell'orologio diventa sonoro, forse perché è ormai troppo tardi, e che non serve più verificare il tempo che è venuto a mancare? Il pizzicato degli archi lascia, in effetti, immaginare il ticchettio ossessivo del meccanismo il quale battito, morente, chiude il preludio.

Fuoco e aria

Questa disposizione sotto forma di conto alla rovescia si rinforza e si propaga sotto l'influenza della materia, in modo particolare con il fuoco e l'aria. Per cominciare, Verdi sfrutta il tema ronsardiano della rosa che impallidisce, del fiore che si sbiadisce. La relazione fra il fiore e il tempo è chiaramente rappresentata quando Violetta, per fissare il secondo incontro con Alfredo, gli offre un fiore da riportare una volta che sarà appassito. Il tempo dell'attesa, che si conta con questi petali che dovranno prima o poi cadere, segna un primo orientamento, per Violetta, verso il futuro. Con questo gesto si prepara quindi la sua uscita dal tempo ciclico della festa e la sua entrata nel tempo lineare che porta alla morte. Nel duetto «Libiam ne' lieti calici» la rappresentazione del tempo che scorre e dei piaceri fuggevoli con i quali inebriarsi sono allora riuniti:

¹⁰ *Ibid.*, I, 5.

Libiam ne' lieti calici
 Che la bellezza infiora,
 E la fuggevol ora
 S'inebrii a voluttà. [...]

Libiam, amor fra i calici
 Più caldi baci avrà. [...]

È il gaudio dell'amore;
 È fior che nasce e muore.¹¹

Sembra importante notare che il simbolo del calice è qui particolarmente suggestivo in quanto rafforza l'immagine del tempo profano della festa e del tempo sublimato del sacrificio: bicchiere indispensabile alla festa, calice del fiore che rinforza l'immagine ciclica attraverso il ciclo vegetale, esso è infine il calice della passione di Cristo a vocazione sacrificale.

Un tale stato febbrile della festa, in parte comprensibile per la giovane età di Violetta, può ugualmente essere spiegato con la malattia di questa che la condanna. Il fuoco della tisi mette in evidenza la bipolarità di questo fuoco vitale, il quale si sdoppia in un fuoco distruttore e insidioso la cui ustione le dilania il petto. Nell'«affetto» che le arde in seno, vi è di fatto una delle cause di accelerazioni del tempo. Etimologicamente in questo termine, la malattia si sovrappone inoltre all'affetto in senso sentimentale, il termine venendo dal latino *affectus* il quale si riferisce ai modi di sentire, alle passioni dell'anima in perpetuo movimento che dipendono tanto dal temperamento esuberante di Violetta quanto dal suo nuovo amore per Alfredo. Nel fuoco dell'*affetto*, sono quindi riassunti e riuniti le sensazioni e i sentimenti di due mondi ai quali ella appartiene (quello puro che condivide con Alfredo, e quello della finta allegria e del piacere in abbondanza) che si sovrappongono a loro volta alla febbre della malattia.

Inoltre, il simbolismo del fuoco è combinato a quello dell'aria. Il comportamento licenzioso e superficiale iniziale si nutre dell'immagine aerea, la quale si declina a sua volta in due elementi: il volo, fondato sull'archetipo dell'ala e il vortice. Per ciò che riguarda l'ala, essa si ricollega all'incostanza poiché come una farfalla, Violetta trasvola da una gioia all'altra:

Sempre libera degg'io
 Trasvolar di gioia in gioia,
 Perché ignoto al viver mio
 Nulla passi del piacer.¹²

L'immagine del vortice, dal canto suo, suppone un rapporto di causa ad effetto con la caduta:

¹¹ *Ibid.*, I, 2.

¹² *Ibid.*, I, 5.

Che far degg'io ?...gioire,
Di voluttà nei vortici finire.¹³

In effetti, dal vortice alla caduta ontologica, vi è un legame che dipende dal tema del peccato e della colpa. Secondo Bachelard, esiste addirittura una «psicologia dell'essere decaduto¹⁴». Poi, la caduta simbolica derivante dal peccato è anche ancorata alla dimensione temporale del tempo fulminante poiché il tempo vissuto e la caduta appartengono allo stesso tipo di movimento simbolico catamorfo.

La caduta e la donna

La caduta, nei libretti di Verdi è raramente fisica, bensì ontologica. A questo proposito, esiste un immaginario della caduta così come un'esperienza di essa che verrebbe dalla nascita, la prima caduta, legata a sua volta alla paura¹⁵. Se Violetta viene punita è perché lo schema della caduta è quello del «tempo nefasto moralizzato sotto forma di punizione¹⁶». Alcuni elementi, ad esempio, fanno riferimento al suo potere di donna fatale seduttrice e maliarda che intrappola i propri amanti, capacità di cui Germont la accusa usando il verbo «ammaliare». Ciononostante, a queste caratteristiche vanno aggiunte quelle della donna-bambina candida sconvolta dal sentimento amoroso:

A me fanciulla un candido
E trepide desire
Questi effigiò [...]¹⁷

Nella costellazione isomorfa che lega strettamente la colpa, la donna impura e fatale e la caduta femminilizzata vi è una relazione che riguarda le caratteristiche fisiche della donna: se la donna cade per una colpa, è perché è nefasta. Se è nefasta, è perché è impura. Tale impurità, a sua volta, viene dalla macchia di sangue che deriva dal processo mestruale. La donna diventa quindi responsabile della colpa originaria attraverso un processo logico che parte primitivamente da

¹³ *Ibid.*

¹⁴ G. BACHELARD, *L'Air et les Songes*, Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 119.

¹⁵ G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2008, p. 123.

¹⁶ *Ibid.*, p. 125.

¹⁷ *La Traviata*, I, 5.

ragioni fisiologiche e ginecologiche per scivolare verso ragioni sessuali¹⁸. La caduta corona questo insieme di relazioni in quanto raccoglie in sé la punizione moralizzata e l'aspetto terribile del tempo che si sottrae brutalmente sotto di noi, facendoci quindi conoscere «il tempo fulminante¹⁹» e l'esperienza del tempo vissuto che poi passa subitaneamente. La paura del tempo si eufemizza quindi, in qualche modo, nella paura della sessualità.

Sacrificio e carnevale

L'articolazione intorno alla colpa e alla caduta prende tuttavia un'altra direzione, quella del sacrificio. Se Violetta si prostituisce, è solo perché non ha potuto scappare fuori dalla grande città e dalla sua corruzione. Verdi decide di assolverla laddove Dumas lasciava aleggiare una certa ambiguità riguardo al grado di complicità nel peccato tra la cortigiana e il suo cliente.

Il tema del sacrificio si trova a diversi stadi della storia: Violetta sacrifica la sua salute alla vita mondana, la sua passione alla sua catena di cortigiana, il suo amore alla sorella di Alfredo per salvare l'onore di questi, e infine sacrifica la sua memoria alla donna che Alfredo sposerà un giorno²⁰. Malgrado un rifugio nella festa e nell'illusione che il tempo può bloccarsi tramite la reiterazione dei momenti giulivi, il tempo non si ferma, e Violetta muore, consumata dal dispiacere e dalla malattia.

Il fuoco dell'amore che l'induce al sacrificio le apre nonostante tutto le porte dell'aldilà. È proprio in questo che l'orientamento temporale cambia poiché il tempo segue una logica lineare dal momento preciso in cui Violetta lascia il mondo della festa. Ma, tramite la sua morte e il suo sacrificio volontario, Violetta entra di nuovo in un tempo a struttura ciclica ed esce dal tempo al quale sono sottoposti gli uomini. La sublimazione le apre le porte dell'eternità. Il sacrificio segna in effetti «un'intenzione profonda non di scostarsi dalla condizione temporale tramite una separazione rituale ma di integrarsi al tempo [...] e di partecipare al ciclo totale delle creazioni e distruzioni cosmiche²¹». Di fatto, Violetta, prima di morire, rinasce:

In me rinasce...m'anima

¹⁸ G. DURAND, *Les structures*, p. 122-129.

¹⁹ G. BACHELARD, *L'Air*, p. 120.

²⁰ G. DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 2009, p. 168-169.

²¹ G. DURAND, *Les structures*, p. 354.

Insolito vigore !...
 (*trasalendo*)
 Ah ! io ritorno a vivere !...²²

L'«insolito vigore» è la prova che una rinascita si sta compiendo, prima tappa della trasfigurazione della donna dissoluta la cui morte la porta ad una dimensione eterna. In questo senso, l'avverbio «sempre» appare qualvolta Violetta fa riferimento al giorno della sua morte, come quando dice ad Alfredo che starà vicino a lui per sempre, tra i fiori. Se il fiore, al momento del ballo, è in un primo momento l'illustrazione del ritorno eterno della festa e della vita per via del ciclo vegetale, questo cambia simbolismo quando Violetta ne fa dono ad Alfredo in quanto il vegetale è allora il portavoce dell'attesa e del tempo che passa. In quest'immagine di Violetta in mezzo ai fiori si torna invece al primo valore ciclico ma con una portata morale diversa, il suo destino extraterreno essendo cambiato perché entra in una logica di sublimazione che porta alla resurrezione. Il sacrificio, il quale è uno scambio tramite il quale il sacrificato si fa padrone del tempo²³ fa sì che questi possa fuggire in tal modo dall'influenza nociva del tempo. Per lo più, nella dinamica del sacrificio, la morte riveste un ruolo di morte della morte, di doppia negazione. Ciò che vogliamo spiegare, è che la Violetta che muore è la Violetta abietta, respinta dalla società. È il suo lato nefasto che muore grazie al sacrificio. In questo modo, ella può accedere alla sua purezza originaria la quale le apre le porte di un mondo paradisiaco che purtroppo non può durare sulla terra perché è già troppo tardi:

La mia salute rifiorirà.
 Sospiro e luce tu mi sarai,
 Tutto il futuro ne arriderà.²⁴

Attraverso il simbolismo del fiore e del vegetale in genere, tramite i quali i semi che germinano e i frutti che cadono sono immagini portatrici di speranza e di risurrezione, l'immortalità è messa al primo piano. Questo ottimismo soteriologico, come lo definisce Durand, dimostra che il ritmo delle stagioni e della vita vegetale sono in grado di andare a contrastare il tempo, la decrepitezza, la vecchiaia, e infine la morte. Aggiungiamo che l'emblema del ciclo è simbolicamente l'archetipo della vittoria ordinata sulla morte, della legge che prevale sull'apparenza movimentata del divenire²⁵.

²² *La Traviata*, III, 8.

²³ G. DURAND, *Les structures*, p. 357.

²⁴ *La Traviata*, III, 6.

²⁵ G. DURAND, *Les structures*, p. 378.

Che Violetta e Margherite Gautier muoiano il giorno di Carnevale nell'opera e il primo giorno dell'anno nel romanzo non fa che verificare le nostre ipotesi, poiché il carnevale occidentale e il veglione del primo dell'anno s'iscrivono in uno schema ciclico²⁶. Le due circostanze, in quanto momenti festivi sono valorizzate sia negativamente per la dismisura che le caratterizza che positivamente come «gioiosa promessa dell'ordine risuscitato²⁷». Gli eccessi alimentari del Carnevale, poi, vanno ad opporsi al senso stesso della parola: la seconda parte del latino *carnelevamen* ha una certa analogia con *vale* che significa addio. Ora, questo addio alla carne, al cibo si celebra quel giorno con un eccesso di cibo, quindi con la negazione dell'assenza di vettovaglie, in altri termini, con la negazione della morte dei viveri. È proprio questo rifiuto della morte che diventa potere benefico della morte e fonte di vita in un momento di privazione, è il «tradimento del senso tragico del sacrificio integrato nel ciclo drammatico²⁸».

Corsa degli astri e giochi di azzardo

Nel momento in cui, al secondo atto, le zingarelle irrompono in scena, una nuova illustrazione del tempo si manifesta. Portatrici dei segreti del futuro, esse illustrano il tema dell'avanzare del tempo. Un gesto è particolarmente importante in quest'ottica, quello di Alfredo quando getta a terra Violetta, pagandola per i dovuti servizi. Il gesto funge, in effetti, da catalizzatore temporale in quanto spinge gli avvenimenti e la caduta del tempo verso il loro parossismo. Un tale comportamento s'iscrive tuttavia perfettamente nell'ambiente festivo. L'eccitazione provocata dalle maschere che gli invitati portano già alla festa in casa di Flora (II, 9) e dai giochi d'azzardo non fa che preparare l'atmosfera del carnevale, la cui funzione è anche quella di esprimere e di esorcizzare tutti i sentimenti e risentimenti. Un altro esempio ci viene dato nel *Ballo in maschera*: Renato sceglie espressamente il momento del ballo, quando le identità sono celate, per pugnalarlo Riccardo. Sia che faciliti l'esteriorizzazione, sia che nasconda un gesto inconfessabile, la maschera incarna il viso malefico della festa e dei festeggiamenti. Le maschere essendo inoltre la rappresentazione stilizzata del viso umano, la cui funzione è rituale, il viso della morte non sembra essere troppo lontano. Un esempio letterario lo può confermare: nella *Maschera della*

²⁶ *Ibid.*, p. 358.

²⁷ *Ibid.*, p. 359.

²⁸ *Ibid.*, p. 355.

Morte rossa di Edgar Poe, un passo della novella mette in evidenza il rapporto tra morte e maschera per la fisionomia di questa che ricorda quella di un cadavere. Infine, anche in *Ernani*, esempio verdiano, nel passo in cui la maschera, tutta vestita di nero, viene a riprendersi la vita di Ernani, la sua apparizione incute timore tra gli invitati:

CORO I: Chi è costui che s'aggira,
Vagolando in nero ammanto ?

CORO II: Sembra spettro, che un incanto
Dalle tombe rivotò.²⁹

Oltre alla sua funzione dissimulatrice delle identità la quale favorisce da un canto l'esteriorizzazione e dall'altro l'azione in seno alla festa in quanto i limiti imposti dal mondo reale cadono, la maschera porta in sé una connotazione mortifera. In questo senso, il gesto di Alfredo, infame ed estremo in mezzo alle maschere e alla festa, è condannato da tutti compreso suo padre, e si iscrive già in una logica di messa a morte:

Oh infamia orribile
Tu commettesti !...
Un cor sensibile
Così uccidesti !...³⁰

Complemento del ballo vorticoso che batte il tempo dell'opera, il carnevale si innesta precisamente qualche ora prima della morte dell'eroina, generando un contrasto stridente e caro all'epoca romantica. Questo divario tra due universi (il carnevale allegro e la morte dolorosa) non fa altro che accentuare la figura del tempo inafferrabile che assume, soprappiù, l'aspetto di un tempo miraggio nel momento in cui il carnevale, tale un eco che viene da lontano, ricorda alla morente che la festa continua, pallido ricordo passeggero di una vita che era una volta la sua.

Il sacrificio: bestiario e coppa

Il sacrificio dell'eroina, tema centrale del testo, è non solo collegato al tempo ma messo in immagine nel sacrificio del toro ucciso dal matador, figura completata da quella del Bue Grasso di Carnevale.

²⁹ *Ernani*, IV, 2.

³⁰ *La Traviata*, II, 15.

Da un lato, nell'immagine del toro, simbolo astrale solare o lunare, riscontriamo la fuga del tempo³¹. Per la sua corsa folle e la sua furia, rumorosa ed improvvisa, è isomorfo del cambiamento primiero che il tempo rappresenta. Questo schema sottointeso dell'animazione sul quale si innesta la foga dell'animale in piena corsa rappresenta quindi il movimento temporale incontenibile, prima causa di angoscia poiché suppone tutti i pericoli della vita, e infine la morte. Sembra utile precisare che nel trionfo del Bue Grasso l'immagine dell'animale, associata a quella del sacrificio del toro dal torero, ricorda l'episodio del vitello che si sacrifica per il ritorno del Figlio prodigo. Alfredo è, in un certo senso, questo figlio perduto che il padre aspetta disperatamente e che vorrebbe riportare nella terra nativa della luminosa Provenza.

Il sacrificio si ritrova inoltre nel tema della coppa, ossia nel calice. Vi è man mano che l'opera va avanti trasformazione del calice floreale della coppa di giovinezza – il lieto calice nel quale si beve – in calice della passione le cui prime tracce sono reperibili negli attributi del cuore di Violetta innamorata, vale a dire la croce e la delizia. In questa doppia idea, si condensa tutto il pensiero cristiano: ai piaceri terreni deve per forza succedere la punizione il cui ultimo supplizio è la passione sulla croce. Benché sia amaro, Violetta beve il calice fino alla feccia. L'immagine della croce include spesso, oltre a ciò, il simbolismo della bevanda di vita eterna³². Croce e calice hanno quindi un nesso comprovato a livello simbolico, il quale dipende da un processo che parte dai piaceri fisici per sboccare al supplizio finale, rafforzato inoltre dalle radici sessuali dell'archetipo della croce. In *Traviata* la beatitudine dell'eroina, dovuta all'amore, è in questo modo completata dalla prova estrema, la morte sacrificale, fine di un cammino della croce che rappresenta l'unica via per raggiungere la salvezza e la redenzione, verso una nuova ed eterna estasi che abbraccia l'universo intero.

Il movimento dell'ebbrezza turbinosa sparisce così progressivamente per via della sua conversione all'amore la quale segna anche la trasformazione della natura del tempo: dal tempo profano attraverso il quale vola da un piacere ad un altro, tempo ciclico e pagano definito dal carnevale che torna annualmente, dalla festa quotidiana e dal simbolo del fiore appartenente ai grandi cicli vegetali, e dopo un passaggio sulla via di un tempo lineare il quale avvia il conto alla rovescia, ella si ritrova alla fine sul cammino di un tempo religioso e intemporale dove una rinascita e un'elevazione quasi mistica vengono ad operare includendo una trasformazione nei simboli che definiscono l'eroina.

³¹ G. DURAND, *Les structures*, p. 82 e p. 86.

³² *Ibid.*, p. 379.

Dopo questo primo accenno, il nostro percorso ci propone di visitare un'altra dinamica temporale. Finito il ciclo di Violetta, movimentato e tormentato, in cui il giorno precede sempre la notte e vice versa, in seno a un giro a ellisse regolare che spinge nonostante tutto verso la morte, entriamo nel tempo rovesciato.

Parte II: “L’altare si rovesciò”, o il tempo capovolto

Introduzione

La seconda opera studiata, *Rigoletto*, offre al nostro studio un simbolismo del tempo che precipita in seguito a un ribaltamento brutale di un equilibrio. Gli avvenimenti che portano a questa rottura si susseguono molto rapidamente: in meno di una giornata, i cortigiani trovano la casa nascosta di Rigoletto, rapiscono Gilda e la consegnano al Duca libertino. Da un punto di vista simbolico, bisogna precisare che l’irruzione del Duca e poi dei cortigiani nella casa dove Rigoletto nasconde sua figlia non ha nulla di anodino, anzi: è una violenza contro di lui e sua figlia, si potrebbe quasi definire uno stupro. In ogni modo, la profanazione dell’universo sacro di Rigoletto rappresenta il punto di partenza della precipitazione fatale del tempo.

Maledizione e marginalità

Da un punto di vista tematico, l’opera è sorretta dal motivo della maledizione. Scagliata sul Duca e su Rigoletto da Monterone davanti a tutta la comunità presa a testimonia, questa è presentata come una promessa di vendetta, il che suppone che sia eseguita da un ausiliare divino o un giustiziere³³. Colui che maledice è comunque sempre una figura maschile – padre, re, gran sacerdote, capo indiscusso – che gode di un certo rispetto in seno al corpo sociale, ciò che consente, inoltre, di chiedere aiuto a Dio, il giustiziere supremo. La figura paterna di Monterone evoca l’immagine di Dio vendicatore in un contesto proprio «alle civiltà patriarcali, molto gerarchizzate in cui i padri assicurano la coesione della comunità facendo pesare la minaccia della maledizione sui ribelli e i marginali³⁴». Ricordiamoci che Rigoletto è, per l’appunto, l’emblema del marginale: buffone atipico poiché odia il mondo della corte, è in più gobbo, segno fisico di esclusione che lo rende difforme e diverso. *Maledire* significa inoltre chiamare su

³³ G. DE VAN, «Le justicier» e «La vengeance et la malédiction», in *Verdi*, p. 103-104 e p. 121-132.

³⁴ *Ibid.*, p. 125.

qualcuno la sfortuna, la disgrazia, la collera divina attraverso il potere magico della parola, ragione per cui suppone il sostegno di un'autorità superiore:

[V]errò [...] Vendetta a chiedere al mondo e a Dio³⁵

Benché Rigoletto sia stato solennemente e pubblicamente maledetto, non è solo questo avvenimento a causare ciò che consideriamo come il rovesciamento cruciale dell'equilibrio che tenta di salvaguardare sino a quel momento, incentrato sulla protezione di Gilda da qualsiasi influenza esterna alla culla familiare. Il nodo inestricabile e contraddittorio che non può sciogliersi che con la morte di Gilda proviene dal suo doppio statuto di padre protettore della virtù e della purezza nell'ambito familiare, e di buffone di corte che, all'opposto spinge il duca alla dissolutezza e al vizio. Questa incompatibilità deontologica costituisce il vero motore dell'opera. Per ciò che riguarda la vendetta, non è che la conseguenza dell'incarnazione della maledizione in Rigoletto. Concretamente, quando Gilda è rapita e in seguito affidata al Duca, è la legge del taglione che si concretizza nella vendetta dei cortigiani le cui mogli sono tutte finite nella stanza del Duca. Da qui, il terribile desiderio di vendetta del padre condurrà la trama verso il suo scioglimento tragico.

Casa e intimità

La casa di Rigoletto è essenziale alla nostra analisi delle immagini simboliche legate al tempo poiché rappresenta il luogo dove sono celate la sua vita privata e la sua umanità, nascoste dietro la maschera del buffone schernitore e sempre ridente. Agli antipodi della corte, la bolla all'interno della quale tenta di proteggere sua figlia rappresenta l'unico luogo dove può conoscere un certa pienezza:

Il mio universo è in te³⁶

Al crocevia tra due dimensioni, il buffone è un estraneo in questo mondo siccome non è solidale di nessuna situazione esistente in terra perché intravede la falsità di ognuno³⁷. La casa

³⁵ *Rigoletto*, I, 6.

³⁶ *Ibid.*, I, 9.

³⁷ Cf. M. BAKHTINE, «Fonctions du fripon, du bouffon et du sot dans le roman», in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2008, p. 305-312.

dove Gilda è tenuta nascosta, simbolo dell'intimità e della costruzione di sé³⁸, racchiude tutto ciò che si oppone alla corte. La maschera che Rigoletto vi porta ogni giorno non ha nulla a che vedere con il viso che rivela nei momenti in cui sta con lei:

Odio a voi cortigiani schernitori !...
 Quanta in mordervi ho gioia !...
 Se iniquo son, per cagion vostra è solo...
 Ma in altr'uom qui mi cangio !...³⁹

Nella versione di Hugo, il passaggio dalla porta mette in esergo il divario radicale tra i due mondi:

Mais ici, que m'importe ?
 Suis-je pas un autre homme en passant cette porte ?
 Oublions un instant le monde dont je sors.
 Ici je ne dois rien apporter du dehors⁴⁰

Possiamo dedurre da questi versi la distinzione tra il dentro e il fuori, la casa e la corte, il bene e il male, il padre e il buffone. Rigoletto, pur essendo buffone di corte, è innanzitutto un padre estremamente geloso. La storia e la concretizzazione della sua vita si celano nel cuore di questa casa nel più grande segreto: dall'origine della propria figlia alla sua origine, tutto è misterioso, incognito. La sua vita si riassume in Gilda a tal punto che si dimentica della religione, della famiglia, della patria. In questo la sfera privata della casa si oppone alla sfera pubblica della corte, e la dismisura che vi regna si oppone a sua volta alla purezza di sua figlia. Bachelard non esita a dichiarare che la casa mantiene l'uomo attraverso i temporali del cielo e quelli della vita. Essa è corpo e anima, è il primo mondo dell'essere umano. Fuori dalla casa, si accumulano le ostilità degli uomini e quelle dell'universo⁴¹. Tecnicamente, oltre la soglia della casa, la purezza virginale che Rigoletto difende selvaggiamente è perduta. Il tabù sessuale essendo stato trasgredito, il mondo si capovolge, i valori della sua vita sprofondano. Bakhtine ha illustrato l'esistenza di un cronotopo della soglia, il quale corrisponderebbe al rivolgimento di una vita durante il quale un cambiamento brusco, di crisi, di decisione o di indecisione modifica il corso di un'esistenza: «cronotopo impregnato di un grande valore emotivo, di forte intensità [...] è il

³⁸ G. DURAND, *Les structures*, p. 276-281.

³⁹ *Rigoletto*, I, 8.

⁴⁰ V. HUGO, *Le Roi s'amuse*, II, 2.

⁴¹ G. BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige / PUF, 2008, p. 26.

cronotopo della crisi, di una svolta nella vita⁴²». La svolta di cui parla Bakhtine si piazza, in *Rigoletto*, nel momento in cui il suo universo sacro crolla. Tutta la sua vita precipita in un giorno:

E tutto un sol giorno cangiare poté⁴³

L'amore è accecato dalla vendetta perché la purezza è stata macchiata. L'altare si capovolge allora:

Ah presso del patibolo
Bisogna ben l'altare !...
Ma tutto ora scompare...
L'altar si rovesciò !⁴⁴

L'altare, luogo sacro, si fonde qui con il patibolo, luogo di morte. Vi è, in questo riavvicinamento, un indice che ci rivela quanto i luoghi sacri dell'opera siano affiancati da una dinamica brutale di morte, tradotta in quest'azione improvvisa del ribaltamento. Dietro a l'immagine dell'altare vi è in realtà il condensato di tutto l'universo personale, intimo, sacrosanto contenuto nella casa. In effetti, l'altare è microcosmo e catalizzatore del sacro siccome riproduce il tempio in miniatura. Ora, il tempio fa parte dei simboli dell'intimità, allo stesso titolo della casa⁴⁵. Nel ribaltamento dell'altare, è dunque l'intimità di *Rigoletto* che è colpita, sconvolta, e l'intimità nel primo senso del termine nella portata fisica del gesto sessuale che tocca Gilda. La profondità del corpo, come dello spirito, è simbolicamente ciò che è immediatamente intimo.

D'altronde, il tempio è al medesimo tempo sepolcro e catacomba, rinchioda quindi, come l'altare nel quale si concentra, una connotazione mortifera. Basta pensare che i sacrifici si consumano di norma sull'altare o presso ad un tempio. Nei libretti verdiani, questa regola è rispettata come nell'ultimo atto di *Nabucco* in cui, sotto un peristilio del tempio, un'area espiatoria è stata preparata per il rito sacrificale (IV, 3). Osservando ciò che succede presso altri altari o tempi nei libretti di Verdi, ne risulta che gli avvenimenti hanno un assetto tragico. Così, in *Ernani*, il letto nuziale è chiaramente un altare che invita alla morte:

Per noi d'amore il talamo
Di morte fu l'altar.⁴⁶

⁴² M. BAKHTINE, *Esthétique*, p. 389.

⁴³ *Rigoletto*, II, 6.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ G. DURAND, *Les structures*, p. 276.

⁴⁶ *Ernani*, IV, 7.

Il luogo santo, tempio o altare, è in questo senso un rifugio, nella vita come nella morte, è un «ricettacolo geografico⁴⁷». Del resto, dice Durand, il *templum* prima ancora di avere un rapporto con il cielo, è un rettangolo, il recinto magico che l'aratro traccia e scava nel suolo⁴⁸. Il rapporto del tempio con la terra, e in conseguenza di ciò con la morte sotterranea è, lo vediamo, comprovato da ragioni simboliche, ma anche materiali. Provando ad immaginare un altare rovesciato, non è possibile, inoltre, vedere un ricettacolo, e una possibile tomba la cui pietra tombale sarebbe stata tolta? Nell'immagine dell'altare che si capovolge, sia che immaginiamo una tomba, sia che seguiamo le piste simboliche e storiche, sia che ci basiamo su esempi letterari, vi è in ogni modo un'infiltrazione del tema della morte.

Acqua e sepolcro

In *Rigoletto*, vi sono numerose immagini in cui la morte è insita. Oltre al tempio e alla sua riduzione nell'altare, l'acqua è all'immagine del sepolcro:

Sia l'onda a lui sepolcro
Un sacco il suo lenzuolo !...⁴⁹

Si riscontra poi una parola importante, il «gorgo», quando Sparafucile consiglia a Rigoletto di trovare il punto del fiume più profondo («Più avanti è più profondo il gorgo» III, 8). In questo termine, si sintetizza sia una connotazione legata alla profondità che un riferimento all'inghiottimento, la parola venendo dal latino *gúrges* (gola), la cui radice *gar*, poi trasformata in *gur* è legata al gorgoglio e al fermento sia acquatici che intestinali. Il gorgo è il luogo dove l'acqua fa mulinello non trovando l'uscita, ed è così nominato perchè trae a sé ed ingoia tutto ciò che passa a prossimità. In questa idea di passaggio in un canale boccale che suppone l'inghiottimento dalla gola, esiste un legame con l'ambito sessuale, il boccale essendo il suo emblema regredito. Ventre digestivo e ventre sessuale sono uniti poichè la golosità, lo si sa da Freud in poi, è legata alla sessualità. Ora, in *Rigoletto*, c'è di fatto un'idea di caduta e di colpa, come nella *Traviata*, ma questa appare sotto una forma diversa: la caduta qui si trasforma in chiamata da parte del baratro morale acquatico, la cui gola del fiume potrebbe costituire il

⁴⁷ G. DURAND, *Les structures*, p. 281.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Rigoletto*, III, 9.

microcosmo del baratro mentre al di fuori scoppia il diluvio. Da un punto di vista biblico, è proprio la rottura dell'interdetto sessuale che provoca il diluvio, poiché il peccato è legato alla carne sessuale. Questo fiume profondo dai gorghi senza fondo ha dunque qualcosa di tortuoso e di infernale che può essere ricollegabile al gesto proibito che ha luogo nella camera del Duca. Se poi scivoliamo dal primo stadio del procedimento boccale, l'inghiottire, al secondo, l'addentare, arriviamo ad un archetipo, quello dell'orco il quale piacere digestivo si concentra sulla carne umana. Ed è proprio il Duca a far parte di questo insieme di archetipo per i suoi peccati di gola carnali, perché il ventre a ben due aspetti, quello digestivo e quello sessuale⁵⁰. Nell'aggressività dell'orco libertino che «divora» nella sua camera le donne, simbolo quindi dell'animalità che fa eco sia alla fugacità piacevole che all'instabilità del destino e della morte, nella preoccupazione morale che deriva dalla carne sessuale e digestiva la cui punizione è una caduta personale interiore dove il peccato è sottostante, infine nell'acqua dai gorghi senza fondo che una notte di orrore avvolge, ritroviamo l'angoscia dell'uomo di fronte alla morte e al tempo.

Per Rigoletto, l'altare si rovescia quindi all'improvviso, una prospettiva di morte invade la sua dimensione sacra e con essa sopraggiunge un'accelerazione dello scorrimento del tempo. Con un pizzico di immaginazione, si potrebbe vedere in quest'immagine una clessidra, subitaneamente capovolta, che si svuota della sua sabbia. In questo ribaltamento che include l'accelerazione brutale del tempo in seguito alla profanazione dei valori della sua intimità, troviamo una prima intuizione del tempo che travolge e inghiottisce, intuizione che si materializza nel fiume.

La tempesta, il fiume, le lacrime

Nel momento in cui Rigoletto decide di vendicarsi dal Duca e attualizzare la vendetta che Dio avrebbe dovuto prendere in mano, il tempo, portato dall'immagine del fiume precipita in una corsa il cui esito è la morte di Gilda mentre gli elementi si scatenano nella tempesta. Da lì, i ruoli, le funzioni, le identità dei personaggi si ingarbugliano e si urtano al terzo atto, quello della maledizione. Le funzioni di vittima, assassino, complice e salvatore si mescolano per dare un

⁵⁰ Cf. G. DURAND, *Les structures*, p. 129-131.

ordinamento dove regna la confusione. Un tale caos nella storia si sdoppia nel caos in seno agli elementi. La tempesta che esplode segue in effetti da vicino l'evoluzione della trama:

Qual notte di mistero !
Una tempesta in cielo !...
In terra un omicidio !...
Oh come invero qui grande mi sento !...⁵¹

Di fatto, il cielo comincia a tremare nell'istante in cui Rigoletto rende ufficiale la sua missione punitiva proclamandola:

Egli è *Delitto, Punizion* son io.⁵²

Il cataclisma appare quindi come l'esaudimento divino dell'appello alla vendetta e alla punizione da una parte, e come la rottura del divieto carnale dall'altra. In seguito a un crescendo drammatico, cosmico e musicale della bufera di cui Gilda è il fulcro, gli elementi si quietano. È quindi solo dopo il sacrificio della ragazza – che ha luogo, tra l'altro, a mezzanotte, ora simbolica che segna la fine della giornata faticosa in cui il mondo di Rigoletto si ribaltò – che gli elementi si calmano.

Vendetta, maledizione e diluvio sono, lo vediamo, intimamente legati: il desiderio di vendetta di Rigoletto attira su di lui la maledizione mentre la tempesta si solleva e il diluvio esplode sia sulla scena che nella sua espressione musicale. Tale esplosione riprende le immagini del diluvio universale voluto da Dio, il che può portarci a un'interpretazione soteriologica: «le “cattiverie, i “peccati” finirebbero con lo sfigurare l'umanità; svuotata dai germi e dalle forze creatrici, l'umanità si indebolirebbe, decrepita e sterile. Al posto della regressione lenta in forme subumane, il diluvio porta al riassorbimento istantaneo nelle Acque, nelle quali i “peccati” sono purificati, e dalle quali nascerà l'umanità nuova, rigenerata⁵³».

In seguito al sacrificio di Gilda, «tutto resta sepolto nel silenzio e nel buio». Quest'atmosfera mortuaria è inoltre riscontrabile nelle parole di Triboulet in *Le Roi s'amuse*, quando qualifica la casa di Sparafucile di tomba e la Senna di sepolcro («Cette maison, grand Dieu, c'est une tombe !⁵⁴»), frase che, abbiamo visto, Verdi riprende tale quale.

⁵¹ *Rigoletto*, III, 7.

⁵² *Ibid.*, III, 4.

⁵³ M. ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1964, p. 183.

⁵⁴ V. HUGO, *Le Roi s'amuse*, V, 4.

Dopo il rombo della tempesta e il fragore del diluvio, l'acqua del fiume è silenziosa. Questo silenzio conferisce alle acque un segno di morte. L'acqua, da una conformazione all'altra perde dunque la propria voce, così come la voce di Gilda che si spegne in un silenzio umido sulle rive del Mincio. Non è di fatto la morte che rappresenta l'ultimo silenzio ?

Nell'elemento acqua, onnipresente nell'opera e strettamente legata al destino di Gilda, si può notare tutto un insieme simbolico legato al tempo. Oltre al diluvio purificatorio in cui l'acqua si mette in moto verticalmente e partecipa alla tempesta, il fiume involto dalle tenebre di questa «notte d'orrore» si fa, dal canto suo, sostanza di morte. Acqua nera sepolta nella notte, essa è materia sepolcrale dissolta, le quali onde sono «pesanti e soffocanti⁵⁵». L'acqua oscura è un «divenire idrico⁵⁶», la sua prima caratteristica essendo eraclitea⁵⁷: «non ci si bagna mai due volte nello stesso fiume». Il ruscello, secondo Bachelard, con la sua fuga senza fine è l'eterno simbolo dell'insignificanza del nostro destino⁵⁸. L'acqua, con le sue correnti, trasporta la vita altrove, in un luogo diverso: «l'essere umano ha il destino dell'acqua che scorre. [...] L'acqua scorre sempre, l'acqua cade sempre, finisce sempre nella sua morte orizzontale⁵⁹». Il carattere fatale dell'acqua, espressione dell'implacabile fuga del tempo, può essere messo in parallelo con l'immagine dell'altare che si capovolge, nel quale è possibile vedere il tempo precipitare all'improvviso, come all'interno di una clessidra il cui collo si sarebbe di repente allargato.

Figura del tempo irrevocabile, il flusso irrimediabile del fiume espresso nel ritmo musicale del galoppo rinforza l'immagine della cavalcata infernale. Il tempo si mette bruscamente in movimento per arrivare quasi istantaneamente alla morte di Gilda. Per questa ragione si può definire l'evoluzione del tempo in questo modo: nel momento in cui Gilda perde la sua virginità alla fine di una giornata memorabile per Rigoletto, il tempo si blocca, si capovolge e comincia a correre fino alla sua ultima destinazione, travolgendo Gilda sul suo passaggio. Il tempo che scorre tra la scena della tempesta in cui l'acqua diluviale si unisce al fiume infernale mentre Gilda si butta nelle auci del suo boia e il momento della sua morte si conta infatti in ore, o addirittura in minuti, perché tutto si svolge in una implacabile subitanità e si risolve intorno alla mezzanotte, l'ora dei defunti e dei fantasmi che corrisponde sempre, nei libretti verdiani, ad un momento di angoscia acuta. Allo stesso momento, e non per caso, si sente la canzone leggera,

⁵⁵ H. TUZET, *Le Cosmos et l'imagination*, Paris, José Corti, 1988, p. 199.

⁵⁶ G. DURAND, *Les structures*, p. 104.

⁵⁷ G. BACHELARD, *L'Eau*, p. 69.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

molto frivola, molto aerea «La donna è mobile» cantata dal Duca che corrisponde perfettamente alla sua personalità. Questa sovrapposizione di elementi tragici da un lato e spensierati dall'altro mette in rilievo il contrasto tra la leggerezza disinvolta del Duca e il dolore di Rigoletto. La figura del cavallo, isomorfo delle tenebre e dell'inferno⁶⁰ la quale appare sotto forma musicale in un ritmo galoppante rinforza indubbiamente l'aspetto eracliteo dell'acqua che fugge. Il fiume, inoltre, è legato ad un'altra faccia temporale che si avvicina a un certo «complesso di Caronte», battezzato in questo modo da Bachelard⁶¹, ossia l'immagine di un viaggio mortuario, quest'idea di una partenza sull'acqua che prende spunto da numerose leggende delle barche dei morti e si ritrova anche in numerose immagini letterarie. La morte immaginata come un vecchio navigatore si ancora a tutto un lato inconscio e spiega secondo Bachelard il mito della morte concepita come una partenza sull'acqua, sul fiume mugghiante, patria della morte totale⁶². Anche nel testo di Hugo, la Senna è un fiume profondo, sepolcrale che inghiotte i vivi senza alcuna possibilità di ritorno:

Va voir au fond du fleuve, où tes jours sont finis,
Si quelque courant d'eau remonte à Saint-Denis !⁶³

Non è possibile risalire un fiume. Lo è ancora meno risalire il tempo. Di nuovo, il parallelismo tra il fiume e il tempo che scorrono entrambi sembra evidente. Ci troviamo di fronte ad un' acqua profonda che seppelisce e ingoia, «più morta, più addormentata di tutte le acque dormenti, di tutte le acque morte, di tutte le acque profonde che si trovano nella natura⁶⁴». Così come l'acqua, il paesaggio anch'esso è sepolto nel buio. Tutto il paesaggio si oscura, s'intristisce, acquistando «una profondità insondabile per seppellire l'intera disgrazia umana, per diventare la patria della morte umana⁶⁵». Bachelard, nel suo studio sulle acque profonde, cita le tenebre che assorbono l'acqua pesante e profonda, per metterle in una stessa dinamica dell'infelicità e della morte. Luogo della partenza di Gilda, l'acqua oscura del fiume è materia di disperazione.

Le lacrime dipendono dalla stessa materia secondo Durand in quanto costituiscono il segno fisiologico di un contesto di forte tristezza. Di solito, sono categorizzate nei grandi simboli femminili acquatici. In questo caso, vanno oltre questo limite con Rigoletto, il quale piange

⁶⁰ G. DURAND, *Les structures*, p. 78.

⁶¹ G. BACHELARD, «Le complexe de Caron», *L'Eau*, p. 85-95.

⁶² G. BACHELARD, *L'Eau*, p. 89.

⁶³ V. HUGO, *Le Roi s'amuse*, V, 3.

⁶⁴ G. BACHELARD, *L'Eau*, p. 58.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 59.

diverse volte: l'uomo che ride diventa l'uomo che piange. Nell'ammettere il suo dolore («Ebben, piango...»), egli fa cadere la sua maschera la quale rappresenta, per il suo viso, ciò che la casa è per Gilda, vale a dire una difesa. La maschera materializza, in un certo modo, la soglia della sua identità che si rivela allora. Simbolo di dolore⁶⁶, le lacrime partecipano comunque alla valorizzazione dell'elemento liquido perché sono sostanza di morte.

Tramite questa analisi, abbiamo potuto percepire le conseguenze dell'annientamento di una dimensione idealmente pura. Se abbiamo scelto come titolo la frase dell'opera «l'altare si rovesciò», è per il carattere sacro dell'altare, nel quale è legittimo vedere un'allegoria della purezza e della virginità di Gilda che stride con l'impudicizia e il vizio che regnano alla corte aborrita da Rigoletto. L'altare rovesciato, luogo sacro per eccellenza, rappresenta dunque il punto di partenza della dissacrazione di un universo sottratto alla triste realtà mondana, sino ad allora immacolato. In questo movimento si stabilisce, in qualche modo, un'antifrasi della sacralizzazione e una distruzione dei valori intimi come l'integrità, il pudore e la virtù. Ecco la ragione per cui il tempo si precipita all'improvviso, trascinato dal capovolgimento dell'altare sacro il quale, tale una clessidra cosmica, scatena uno scorrimento violento del tempo in un movimento improvviso e irrimediabile il cui flusso trova nell'acqua la sua immagine materiale, e annichilisce un periodo ideale suscitando l'angosciante questione della fine⁶⁷.

Quando un tempo particolarmente felice è stroncato, non lo si può ritrovare che nel ricordo, il quale detiene il potere di opporsi al tempo implacabile tramite un'uscita fuori dalla durata secolare. È ciò che tenteremo di studiare nel quadro dello schema del tempo sublimato di *Don Carlos*.

⁶⁶ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, «Lacrime», in *Dizionario dei simboli*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2006, p. 4.

⁶⁷ Cf. A. H. KRAPPE, *La Genèse des mythes*, Paris, Payot, 1952, p. 311-327.

Parte III: Don Carlos o il tempo di una giornata

Cronotopo del ricordo: lo spazio e il tempo sublimati

*Don Carlos*⁶⁸, offre la possibilità di costatare un nuovo schema simbolico, quello di un tempo sublimato e reiterabile che si cristallizza nel ricordo, opponendosi al tempo della realtà il quale fugge.

L'intrigo del dramma di Schiller mette in scena tre personaggi uniti da una relazione affettiva nonché familiare: Filippo II re di Spagna, Don Carlos suo figlio e Élisabeth de Valois, sposa del re che era stata promessa all'infante in un primo tempo. Il punto di partenza del percorso drammatico è questo amore tra Élisabeth e Carlos, il quale si trasforma in oltraggio all'ordine familiare e coniugale appena istaurato, protetto inoltre dalla legge politica e religiosa inflessibile della corte di Spagna. Il margine di azione per i due amanti è quasi nullo. Di fronte all'impossibilità di cambiare i loro fatali destini e di ritrovare una felicità persa per sempre, si ripiegano su due scappatoie: la morte, ultimo ricorso per disfarsi da una vita dove la sofferenza per un amore soffocato torna incessantemente e il rifugio nella reminiscenza nostalgica del giorno in cui si conobbero.

Confinato in un luogo (la foresta invernale di Fontainebleau) e in un tempo (il giorno de loro primo incontro), il sentimento amoroso dei due fidanzati non poté esprimersi liberamente che in quel luogo, e in quel momento preciso. Questo insieme spazio-temporale compone ciò che chiameremo il «cronotopo del ricordo», seguendo le tracce di Bakhtine⁶⁹. Tale termine vuole indicare l'isomorfia privilegiata di un tempo e di un luogo che il ricordo congiunge. La sfera privata e sentimentale essendo stata annientata dai nuovi doveri pubblici di Élisabeth, l'angoscia, la sofferenza e la nostalgia sono tali per Carlos che egli va disperatamente alla ricerca nella sua memoria del momento sublime del primo incontro. Grazie alla reminiscenza, un rifugio in breve parentesi di ricordi si costituisce, opponendosi alla cruda realtà. La componente spaziale di

⁶⁸ Per evitare di doverlo ripetere, precisiamo qui che lo studio riguarda principalmente *Don Carlos*, la prima versione francese scritta da Joseph Méry e Camille Du Locle. Quando invece il testo *Don Carlo* tradotto in italiano da Achille de Lauzières è preso in considerazione, lo citiamo esplicitamente.

⁶⁹ Cf. M. BAKHTINE, *Esthétique*.

questo cronotopo è poi sublimata dal sentimento che riesce addirittura a trasformare la natura per farla trascendere in una dimensione paradisiaca e luminosa:

Fontainebleau !...Forêt immense et solitaire !
 Quels jardins éclatants de fleurs et de lumière
 Pour l'heureux Carlos valent ce sol glacé
 Où son Élisabeth souriante a passé ?⁷⁰

Il paesaggio dipinge una foresta ghiacciata, in un'atmosfera ghiacciata anch'essa che rinforza la sensazione della sospensione nel tempo. In effetti, il ghiaccio è la materia che irrigidisce, fissa, pietrifica, che preserva dalla deteriorazione organica, che può, diciamo, bloccare il tempo. Il congelamento è, nell'ambito scientifico, una tecnica di conservazione dei prodotti biologici e delle cellule umane. Ad un livello simbolico infine, quest'acqua solidificata, acqua diventata pietra riunisce l'elemento liquido fuggente come il tempo ma che raggiunge l'immobilità la quale conferisce alla scena una sensazione di sospensione. Nella foresta, tutto si cristallizza e si blocca. Questa esistenza fuori dalla durata dà al sentimento amoroso un carattere sacro⁷¹ ed unico poiché non s'iscrive nel tempo lineare votato alla finitezza⁷²: «[II] Tempo sacro è per via della sua natura stessa, reversibile, nel senso che è un vero e proprio Tempo mitico primordiale reso presente. [...] Il Tempo sacro è in seguito indefinitamente recuperabile, indefinitamente ripetibile⁷³.»

Don Carlos, un'apertura da favola ?

In realtà, l'inizio del primo atto di *Don Carlos* ha diverse sembianze e punti in comune con le favole: vi troviamo i boscaioli e le loro capanne, i villaggi dominati dal palazzo o castello illuminato a festa in lontananza, la foresta profonda, la povera gente che spera in giorni migliori, le fontane e i fiume ai quali la tradizione attribuisce un carattere incantato. Aggiungiamo un principe e una principessa che s'innamorano sin dal primo sguardo nella foresta in una strana notte dove la natura sembra trasformarsi per magia dopo che il principe abbia superato le prove per raggiungere la sua bella, compresa la collera di un padre terribile e despótico. Gli elementi

⁷⁰ *Don Carlos*, I, 2.

⁷¹ Nella traduzione in italiano di Achille de Lauzières riscontriamo il termine «Eden» nella descrizione della foresta, il quale attribuisce un certo grado di sacralità alla scena.

⁷² M. ELIADE, *Le Sacré et le profane*, Paris, Folio essais, 2007, p. 63-66.

⁷³ *Ibid.*, p. 63.

ricordano quindi i contesti delle favole dalle caratteristiche eccezionali e meravigliose: dopo il buio oscuro dell'inverno sopraggiunge una notte chiara e insolita, forse magica, dal cielo costellato di stelle, il cui sfondo, fosco, cancella punti di riferimenti spaziali e temporali, ponendo l'incontro fuori dal tempo storico e fuori dal tempo vissuto. Vi è persino la dinamica del lieto fine nel momento in cui Élisabeth e Carlos, in un momento d'incanto e di amore, sono i testimoni del primo giorno di pace tra i loro due regni mentre il castello scintilla sotto i fuochi di artificio per festeggiare questa nuova alleanza. Questo spazio-tempo in cui il sentimento dell'amore può esprimersi costituisce un insieme indissociabile che si cristallizza poi in ricordo. La presenza di una luce molto chiara, infine, sovradetermina positivamente la scena, poiché si pone in una dinamica di elevazione estatica dovuta, nel caso presente, all'intensità e alla purezza del sentimento. Secondo Bachelard, la stessa operazione dello spirito umano ci porta verso la luce e verso le altezze⁷⁴. Durand aggiunge a questo proposito che la maggior parte delle religioni riconoscono ugualmente questo isomorfismo del celeste e del luminoso⁷⁵. In effetti la foresta combina i colori dell'elevazione e della purezza le cui sfumature vanno dal ghiaccio all'azzurro, colori detti «freddi», passando dal dorato, goccia luminosa color oro che costella con la luce e le cime⁷⁶. Tale decolorazione implica una dematerializzazione, una dissoluzione che rendono l'atmosfera della scena più aerea.

Questo lasso di tempo, bloccato nell'arco di una sola giornata, rappresenta l'istante sacro che Carlos tenta di rivivere a tutti i costi, rischiando di cadere nel delirio quando, ad esempio, gli sembra di vedere i boschi rinverdire:

Par quelle douce voix, mon âme est ranimée ?
Élisabeth... c'est toi, ma bien-aimée,
Assise à mes côtés, comme aux jours d'autrefois ?...
Ah ! Le printemps vermeil a reverdi les bois !...⁷⁷

Possiamo notare che quando Carlos tenta di ritrovare tale dimensione originaria ed edenica, gli elementi simbolici della natura fiorente riappaiono. Questa ricerca del grande tempo primordiale della felicità si traduce con la tendenza a negligere il tempo presente⁷⁸. Passato, futuro e presente non hanno più realmente senso per lui. La sua nozione del tempo è governata

⁷⁴ G. BACHELARD, *L'Air*, p. 56.

⁷⁵ G. DURAND, *Les structures*, p. 163.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 165-166.

⁷⁷ *Don Carlos*, II, II, 4. Per la versione italiana: «Qual voce a me dal ciel scende a parlar d'amore ?... / Elisabetta ! tu... sei tu. Bell'adorata, / Assisa accanto a me come ti vidi un dì !... / Ah ! Il ciel s'illuminò, la selva rifiorì !...», *Don Carlo*, II, II, 4.

⁷⁸ M. ELIADE, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Folio essais, 2008, p. 34.

dal sentimento che prova per Élisabeth, il quale lo fa sia rivivere, ma nell'illusione, che soffrire acutamente:

Qu'importe le passé ? Qu'importe l'avenir ?
Je t'aime !⁷⁹

Per quanto riguarda Élisabeth, bisogna aspettare l'ultimo atto per vederla esprimere il suo sentimento nel momento in cui riaffiora il ricordo di Fontainebleau il cui motivo musicale è suonato dal flauto. Severamente controllate sino a quel momento, le sue emozioni si liberano mentre i suoi pensieri slittano verso lo spazio dei giardini spagnoli nel mezzo dei quali il suo amore per Carlos è cantato e celebrato da tutta la natura. Citiamo qui la versione italiana:

Tra voi, vaghi giardini di questa terra ibéra
Se Carlo ancor dovrà fermare i passi a sera,
Che le zolle, i ruscel', i fonti, i boschi, i fior'
Con le loro armonie cantino il nostro amor.⁸⁰

Il giardino, luogo in cui la natura è recinta e controllata è anche il luogo dove questa stessa natura minaccia di riprendere i suoi diritti⁸¹. Non è quindi sicuramente un caso se il sentimento riesce a straripare dal cuore di Élisabeth per la prima volta nella foresta-ricordo, dove il suo spirito libero la porta, per poi scivolare nei giardini spagnoli il cui limite fisico esplose anch'esso sotto la forza dell'emozione. Durand precisa che le figure quadrate e rettangolari, come le fortezze, le cittadelle, i giardini recinti mettono l'accento sulla difesa dell'integrità interiore⁸². Tuttavia, la componente "selvaggia" del giardino, ossia la vegetazione, concede a questo uno statuto particolare il quale lo pone a metà strada tra il simbolismo della natura affrancata da ogni restrizione, e quello del luogo intercluso. L'abbandono del sentimento vi trova allora il suo rifugio poiché il giardino cessa di essere solamente il luogo dove la natura è addomesticata tra quattro mura⁸³. Il controllo lascia la via libera allo sfogo emotivo.

Laddove la natura è più selvaggia, gli istinti, le pulsioni posso esprimersi, le emozioni liberarsi. La foresta di Fontainebleau e i giardini del convento di Saint Just perdono dunque la loro funzione puramente geografica per acquisire uno statuto simbolico: se la foresta e i boschi sono per eccellenza i posti dove ci si perde amabilmente e dove la natura, così come gli istinti

⁷⁹ *Don Carlos*, III, III, 2.

⁸⁰ *Don Carlo*, V, 1.

⁸¹ G. LOUBINOX, «Gounod: la scène du jardin dans *Faust*», in *Fleurs et jardins des Lumières au Romantisme*, Celis, équipe Romantismes, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal (pubblicazione in corso).

⁸² G. DURAND, *Les structures*, p. 283-284.

⁸³ G. LOUBINOX, «Gounod: la scène du jardin dans *Faust*».

sono liberi, il giardino è, per ciò che lo riguarda, il luogo dove gli slanci, si suppone, siano pacati, domati, dove però gli impulsi naturali, perché repressi, possono a maggior ragione esplodere.

Il tempo sospeso

Secondo Mircea Eliade, il Tempo sacro è per via della sua natura stessa reversibile, nel senso che è un Tempo mitico primordiale reso presente. Il Tempo sacro si presenta sotto l'aspetto paradossale di un Tempo circolare, reversibile e recuperabile, sorta di eterno presente mitico che si reintegra periodicamente tramite riti e che può essere, per certi versi, omologato all'«Eternità⁸⁴».

Troviamo in queste parole il nesso tra l'entità sacra dell'incontro amoroso e la sua reversibilità, resa possibile grazie al ricordo che lo fa rivivere periodicamente. Dobbiamo inoltre insistere sul carattere sospeso del cronotopo del ricordo, il quale sembra derivare non solo dal tipo di paesaggio studiato in precedenza, bensì da elementi sublimanti e fiabeschi, nonché magici. Da questi elementi si sprigiona un'impressione d'irrealtà, di arresto nel tempo. Come prova, quando Élisabeth evoca questo momento di «eternità», fa ricorso a un ossimoro:

Et cette éternité n'a duré qu'un moment ...⁸⁵

Possiamo mettere in parallelo tale binomio ossimorico momento-eternità e quello che stabilisce il legame realtà-sogno. Tutto sommato, la realtà, ancorata a un tempo votato alla finitezza si oppone al sogno di amore tra Carlos e Élisabeth, schiacciato sin dalla nascita ma nondimeno recuperabile per via del ricordo. Quando si giurano un amore eterno davanti a Dio, quest'atto si iscrive in un tempo santificato per via della presenza divina, e localizzato, per di più, in un mondo perfetto. Questa «nostalgia della perfezione» spiega il ritorno periodico *in illo tempore*⁸⁶. Ogni volta che vi è celebrazione e ricordo di quel momento, la presenza di gesti e comportamenti e la ripresa di elementi simbolici corrispondono all'insieme spazio-tempo perfetto del primo incontro. L'uomo che vive contemporaneamente all'*illud tempus* nasce di nuovo poiché si integra nel tempo favoloso della Creazione⁸⁷, ingannando il tempo stesso. Come prova

⁸⁴ M. ELIADE, *Le sacré*, p. 64.

⁸⁵ *Don Carlos*, V, 1. Per la versione italiana: «E quest'eternità un giorno sol durò», *Don Carlo*, V, 1.

⁸⁶ M. ELIADE, *Le sacré*, p. 81-83.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 72-73.

a contrario, se questo recupero del momento non è possibile, l'uomo e il mondo che lo circonda muoiono. Non per nulla la natura rifiorisce simbolicamente sia quando Élisabeth e Carlos s'incontrano che quando evocano il ricordo del loro amore reciproco: Élisabeth invoca i giardini paradisiaci mentre Carlos vede la primavera rinverdire i boschi. Tormento, solitudine, sofferenza, ecco le ragioni per rifugiarsi nella dimensione meravigliosa del sogno d'amore che si oppone alla realtà.

Notte e sogni

Distanti dal reale doloroso, i fantasmi poetici, i sogni, e le fantasticherie dei personaggi, tutto ciò che rappresenta la loro vita ideale o immaginaria ha luogo di notte. La notte, molto presente nell'opera di Verdi al contrario della tragedia di Schiller dove non appare, è il regno del sogno, eccetto per Filippo II che non trova il suo posto nei sogni notturni poiché non riesce a prendere sonno. Questa prova al contrario sembra dimostrare il legame tra la notte, il sonno e i sogni e potrebbe spiegare perché il re, il quale rifiuta di dormire per paura di essere tradito, deve ugualmente rinunciare alla tranquillità di una dimensione notturna, simbolo dell'inconscio⁸⁸ dove i desideri diventano realtà. Nell'aria «Je dormirai dans mon manteau royal», allorché rivela la sua solitudine di sposo, i suoi sospetti verso suo figlio e la sua vecchiaia al termine di una notte in bianco, la sua voce, incapace di esprimersi, tenta di emergere «come in un sogno» che per lui non esiste, dalle linee lamentose e malinconiche dell'orchestra:

Le sommeil salutare,
Le doux sommeil a fui pour jamais ma paupière [...] ⁸⁹.

Il tempo della notte e il tempo del giorno appartengono, tutto sommato, a due dimensioni ben distinte, il tempo della notte essendo anche il tempo del sogno, dei desideri inconfessabili o della speranza con tutto ciò che possono avere di irreali e irrealizzabili mentre il tempo della giornata è il tempo della realtà: «il tempo della luce è misurato, ma il regno della notte non conosce né il tempo né lo spazio⁹⁰». I valori tenebrosi che si attribuiscono alla notte sono quindi rovesciati, e un

⁸⁸ G. DURAND, *Les structures*, p. 249.

⁸⁹ *Don Carlos*, IV, I, 1.

⁹⁰ A. BÉGUIN, *Le Rêve chez les romantiques allemands et dans la pensée française moderne*, Marseille, Cahiers du Sud, 1937, II, p. 125 citato da G. DURAND, *Les structures*, p. 250.

nuovo mondo notturno prende forma, tale uno specchio del mondo reale nel quale «la speranza degli uomini aspetta dall'eufemizzazione del notturno una specie di retribuzione temporale delle colpe e dei meriti»⁹¹. Questo regno si anima e fiorisce quando la notte si stende sui mortali. Il giorno diventa notte e la notte, captando i valori positivi e acquietanti diventa un rifugio, un giorno latteo confortante. Non per caso Élisabeth e Carlos s'incontrano di notte. Questo paradosso originario secondo il quale la natura – e aggiungiamo gli esseri umani- si svelano velandosi è anche riscontrabile nella foresta di Fontainebleau (I, 4) così come nei giardini della leggenda del velo (II, II, 1) e quelli della reggina nella scena in cui la principessa Eboli invita Carlos per dichiarargli la sua passione (III, III, 2). La natura ha i suoi segreti, qualità e virtù occulte, e ogni volta, sembra che una donna velata vi si trovi e ne appelli allo svelamento affinché l'uomo possa strapparle il suo segreto. Per potersi smascherare e rivelare i suoi sentimenti, bisogna essere innanzitutto dissimulato. La dimensione notturna offre, inoltre, uno spettacolo dai colori spiegati : a Fontainebleau, il castello brilla con tutti i suoi fuochi e i boschi si ricoprono di fiori. Il procedimento è quello dell'ossimoro, il quale s'iscrive nella rivalorizzazione dei valori notturni tipica dell'espressione romantica. Nella «Canzone del velo», leggenda a cui abbiamo appena accennato, si è catapultati in una dimensione magica notturna dove si fugge la luce, temendo il sole come si fuggirebbe di fronte all'evidenza che non si vuole vedere. Questa notte dai larghi colori è piena di sfumature: il colore azzurro del firmamento, i riflessi color ebano dei capelli della regina, e la luce delle stelle tingono questa storia andalusa dai toni fantasmagorici e romantici nella notte dei giardini favolosi di Spagna. Pare importante notare che questa canzone è un canto all'interno di un altro canto, vale a dire un personaggio che canta all'interno dell'opera lirica che, per definizione, è già cantata. Questo procedimento lascia emergere una temporalità molto singolare segnata dal tempo del mito, questa storia trasferendoci in un passato «mitico» che non ha nulla di storico. Appartenente ad una dimensione fluttuante ed inafferrabile, non è quindi reperibile da un punto di vista storico. Si tratta ancora una volta di un ritorno *in illo tempore*⁹². Possiamo infine aggiungere che i canti nei canti sono spesso l'espressione primiera e codificata del dramma che si sta recitando⁹³. Tale è il caso per questa canzone, poiché Eboli canta ciò che vivrà al terzo atto nel momento in cui vedrà Carlos durante l'appuntamento fissato a mezzanotte nei pressi della fontana. Di fatto, in pieno sogno ad occhi aperti in questa «notte chiara», ella è

⁹¹ G. DURAND, *Les structures*, p. 248.

⁹² M. ELIADE, *Le sacré*, p. 80.

⁹³ G. LOUBINOUX, «Gounod: la scène du jardin dans *Faust*».

cosciente che tutto ciò non durerà che il tempo di una notte per svanire al sorgere del sole⁹⁴. Una dimensione importante di questo sogno d'amore nei giardini è anche rappresentato dal profumo inebriante dei fiori che da alla testa e produce un'ebbrezza, favorendo l'entrata in uno stato secondo propizio ai sogni e alle illusioni.

Dopo aver osservato queste tre notti, diversi elementi simbolici tornano: le stelle, il velo, i colori, i giardini, la fontana, l'unione amorosa o, per lo meno il sogno di un amore. Altro elemento importante, una delle due identità rimane segreta nel momento della dichiarazione dei sentimenti: Élisabeth scopre che il suo promesso sposo, l'infante Carlos, è con lei nella foresta quando questi le fa dono del suo ritratto. Il re moro della leggenda, dal canto suo, riconosce la regina sollevando il suo velo. Carlos, infine, non realizza l'equivoco che quando Eboli si leva la maschera. Siamo nell'ambito di una valorizzazione del simbolismo notturno dove i desideri più nascosti e i sogni più impossibili possono vivere, anche solo per un momento, finché la realtà è velata. Troviamo del resto l'eco delle immagini che abbiamo appena elencate in Gilbert Durand il quale dice che la notte è collegata alla discesa tramite la scala segreta, il mascheramento, l'unione amorosa, la capigliatura, i fiori, le fontane, prima di aggiungere che la notte, dove le gemme colorate si dischiudono⁹⁵, è ineffabile e misteriosa perché è fonte intima di reminiscenza e simbolo dell'inconscio che lascia i ricordi risalire al cuore, simili alle nebbie della sera. I sogni in *Don Carlos* si articolano in seno a una dimensione notturna, nel cuore di un mondo dove il sogno vive e fonda un mondo parallelo atemporale che s'iscrive in una logica di ritorno, ripetibile ogni qualvolta si voglia fuggire dalla realtà.

Il viso torbido della notte

I personaggi, in *Don Carlos*, fluttuano in un universo che oscilla tutto al più tra il tramonto accompagnato dall'arrivo delle prime stelle (atto I) e l'alba (atto II, parte I e atto IV, parte I) o che si sviluppa nel cuore della notte (notte chiara all'atto III, parti I, II, III; con chiarore di luna all'atto V). L'opera si articola principalmente in seno alla notte, questa potendo essere un luogo di pace ricercata (atto II, parte I; atto V), il contesto per tristi sogni solitari (atto IV, parte I),

⁹⁴ «Pour une nuit me voilà Reine, / Et dans ce jardin enchanté [...] Je suis comme la beauté / De la légende du voile [...] / Je vais régner jusqu'au jour», *Don Carlos*, III, I, 2.

⁹⁵ G. DURAND, *Les structures*, p. 249-250.

oppure, essa permette ai sogni più impossibili e desiderati di realizzarsi (atto I; atto III, parti I, II, III). La notte è quindi di natura maggiormente appagante.

Ciononostante, un secondo spazio notturno, più torbido, prende forma in parallelo. I due personaggi che si prendono carico di incarnare l'oscurità, la principessa Eboli e il Grande Inquisitore sono portatori di due tipi di minacce. Abbiamo già parlato della principessa Eboli nella sua relazione con il simbolismo del velo. Bisognerebbe precisare che il velo, il cui simbolismo è ambivalente, è anche il prodotto della tessitura e della filatura. Ora, vi è contaminazione, secondo Durand, tra il tema della filandaia e quello della tessitrice⁹⁶. Per via di questa contaminazione, arriviamo passo passo al simbolismo negativo del ragno, filatore esemplare e divorante che polarizza in sé tutti i misteri della donna, dell'animale e dei legami⁹⁷. Il ragno che imprigiona nelle maglie della sua rete incarna anche, a livello simbolico, il narcisismo poiché il centro della sua tela è un simbolo dell'introversione narcisista, questo assorbimento dell'essere dal suo proprio centro⁹⁸. Eboli è il viso meschino e fosco della notte, incantatrice malefica, Regina della Notte sorta dal giardino, ma è anche il demone il quale, per gelosia e per rivalità diventa l'amante del re prima, per causare dopo la perdita della regina:

Maudit soit le soupçon infâme,
Oeuvre d'un démon odieux !⁹⁹

Ciò ci riporta al ruolo nefando della donna delle tenebre la cui femminilità ammaliante dà il cambio al potere attribuito all'animale rapitore che lega le sue prede con un legame mortale¹⁰⁰. Seducente quanto ingannatrice, Eboli sa di disporre di diverse carte a suo favore e di un certo potere in virtù della sua bellezza:

Je sais votre pouvoir, vous ignorez le mien.¹⁰¹

Il velo essendo anche ciò che ingarbuglia, abbindola, il ritratto di questa donna è completato da una mentalità pericolosamente calcolatrice la quale riesce persino ad offuscare lo spirito del re.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 369.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 362.

⁹⁸ C. BAUDOIN, citato da G. DURAND, *Les structures*, p. 115-116.

⁹⁹ *Don Carlos*, IV, I, 4.

¹⁰⁰ G. DURAND, *Les structures*, p. 110-115.

¹⁰¹ *Don Carlos*, III, III, 3.

Il secondo personaggio che fa parte di questo ambiente notturno nefasto è l'Inquisitore. Cieco, egli porta in lui l'oscurità poiché in una filiazione di ordine isomorfo, le tenebre generano la cecità¹⁰². Per Verdi, egli è il simbolo dell'oscurantismo religioso. La figura, poi, dipende anche della tematica della mutilazione. Oltre alla mutilazione oculare, l'Inquisitore soffre di infirmità fisica dovuta all'età. Quando si sposta, è sorretto da due frati domenicani. La cecità, scrive Durand, così come la caducità è un'infermità dell'intelligenza¹⁰³. In effetti, l'Inquisitore, cieco, va avanti nelle tenebre e si erige contro lo spirito innovatore, spingendo tutto il regno verso la cecità. L'inquisizione, la quale amministra persino lo stato è diretta da un uomo il quale, per un paradosso terrificante, è un vegliardo cieco, questa mutilazione essendo opposta alla chiaroveggenza dello spirito. Detto ciò, egli è portatore di un doppio simbolismo poiché vede comunque le cose che gli altri non vedono. È quindi, in un certo senso, lucido. Il simbolo dell'archetipo della visione si collega perciò ugualmente a questo personaggio grazie all'isomorfismo che la visione intrattiene con l'occhio. L'Inquisitore, benché cieco, sa tutto e vede tutto per via di un potere visionario, di una chiaroveggenza lucida: vede che la minaccia innovativa viene da Rodrigue, vede l'evidenza, vede ciò che è invisibile al re. Egli diventa gli occhi del re, apre gli occhi al re il quale, in qualche modo, è nato da questo personaggio inquietante:

J'avais donné deux rois à ce puissant empire,
L'oeuvre de tous mes jours, vous voulez la détruire...¹⁰⁴

L'autorità religiosa schiaccia e dirige l'autorità politica, il prete schiaccia il re. Il re, quindi, si lascia illuminare da questa oscurità, nello stesso modo in cui si lascia sedurre, poi ingannare, dalla principessa Eboli, il secondo viso del regno della notte malefica.

Il giorno incenerente e la morte

Al contrario della notte misteriosa, tranquillizzante che culla non appena il sogno o il ricordo aprono la dimensione ciclica e reiterabile questa notte devastatrice prende fine giacché si iscrive in una dinamica lineare di un tempo reale, condannato e destinato alla finitudine. Le tenebre che avvolgono i due personaggi neri assorbono ogni speranza seminando morte ovunque. Bisogna

¹⁰² G. DURAND, *Les structures*, p. 100-101.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 102.

¹⁰⁴ *Don Carlos*, IV, I, 2.

inoltre osservare un fenomeno: quando la notte malefica si chiude, essa sbocca su un fuoco divorante. Il sole riprende il suo posto, imponendosi con una luce aggressiva e un fuoco brutale e distruttore. Allora una marcia funebre scandisce le ore di un giorno «di lutto e di terrore¹⁰⁵» come nella scena dell'autodafé dove il fuoco del rogo si associa alla luce ignea accecante. Bachelard, quando definisce il complesso di Empedocle, la cui tradizione vuole che si sia gettato nella gola dell'Etna pour suicidarvisi, definisce l'appello di una morte nel fuoco che consuma senza lasciare alcun segno.

Si distinguono chiaramente due orientamenti del tempo ben distinti: la notte benefica e riposante, segnata da un'inversione dei valori negativi e dalla ripetizione. Durand la classifica precisamente nel suo regime *notturmo* dove la sostanza del tempo è riabilitata, eufemizzata¹⁰⁶. All'opposto, il fuoco divorante al quale la *cattiva* notte porta è intriso dalla morte totale, la morte nel fuoco. L'orientamento del tempo, in questo secondo caso, è lineare e unidirezionale, senza che alcun ricorso o ritorno sia possibile.

Oppure, se non è proprio fatale, la luce è comunque troppo bruciante, e ci se ne deve proteggere come nei giardini del convento di Saint Just:

Sotto ai folti e immensi abeti,
 Che fan d'ombre e di quieti
 Mite schermo al sacro ostel,
 Ripariamo e a noi ristori
 Dieno i rezzi ai vivi ardori
 Che su noi dardeggia il ciel!¹⁰⁷

Riscontriamo che il fuoco, quando non veicola la morte, ispira comunque sempre un certo timore.

Per quanto riguarda la notte malefica, essa porta in ogni modo al fuoco mortifero e incenerente:

J'avais fait un beau rêve... il fuit... et le jour sombre
 Me montre un incendie, illuminant les airs,
 Un fleuve teint de sang, des villages déserts,
 Un peuple agonisant, et qui vers moi s'adresse [...]¹⁰⁸

¹⁰⁵ «Ce jour est un jour de colère, / Un jour de deuil, un jour d'effroi.», *Don Carlos*, III, IV, 1.

¹⁰⁶ Cf. G. DURAND, *Les structures*, p. 225-268.

¹⁰⁷ *Don Carlo*, II, 2, 1.

¹⁰⁸ *Don Carlos*, V, 2.

L'immagine ossimorica del «giorno oscuro» ne appella alle inversioni dei valori della notte. Talvolta la notte si fa giorno, il che sotto intende che si eufemizza e si carica di valori del riposo, acquietanti, positivi. Talaltra il giorno si fa notte. Qui, appunto, è il giorno che è contaminato. Oscurandosi, esso aderisce al simbolismo della notte malefica che non può che finire in un rogo funesto e nella morte. Inoltre, la luce mette a fuoco, a volte anche in modo crudele. Ancora oggi, si parla del «lume degli occhi» per definire la vista mentre l'espressione «perdere il lume della ragione» allude alla follia o per lo meno alla perdita del senno. Nello sguardo, una prova del legame tra luce e vista è dunque riscontrabile. È normale, secondo Durand, che l'occhio, organo della vista, sia associato all'oggetto della visione, ossia la luce¹⁰⁹. Infine, per passare dalla vista alla nozione di conoscenza, è necessario unire l'azione del vedere e quella del sapere che Charles Baudouin mette in relazione in ciò che chiama il «complesso spettacolare¹¹⁰». Il sapere e la presa di coscienza sono precisamente le attitudini che mancano al re il quale non ha uno sguardo illuminato, ragione per cui vede attraverso la visione buia e torbida dell'Inquisitore.

Ora, è vero che tutti gli episodi in cui la luce mette a fuoco la realtà sono connotati negativamente. Una volta usciti dalla dimensione ciclica e sospesa per la sua appartenenza ad una temporalità mitica o al sogno, il tempo in *Don Carlos* passa, lineare e percettibile nelle ore del giorno che si susseguono. La luce non solo mette in evidenza una realtà che non corrisponde alle speranze dei personaggi, ma si appesantisce di sofferenze, ricordando a maggior ragione che il tempo scorre inesorabilmente.

Il sepolcro e il riposo

Il secondo aspetto da studiare di questo «regime» notturno dell'opera – facendo riferimento al termine di Durand¹¹¹, è la necrofilia evidente di cui l'opera si nutre, la quale valorizza positivamente la morte e il sepolcro, luogo diametralmente opposto al giorno di fuoco e che permette quindi di fuggire da esso. Come lo abbiamo accennato brevemente nell'introduzione, la seconda possibilità per fuggire il reale è il rifugio nella morte la quale immagine fondamentale è quella della tomba. Simbolo di pace e di riposo, è desiderata e vista come una liberazione:

¹⁰⁹ Cf. G. DURAND, *Les structures*, p. 169-178.

¹¹⁰ C. BAUDOUIN, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Paris, Imago, 2008, p. 55-79.

¹¹¹ G. DURAND, *Les structures*, p. 58-59.

À ma tombe fermée,
 Au sommeil éternel
 Pourquoi m'arracher, Dieu cruel !¹¹²

Che si tratti di Carlos le cui parole abbiamo appena trascritto, di Élisabeth o di Filippo II, tutti e tre ne appellano alla tomba nel momento in cui la loro sofferenza non è più sopportabile o che nessuna soluzione di felicità o per lo meno di pace sembri esistere quaggiù. Ciò nondimeno, il tipo di morte al quale aspirano e la ragione per la quale desiderano morire non è la stessa. La coppia di amanti ricerca la pace lungo tutto il percorso drammatico e spera di trovarla nell'adilà, in un mondo dove la vita è migliore, dove l'avvenire suona senza fine la prima ora¹¹³. La speranza di ritrovarsi in un altrove felice fa eco al carattere di eternità presente nella scena del loro primo incontro nella foresta. Filippo, invece, aspetta di recuperare nella morte qualcosa che ha perso in terra, ossia il sonno. Si ritrova solo nel suo desiderio di morte come lo è nella sua vita di sposo e di padre, non trovando, per di più, spazio nei sogni notturni. Ma forse è necessario, per poter sognare, poter prima dormire ? Essendo escluso dalla seconda possibilità, egli viene escluso anche dalla prima. Dormirà quindi solo, sotto le volte dell'Escorial:

Je dormirai dans mon manteau royal,
 Quand aura lui pour moi l'heure dernière,
 Je dormirai sous les voûtes de pierre
 Des caveaux de l'Escorial¹¹⁴

Tutte queste immagini si collocano nel cuore di un sogno di riposo e di intimità¹¹⁵ con la differenza che i due amanti sono uniti dalla speranza di una felicità eterna, quando la solitudine del sovrano si pone come un'attesa solitaria del sonno, l'ultimo sonno. La dimensione notturna di questo sonno suppone ed include una terra benefica, luogo dell'ultimo riposo. La morte, valorizzata, fa parte della dinamica simbolica che riguarda l'eufemismo dei valori notturni già reperiti nell'opera. Questo gusto per la notte, questo entusiasmo romantico per la tomba e l'intimità del sepolcro raggiunge i valori positivi. Siamo qui nell'antifrasi di quel destino mortale che avevamo sondato nella cattiva notte il cui fuoco complice era l'ultimo dei divoratori.

Notte, misteri, sogni, sonno, riposo. Ritroviamo le immagini di una discesa nell'intimità dell'essere. Questo simbolismo implica una regressione verso le «aspirazioni più primitive della

¹¹² *Don Carlos*, II, II, 4.

¹¹³ «[Dans] un monde où la vie est meilleure, / Où l'avenir sans fin sonne la première heure», *ibid.*, V, 2.

¹¹⁴ *Ibid.*, IV, I, 1.

¹¹⁵ Cf. G. DURAND, *Les structures*, p. 269-274.

psiche¹¹⁶» rivalorizzando, al tempo stesso, la sostanza del tempo. Nei sogni o nella morte, è sempre e comunque l'assoluto che si cerca attraverso una discesa nella profondità dell'essere dove il tempo non ha alcuna presa. Ma, al di fuori di questa dimensione notturna rassicurante, il tempo in *Don Carlos* corre, percettibile nelle ore del giorno rovente. Non appena emergiamo dai sogni nei quali si rifugia anche la principessa Eboli, il tempo fugge sempre.

Don Carlos è quindi il racconto di una giornata simbolica nel corso della quale i destini e le speranze di diversi personaggi si realizzano, anche solo nell'arco di questa giornata. Se, da un canto, la giornata di Élisabeth sembra prendere fine una volta che ha portato a termine la sua missione su questa terra e che non vi è più alcuna speranza, quella di Eboli, d'altro canto, rappresenta il tempo per salvare Carlos, l'uomo che ama, sacrificato da lei per vendetta. Per Rodrigue, il giorno supremo («*journée suprême*») si colloca nel momento in cui muore per Carlos al quale è totalmente devoto mentre il re, accecato dall'oscurantismo, avrà, almeno per un giorno felice, conosciuto la verità e trovato un amico.

Infine, il giorno felice («*jour heureux*¹¹⁷»), forse troppo felice, di Élisabeth doveva concludersi con il suo fidanzamento con Carlos, seguito a sua volta dal suggellamento della pace tra i loro paesi. La storia si basa dunque sulla narrazione, il ricordo, la commemorazione e la ricerca disperata di questa giornata da parte di Carlos, giornata che non può, in realtà, più tornare, e che si fa fonte di innumerevoli sofferenze:

Pitié ! Je souffre tant ! Pitié ! Le ciel avare
Ne m'a donné qu'un jour, et si vite il a fui !¹¹⁸

Un sentimento di vuoto, di fallimento esistenziale, e un ultimo desiderio di rifugio nella morte invadono allora le due vittime di questo scherzo del destino il quale fa precipitare la favola in una tragedia, l'impazienza nella nostalgia, il sogno nel tormento, la notte nelle tenebre, la vita nella morte. In questo modo *Don Carlos* ci narra come il dolce tempo della felicità, troppo prezioso e troppo raro, non può durare che il tempo di una giornata.

¹¹⁶ Cf. G. DURAND, *Les structures*, p. 256.

¹¹⁷ *Don Carlos*, I, 4.

¹¹⁸ *Ibid.*, II, II, 4.

Parte IV: Il ritorno del tempo e la corsa del destino

Il fuoco, elemento-chiave

Nel *Trovatore*, il fuoco, perno dell'opera, è l'elemento primordiale fondamentale. Nutre o distrugge ogni personaggio, ogni cosa, viva o inerte. Sia la storia di Azucena, che vediamo la prima volta vicino ad un fuoco, che quella di Manrico, trovatore dall'identità misteriosa, si costruiscono intorno all'elemento igneo: poiché Azucena perpetrò un infanticidio uccidendo il proprio figlio nelle fiamme del rogo, allevò Manrico come fosse figlio suo nei monti di Biscaglia.

Tutto torna al fuoco, passa dal fuoco o attraverso il fuoco. Che si tratti del valore guerriero dell'eroe, della gelosia del rivale, dell'amore che fa vivere l'eroina, o della stregoneria di cui è accusata la zingara, è ancora il fuoco che funge da motore tematico e simbolico. Pervadendo il cuore della fucina dei gitani, diffondendosi nei sentimenti e nelle vite dei personaggi, influenzando i loro destini, riappare incessantemente. Si potrebbe rievocare Eraclito: il fuoco come anima del mondo.

Aggiungeremo: il fuoco come elemento del pensiero. Bachelard, di fatto, afferma: «Se il fuoco è stato scelto come elemento costitutivo dell'Universo, non sarà perché è l'elemento del pensiero, l'elemento ideale per sognare ?¹¹⁹»

Intorno all'elemento igneo, due dimensioni temporali s'installano, ancorate principalmente nella notte. La prima, implacabile e lineare, è alimentata da un fuoco che mangia, rode, annienta definitivamente le cose e gli esseri, il quale trova un alleato nelle tenebre nefaste che appesantiscono la scena elementare e proteggono i presagi di una notte portata da un destino inespugnabile che regge in modo irrevocabile il corso lineare degli avvenimenti. È questa notte che regna nell'orrido carcere dell'ultimo atto. Le ali si trasformano allora in materia delle tenebre visto che la morte, sposata alla notte, penetra ovunque, sempre più in fretta cosicché la minima componente luminosa che filtra nell'oscurità brilla di opalescenze costantemente oscure: il fuoco riluce di una fiamma sinistra, la luce invece, di riflessi cupi.

In *Don Carlos*, la bipolarità della notte portava a distinguere una faccia fosca, nefasta da una parte, e un viso confortante dall'altro. Benché vi sia anche nel *Trovatore* una bivalenza, l'ordine

¹¹⁹ G. BACHELARD, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Folio essais, 2008, p. 42.

simbolico è nondimeno diverso: mentre, per *Don Carlos*, il fuoco divorante era il punto di arrivo della cattiva notte della quale realizzava i cupi disegni, *Il Trovatore* si basa su un fuoco mangiatore di tempo la cui oscurità costituisce il ricettacolo. E solo una volta che tutto è stato ridotto a cenere, poi dissolto, una volta, dunque, che il fuoco ha bruciato quanto può e tutto ciò che può, un universo notturno *altro* può formarsi, aereo e spoglio da ogni pesantezza materiale. Quando tutto sembra essere stato consumato, i simboli aerei appaiono allora. Sublimazioni eteree liberate dal peso materiale e temporale, prendono vita in seno alla quieta e silenziosa notte raccontata nell'aria impalpabile di Leonora «Tacea la notte placida» in cui la terra si fa così imponderabile che si muta in cielo:

Al core, al guardo estatico
La terra un ciel sembrò !¹²⁰

Ma, una seconda dimensione temporale esiste, imperniata sull'evento primordiale della morte della madre di Azucena. In seno a questa, un fuoco pernicioso si forma per tornare poi periodicamente ad infiammare lo spirito di Azucena. Impastato di valenze ctonie, esso è protetto dal mondo dei fabbri che circondano e venerano la zingara. Queste figure, nutrite da numerosi miti – basta pensare ai fabbri di Zeus che fabbricano la sua arma, la folgore, all'interno del vulcano – sono esseri marginali che spesso fanno gruppo a parte. Vengono inoltre associati sia ai guerrieri per gli strumenti che usano – la fucina – e per il prodotto del loro lavoro – strumenti di guerra tali, ad esempio, le saette degli Dei – che all'ambito artistico per via del loro ruolo nel creare e diffondere la poesia¹²¹.

Azucena e Manrico si integrano dunque perfettamente a questo mondo per via delle molteplici sfaccettature del fabbro guerriero, bardo, poeta e zingaro. Ma soffermiamoci, per cominciare, sul rapporto tra il fuoco divorante e il tempo.

Corsa del tempo e destino

Il Trovatore libera un'impressione terribile che il tempo corre senza sosta verso una destinazione fatalmente prestabilita nonché orientata dal fuoco. Numerosi passaggi testimoniano

¹²⁰ *Il Trovatore*, I, 2.

¹²¹ M. ELIADE, *Arti del metallo e alchimia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 77.

di questa pressione temporale per via della quale tutto precipita. Non solo la morte è direttamente legata al fuoco per Azucena, ma persino per Leonora e Manrico. I due amanti periscono a pochissimo tempo di distanza, portati via da una morte folgorante dove l'elemento fuoco vigge.

Dapprima, Leonora soccombe per il fuoco del veleno:

Ma qui...qui foco orribile
Arde !...¹²²

In seguito, Manrico si spegne sul ceppo. Non appena prima, una serie di battute sveltissime espresse da Leonora fanno capire a Manrico che il tempo è venuto ineluttabilmente a mancare. Mentre lo spinge a fuggire dalla prigione il più rapidamente possibile, il fuoco del veleno non le lascia che qualche istante, prima che la morte la raggiunga ancor prima del previsto:

LEONORA Tu non morrai... vengo a salvarti...
MANRICO Come !... a salvarmi ?... fia vero !
LEONORA Addio... Tronca ogni indugio... t'affretta... parti...
MANRICO E tu non vieni ?
LEONORA Restar degg'io !...
MANRICO Restar !
LEONORA Deh ! fuggi !
MANRICO No.
LEONORA Guai se tardi !
(cercando di trarlo verso l'uscio)
MANRICO No...
LEONORA La tua vita !...
[...]
LEONORA È questa l'ora !
MANRICO Un brivido corse nel petto mio !¹²³

Il fuoco non sembra dunque estraneo né alla morte né al fenomeno di accelerazione. Bachelard¹²⁴, quando scrive che il fuoco suggerisce il desiderio di cambiamento, di bruscare il tempo, di portare la vita al proprio termine sostiene la nostra ipotesi.

Nell'opera, la mancanza di tempo è una condizione palese. Sin dal primo duello tra Manrico e il Conte di Luna, l'ora è già suonata, ciò che lascia intendere che l'uno o l'altro dovrà per forza cadere. Nelle parole che si rivolgono, vi è chiaramente una minaccia di natura temporale. Vediamo le parole del Conte:

¹²² *Il Trovatore*, IV, 4.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ G. BACHELARD, *La psychanalyse*, p. 39.

Il tuo fatale
Istante assai più prossimo
È, dissennato !...¹²⁵

Alle quali Manrico risponde prontamente:

La tua sorte è già compita...
L'ora ormai per te suonò !¹²⁶

Ma citiamo un altro esempio: quando, di punto in bianco, Manrico abbandona la madre per combattere contro il Conte e impedire Leonora di entrare al convento, è perché «Il tempo incalza...Vola [...]»¹²⁷). Bisogna sempre correre, precipitarsi, anzi volare, ogni istante in più potendo essere quello fatale. Oltre al verbo «correre» che appare diverse volte, gli avverbi avvalorano questa precipitazione: il sole è «appena» sorto che il Conte è già proiettato nella sua partenza. Per quanto riguarda Manrico, ha giusto il tempo di dichiarare un istante il suo amore a Leonora («Amor... sublime amore, / In tal istante, ti favelli al core»¹²⁸.) che deve partire immediatamente, siccome «accesa è già la pira» per sua madre. Infine, nella quarta ed ultima parte, è curioso notare quanto l'avverbio «già» si moltiplichi ad oltranza, per concentrarsi poi sulla fine dell'atto. Più si avvicina l'ora, più suona nelle parole dei personaggi, così come nella preghiera del *Miserere* (IV, 1):

Ah ! pietade d'un' alma già vicina
Alla partenza che non ha ritorno¹²⁹

Allo stesso modo, Leonora esprime l'ansia del «già» mentre supplica il Conte di graziare il Trovatore, prima quindi di precipitarsi nella prigione dove Manrico è rinchiuso:

Egli è già presso
All'ora estrema¹³⁰

Per ciò che riguarda Azucena, anch'ella, nella prigione, sente *già* sulla sua fronte «il dito della morte»¹³¹).

¹²⁵ *Il Trovatore*, I, 5.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*, II, 2.

¹²⁸ *Ibid.*, III, 6.

¹²⁹ *Ibid.*, IV, 1.

¹³⁰ *Ibid.*, IV, 2.

¹³¹ *Ibid.*, IV, 3.

D'altronde, l'opera è costellata di presagi, il che lascia intravedere la presenza molto forte del o di un destino, facendo altresì presentire che l'esito sarà fatale. L'accelerazione del tempo, sempre più patente man mano che la morte di Manrico si avvicina, sembra contaminare tutto, accorciare tutto, compresi i sogni di Leonora, immagini fuggenti che spariscono al loro sorgere («Sogno fuggente imago¹³²»). I momenti intimi tra madre e figlio o tra i due amanti sono di conseguenza fatalmente nonché automaticamente interrotti. Tramite il legame che unisce Leonora a Manrico, anch'ella entra in una spirale temporale dove il tempo, retto dal destino, viene sempre a mancare:

Il mio destino compirsi
Non può che a lui dappresso...¹³³

Il binomio inscindibile del tempo e del destino viene poi confermato nella scena finale dove la morte di Manrico è richiesta proprio da suo fratello, il Conte di Luna. Se, nel caso di Azucena, il fuoco del rogo ha come scopo di estirpare il male che ella rappresenta con i suoi poteri occulti, per Manrico è il simbolo del tempo stesso, tema che torna sempre all'assalto, che stronca la sua vita attraverso la scure, strumento di mutilazione, la quale inevitabilmente rimanda alla figura di Kronos. Il tempo, alleato al fuoco, divora dunque ogni esistenza. Seguendo un regime lineare, corre verso una risoluzione ineluttabile che si realizza sotto forma di catastrofe finale.

Notte e canto

L'unico rimedio contro il tempo pressante condotto e diretto dal destino risiede, come in *Don Carlos*, nel ricordo e nel sentimento, questi essendo entrambi resistenti al tempo che passa. Quando Manrico, dalla torre, chiede alla sua bella di non dimenticarlo quando sarà morto («Non ti scordar di me !»), egli invoca il potere dell'amore. Già, all'inizio delle loro avventure, Leonora vive del ricordo di Manrico, figura cristallizzata nell'immagine evanescente di un sogno dorato («aurato sogno») la quale ricorda sensibilmente l'incontro tra Élisabeth e Carlos. Una volta i valori tenebrosi rovesciati in virtù del sentimento amoroso, un inno alla notte si dispiega nel canto del trovatore solo e solitario, «deserto sulla terra».

¹³² *Ibid.*, I, 2.

¹³³ *Ibid.*

L'oscurità, comunque sia, oscilla dai valori negativi a quelli positivi attraverso le note del canto, il che conferisce alla melodia una luce di cui la speranza, per il trovatore, risiede essenzialmente nel cuore dell'amata:

Deserto sulla terra,
 Col rio destino in guerra
 È sola speme un cor
 Al Trovator !
 Ma se quel cor possiede,
 Bello di casta fede,
 Egli è d'ogni uom maggior
 Il Trovator !¹³⁴

La musica del canto di Manrico raddolcisce un'atmosfera già misteriosa e la rende ancor più romanzesca, laddove la notte è fonte di reminiscenza, dando in questo modo un'espressione melodica alla figura immaginata del trovatore prima ancora che questi non entri in scena, figura che all'inizio dell'infatuazione di Leonora, vive solo nel suo ricordo:

Ne' tornei. V'apparve [...]
 Sconosciuto guerrier [...]¹³⁵

Nel racconto di Leonora prima, poi nel canto di Manrico si prepara un universo musicale dalle presenze suggerite, immaginate, in seno al quale l'amore viene evocato attraverso note vellutate di colore notturno. Il suono della arpa di Manrico ricorda inoltre il liuto o la lira dagli orfici accenti prodigiosi, strumento e simbolo dei poeti¹³⁶. Simbolo aereo, la arpa non solo possiede una forma che curiosamente richiama l'ala ma lo strumento si nutre anche di numerosi miti in cui l'aria e la musica sono strettamente correlati: citiamo, ad esempio, il mito della arpa eolia o quello del Re David il quale dedica salmi a Dio in un movimento contemplativo di elevazione verso il cielo.

Inoltre, l'aria di Leonora «Tacea la notte placida» è ricca di simboli aerei. Per via delle note volanti nella notte e dello sguardo estatico proiettato verso l'alto il cui slancio è ascensionale, la gioia dell'anima, la quale trascende il mondo umano, giunge alla pienezza tipica delle anime beate:

Tacea la notte placida,
 Bella d'un ciel sereno,

¹³⁴ *Ibid.*, I, 3.

¹³⁵ *Ibid.*, I, 2.

¹³⁶ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, «Lira», in *Dizionario*, p. 32-33.

La luna il viso argenteo
 Lieto mostrava appieno...
 Quando suonar per l'aere,
 Infino allor sì muto,
 Dolci s'udiro e flebili
 Gli accordi d'un liuto,
 E versi melancolici
 Un trovator cantò.
 Versi di prece, ed umile
 Qual d'uom che prega Iddio:
 In quella ripeteasi
 Un nome... il nome mio !
 Corsi al veron sollecita...
 Egli era, egli era desso !...
 Gioja provai che a ogni anima
 Non è provar concesso !...¹³⁷

Lo stesso tipo di ribaltamento dei valori tetri della notte e della morte si ripete nella scena della torre al quarto atto. La notte inquadra nuovamente il ricordo, sostenuta dalla musica del trovatore. Manrico è presentato non come un prigioniero ma come un poeta, o addirittura un cantore. La sua melodia, definita geniale da Gallarati¹³⁸, acquista per la seconda volta la forma della romanza. Ogni possibile lamento è soppresso nell'addio a Leonora, ciò che permette di sublimare il sentimento personale. Il vissuto si trasforma in una realtà positive e vitale in cui la morte è l'espressione di un'attesa dolce e serena:

Ah, che la morte ognora
 È tarda nel venir,
 A chi desia morir !...
 Addio, Leonora !¹³⁹

La musica e la struttura simbolica si uniscono dunque per dimostrare che la notte è associata alla melodia, implicando allora che i valori e le immagini si rovescino per dare accesso a un universo nel quale l'anima trova rifugio in un luogo privilegiato. Concentrata in immagini di mistero e di intimità, la notte diventa tanto più un luogo dove i valori sono eufemizzati e temperati poiché acquista, con la melodia soave e il suono della arpa, una componente molto evanescente, aerea, impalpabile.

La parola «aere», nell'immaginazione notturna, è inoltre centrale, anche perché non viene usata che due volte in tutta l'opera, il che costituisce la prova che l'universo aereo si sviluppa in

¹³⁷ *Il Trovatore*, I, 2.

¹³⁸ P. GALLARATI, *Lettura del "Trovatore"*, Torino, Stampatori, 2002, p. 131.

¹³⁹ *Il Trovatore*, IV, 1.

situazioni simboliche ben precise, ponderatamente mirate, proprie all'evasione verso un fuori-tempo ancorato ad una notte raddolcita, "positivata" che permette allo sfogo sentimentale e alla proiezione ideale di vivere mentre ricordi sublimati appaiono. La prima volta, la parola si trova nell'aria di Leonora appena studiata. La seconda volta, è ancora Leonora a proferirla nella scena fuori dalla torre del quarto atto, in un contesto che vorrebbe riprodurre le valenze aeree ma che, per via della morte che avvicina, perde la sua consistenza positiva, la sua vitalità, il suo potere sublimante. I simboli eterei si caricano allora di un peso mortale: sia le parole e la musica delle preghiere le quali dovrebbero in teoria aleggiare in un' atmosfera sacra che il respiro il cui movimento si fa grazie all'aria pura soffrono di questa pesantezza mortifera:

Quel suon, quelle preci solenni, funeste,
Riempion quest'aere di cupo terrore !...
Contende l'ambascia, che tutta m'investe,
Al labbro il respiro, i palpiti al core !...¹⁴⁰

Tornando infine alla storia raccontata in «Tacea la notte placida», o meglio la narrazione originaria del canto accattivante del trovatore ascoltato da una Leonora rapita dalla sua magia, essa rappresenta nel suo svolgimento una scena localizzata in un altrove temporale mitico di cui non si sa, né si vede l'inizio né la fine. Proiettati nel cuore dell'evento magico e unico, riviviamo in diretta il ricordo di Leonora e immaginiamo il canto del trovatore che attraversa l'aria. Questo racconto di Leonora istaura come uno scivolamento nelle regioni di ciò che si vive in un'altra dimensione, *in illo tempore*, una specie di non-tempo. Cara ai romantici, «la suavità musicale è il doppio eufemizzante della durata esistenziale. La musica melodiosa ricopre lo stesso ruolo enstatico della notte¹⁴¹». Grazie al canto di Manrico che Leonora rimembra, ella è trasportata in una dimensione *altra*, sospesa, che serve da sfondo per cristallizzare l'immagine dell'amato. Questo passo di Leonora riproduce melodicamente, per di più, lo slancio vitale della voce propulsata verso l'alto, il quale si riconosce altresì nel canto originario di Manrico («Deserto sulla terra¹⁴²»). Sono anche questi slanci dinamici aerei che conferiscono alle due arie musicali un carattere di leggerezza estrema e di dissoluzione temporale.

D'altronde, l'evasione fuori dal tempo verso un'eternità prende forma nel desiderio di ritrovarsi nella morte. Se il ricordo di un amore perfetto costituisce il primo legame che rende gli

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ G. DURAND, *Les structures*, p. 255.

¹⁴² P. GALLARATI, *Lettura*, p. 58.

amanti saldi in terra, è a maggior ragione l'amore che permette loro di ritrovarsi per sempre nella morte, ciò che riesce a contrastare la finitezza corporea tramite l'eternità del loro sentimento:

O col prezzo di mia vita
 La tua vita salverò,
 O con te per sempre unita
 Nella tomba scenderò !¹⁴³

L'organizzazione simbolica che appare da tutto ciò è la seguente. Lo schema lineare portato avanti dal fuoco e dal destino, strettamente correlati l'uno all'altro e che abbiamo delineato in precedenza, sbocca su un'evasione fuori dal tempo, in un aldilà del tempo, cristiano o mitico che sia. Cristiano seguendo la speranza dei due amanti di ritrovarsi nell'aldilà eterno tramite una fuga quasi mistica, mitico se consideriamo i ricordi di Leonora e di Manrico riguardo al nascere del loro amore. La morte può anche portare via i corpi, ma non possiede il potere di annullare i sentimenti o distruggere le anime le quali, liberate dal loro involucro materiale fuggono laddove nessuno potrà raggiungerle.

Tale schema si sovrappone però ad un'altro, dove il fuoco trionfa con forti valenze ctonie le quali si oppongono alle valenze aeree del regime appena analizzato. Questo regime igneo, nel quale evolve Azucena, è invece nettamente ciclico.

Azucena o l'alterità: la padronanza del tempo

Il fuoco, già identificato per la sua onnipresenza, anima il percorso dell'opera anche in un altro modo, vale a dire attraverso un movimento ciclico che permette alle cose che non sono più di riaffiorare. Un passato dai contorni malefici si precisa, ogni qualvolta si scatena, alla vista del fuoco, un ricordo tanto terribile quanto incancellabile. Questo ricordo, che appartiene ad Azucena, zingara che la tradizione popolare trasforma in strega, è quello della messa a morte di sua madre. L'opera si apre su un episodio misterioso ed inquietante. Infatti, sin dalla prima scena Ferrando racconta la storia di un'ignobile zingara, la madre di Azucena, che sarebbe stata condannata al rogo, si dice, per aver stregato il figlio del Conte di Luna padre. Questo sfondo dove malefici, stregoneria e mondi infernali sono un tutt'uno forma il retroscena della storia del

¹⁴³ *Il Trovatore*, IV, 1.

Trovatore. Incarnando la forza perversa del potere demoniaco e l'aspetto notturno della magia, ci proietta in una dimensione dalle valenze ignee e ctonie alle quali Azucena e sua madre sembrano appartenere. Dalla semplice zingara alla strega, il varco è presto oltrepassato. Numerosi sono gli esempi letterari e musicali in cui l'alterità e questa capacità prodigiosa o addirittura visionaria si coniugano. Prendendo un esempio verdiano Ulrica (*Un ballo in maschera*) deve la sua marginalità dal suo ritiro dalla società di cui capisce più facilmente i rotismi, ragione per cui il suo potere di predizione deriva dalla lucidità e dal distacco di cui dispone e che al contrario gli altri personaggi non hanno. Un altro esempio può essere il personaggio di Esmeralda di Victor Hugo¹⁴⁴. È egiziana, ma è anche una gitana, una marginale quindi, che vive in mezzo ai malavitosi¹⁴⁵. Al contrario di Ulrica, non dispone di alcun potere, eppure la si accusa di stregoneria. Un legame tra l'alterità e la stregoneria sembra dunque esistere.

Nel *Trovatore*, ci troviamo nel cuore della caccia alle streghe nella Spagna cupa medievale. Come Esmeralda nella Corte dei Miracoli della Parigi del secolo XV, Azucena è dapprincipio messa in rilievo grazie al suo ruolo di personaggio principale nonché messa in risalto come unica donna dalla presenza notevole, in mezzo al gruppo degli zingari fabbri. Il suo focolare si distingue, poi, per la sua natura e la sua localizzazione: il suo tetto è il cielo, la sua patria il mondo. Addirittura l'espressione di amore iperbolica in cui dichiara che nessun'altra madre sulla terre potrebbe amare quanto lei lascia trasparire una certa marginalità nel carattere eccezionale della sua situazione, dei suoi sentimenti e del suo statuto di madre isolata, sola e un po' selvaggia, queste peculiarità venendosi ad aggiungere alle altre sfaccettature dell'alterità alle quali abbiamo alluso, ossia la stregoneria e la veggenza di cui ella e sua madre sono tacciate.

Infine, un elemento particolare, ossia il sacrificio del personaggio visionario, dà un'ulteriore importanza al potere magico. La vocazione di un tale sacrificio deriva in effetti dal fatto che questo non è solo un'immolazione bensì un modo per estirpare, allontanare il Male. Ogni sacrificio, d'altronde, è uno scambio, un baratto con una divinità tramite il quale il sacrificatore o il sacrificato diventa padrone del tempo passato e futuro¹⁴⁶. Esisterebbe allora un legame tra la figura della strega zingara, il sacrificio nel fuoco e la padronanza del tempo, considerando che la

¹⁴⁴ V. HUGO, *Notre Dame de Paris*, Paris, Folio classiques, 2009.

¹⁴⁵ M. CONSTANTINESCU, «Figures de la sorcière chez Hugo», in *Cahiers de Recherches Medievales et Humanistes*, [Web], 11 (2004), messo in rete il 10 ottobre 2007, <<http://crm.revues.org/index1773.html>> (consultato il 10 luglio 2009).

¹⁴⁶ G. DURAND, *Les structures*, p. 356-357.

sostituzione sacrificale permette uno scambio del passato contro il futuro, il che favorisce la continuità e la padronanza temporale.

Azucena è quindi identificabile a una dimora insolita, alla sua dimensione, la sua collocazione, i suoi abitanti e al suo elemento primordiale di riferimento, il fuoco. I suoi ricordi, così come le sue angosce sono quelle del rogo, e il focolare ricopre un'accezione primitiva, vale a dire il fuoco stesso, il *focus* presso al quale la scopriamo, sola, al secondo atto. Vive in un mondo popolato di fabbri dove metallurgia, forgia e fuoco ritmano la vita quotidiana. La rete di immagini dell'alterità e della solitudine si esprime sotto diverse forme: dall'essere sola ai suoi poteri magici, dalla definizione di un focolare atipico all'identificazione a un elemento primordiale di cui la valenza, vulcanica, è sia ctonia che ignea, Azucena è il personaggio che determina l'andamento dell'opera.

Persino la mitologia del ferro, in gran parte sotterranea appartiene al *Trovatore*, e più precisamente al personaggio della zingara poiché si colloca, grazie all'universo dei fabbri che la circondano nel cuore della materia ctonia i cui minerali prendono forma nella fornace. Il fuoco, elemento indiscutibile, non solo anima l'evoluzione dei personaggi, ma s'insinua anche nella dimensione ferraia, siccome la fusione dei metalli dipende dal fuoco così come il loro lavoro dal quale guizzano le scintille ignee, che simbolicamente si ricordano alla folgore, e quindi al fuoco.

Donna attorniata dal mondo vulcaniano e maschile della forgia, è sempre in lei che si concentrano le credenze e le paure per via dei suoi poteri tipicamente femminili estirpabili solo tramite il fuoco del rogo. Il simbolismo della zingara si insinua quindi ovunque, nel mondo maschile come in quello femminile. Femminilità, alterità, stregoneria e fuoco formano un insieme indissociabile nel cuore del quale la transe viene infine ad innestarsi, scatenata dal ricordo traumatizzante della madre bruciata viva. Quando, alla prima scena del secondo atto, i fabbri si radunano intorno a lei, lasciando da parte i loro strumenti e la loro incudine per ascoltarla cantare «Stride la vampa» – il racconto della morte della madre – la scena è suggestiva: dopo aver canticchiato una canzone in onore della zingara che abbellisce la loro vita¹⁴⁷, gli uomini l'ascoltano in un silenzio assoluto per poter percepire questi suoni dagli echi tristi e passati. Le figure maschili dei fabbri, di cui la portata simbolica non è anodina malgrado il loro ruolo derisorio nella trama, si integrano perfettamente in una costellazione di immagini che dipendono

¹⁴⁷ «Chi del gitano i giorni abbella ? / La Zingarella !», in *Il Trovatore*, II, 1.

dal processo ciclico e dal fuoco attraverso la loro presenza ctonia e vulcanica poiché i fabbri, signori del fuoco, sono spesso dotati del potere di guarire, cicatrizzare tramite il fuoco e il forno¹⁴⁸. Restaurare, insomma, ciò che è stato distrutto.

Oltre alla morte della madre nel fuoco, evento che marchia il suo passato e la assilla nei ricordi, Azucena è caratterizzata dal fuoco nella vita come nella morte. Da viva, l'immaginazione popolare la pone in un fuoco dalle connotazioni infernali:

Ah ! sia maledetta la strega infernal !¹⁴⁹

E una volta sacrificata, il fuoco punitivo la castigherà per l'eternità:

Le vampe dell'inferno
A te fian rogo eterno !¹⁵⁰

La prima apparizione di Azucena sulla scena, che da seguito al racconto di Ferrando, si fa inoltre vicino al fuoco, sui monti della Biscaglia. Lo spettacolo delle fiamme l'accattiva prima di suscitare l'allucinazione, proiettandola nel giorno dell'esecuzione della madre che ella racconta al figlio e ai fabbri:

Stride la vampa ! – la folla indomita
Corre a quel fuoco – lieta in sembianza:
Urli di gioja – intorno echeggiano...
Cinta di sgherri – donna s'avanza !
Sinistra splende – su' volti orribili
La tetra fiamma che s'alza al ciel !¹⁵¹

L'esistenza della donna si sposta, tramite la canzone, da uno spazio cosmico diverso e non collocato attraverso il quale erra, a un tempo non precisato il cui unico riferimento temporale si fissa in questo ricordo ripetuto, rivissuto senza fine, e che segna il suo destino come quello di Manrico, il suo figlio adottivo. Come lo dichiara ella stessa, la sua casa può essere dovunque sotto la volta celeste, la sua patria essendo il mondo che è solita percorrere. L'altrove da dove sorge la gitana è in questo senso un «tempo fa», o meglio un «c'era una volta». Questo altrove, che in realtà può essere ovunque, raggiunge il tempo dove il passato rivive di continuo al presente, o addirittura al futuro tramite il ricordo. Le tre dimensioni temporali si allineano e si

¹⁴⁸ G. DURAND, *Les structures*, p. 353.

¹⁴⁹ *Il Trovatore*, I, 1.

¹⁵⁰ *Ibid.*, III, 4.

¹⁵¹ *Ibid.*, II, 1.

dissolvono dunque per formare un'unica dimensione, imprigionate in un universo dove spazio e tempo si urtano l'uno contro l'altro e dove il tempo s'incasta in se-stesso : passato, presente e futuro si sovrappongono pur succedendo l'uno all'altro, legati insieme dal ricordo mortifero che li intrappola in cicli che si ripetono, in un girotondo del tempo malefico che non consente più al tempo di seguire il suo corso in modo lineare. Un tempo multiplo anima il ritmo dell'opera ancorata a cicli di eterno ricominciamento di cui l'origine è sempre la stessa, vale a dire il supplizio della madre di Azucena bruciata viva, un tempo che gira su se-stesso quindi. Il passato, contenuto nel presente grazie alla ricorrenza di questa morte è anche attivo nel futuro, il suo contenuto è quindi sdoppiato, anzi triplicato e persiste ad influenzare la vita di due famiglie unite da un evento singolare e unico la cui origine ignea avvia la vicenda nella quale tutto è ricondotto al principio generatore del fuoco. Il canto immemorabile del giorno fatale, cantato vicino al fuoco dove ebbe precisamente luogo l'esecuzione fa sì che tempo e luogo si incontrino, costituendo ciò che potremmo battezzare come «cronotopo originario» del *Trovatore*:

Essa bruciata
Venne ov'arde quel foco !¹⁵²

In tale ottica, Azucena ha funzione di catalizzatore attraverso il quale la ripetizione si avvia, sostenuta da una musica a tre tempi, ritmo che è sempre associato quando fuoco e zingara appaiono insieme, tanto nel racconto di Ferrando quando la storia della strega è introdotta («Abbietta zingara») che nella canzone e poi l'aria di Azucena («Stride la vampa» e «Condotta ell'era in ceppi»). Il ritmo ternario dà una sensazione di circolarità perché deriva dal numero tre, considerato nella tradizione cristiana come il numero perfetto. In musica è stato a lungo considerato come il ritmo perfetto. Basta sfogliare certi spartiti di musica antica dove è possibile vedere che la sua rappresentazione consiste in un cerchio, una O. La mitologia e la storia sostengono quindi il legame tra il tre e il processo di ripetizione¹⁵³. Ecco la ragione per cui la canzone «Stride la vampa» è molto più che un semplice racconto cantato. Canzone nell'interno del canto dell'opera dalle caratteristiche extratemporali, esso rimanda a un tempo mitico delle origini. Inoltre, con il suo ritmo ternario, lascia anche presentire un processo continuo ed ininterrotto della ripresa malefica di un evento che sembra inespugnabile malgrado il tempo che passa e le generazioni che si susseguono.

¹⁵² *Ibid.*, II, 1.

¹⁵³ Cf. G. DURAND, *Les structures*, p. 327-333.

Manrico o il tema del Figlio e il tempo

Manrico, dice Gallarati, è il vero protagonista dell'opera considerato che determina le passioni degli altri personaggi, e per via di questi sentimenti, il loro destino: è la causa della gelosia del Conte e dell'atto fatidico che quest'ultimo commetterà a causa del suo furore. Ha poi un'incidenza fondamentale sulla vita, i pensieri, i sogni di Leonora, e la seduce grazie al suo slancio verso l'ideale pur portandola alla morte, benché involontariamente. Infine, umanizza in un certo senso Azucena la quale, senza alcun amore da riversare in questo figlio, si ritroverebbe esclusivamente in preda alla sua ossessione di eseguire la vendetta che chiude nondimeno l'opera.

Strana storia quindi che questo *Trovatore* dove due nuclei familiari sono uniti in uno stesso destino, dove una morte ne genera un'altra di continuo finché la confusione tra le due stirpi sia interrotta dalla morte dell'elemento che congiungeva i due clan, Manrico. Un tale groviglio di legami crea, poi, una famiglia simbolicamente ricostituita: il Conte di Luna e Manrico essendo due fratelli biologici, Azucena diventa, attraverso il rapimento del bambino, la moglie del Conte di Luna padre. Ricordiamoci tra l'altro che, non appena Manrico è dato per morto, suo padre muore poco dopo, il che implica una sostituzione del padre dal figlio, o meglio dai due figli, essendoci due eredi. Vicino alla madre simbolica, Manrico prende il posto del padre sparito. Questa madre, Azucena, il quale rapporto con il figlio è esclusivo, contravviene alla norma delle madri verdiane le quali si fanno notare per la loro assenza. Infatti, ella trabocca di sentimenti e di interventi sulla scena nonché nella vita del figlio. È curioso vedere che Azucena la madre e Leonora l'amata non s'incrociano né si vedono mai, neppure nella scena della torre dei prigionieri all'interno della quale si ritrovano tutti e tre ad un certo punto. Il rapporto con la prima esclude il rapporto con la seconda. Ad esempio, quando al secondo atto, Manrico corre a salvare il suo «angelo» che si è risolta a chiudersi in convento, Azuceva cerca di dissuaderlo con autorità, aggrappandosi addirittura fisicamente a lui. Nella situazione diametralmente opposta, Manrico, nel bel mezzo del duetto amoroso con l'amata, non esita a scappare, abbandonando una Leonora sconcertata. Il legame particolare con questa madre che non è, del resto, neppure biologica ci rimanda, a livello simbolico, al dramma alchimistico¹⁵⁴ dove il Figlio diventa il suo proprio padre soppiantandolo dopo la sua morte. Questo tema del Figlio, ora, si avvicina anche al tema della circolarità del tempo, in quanto appare come una tradizione della sintesi dei contrari,

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 347.

sovradeterminata dal processo della genesi vegetale o «chimica¹⁵⁵». Per spiegare in altri termini questo linguaggio simbolico, il tema del Figlio si iscrive nell'andatura ciclica poiché si inserisce da una parte nel processo del ciclo vegetale dove la vita è concatenata alla morte in un movimento periodico stagionale, d'altra parte nel dramma alchimistico in cui le diverse fasi temporali mettono in scena i temi della morte e della risurrezione. Questo susseguirsi di vita e morte indica quindi l'instabilità del presente che muore e rinasce perpetuamente¹⁵⁶.

Il canovaccio di questo dramma riposa dunque principalmente sulla messa a morte e la risurrezione di un personaggio mitico, cosicché l'intuizione del ritmo ciclico trova in esso un supporto simbolico. Se il ciclo delle allucinazioni di Azucena e delle vendette mortali tra famiglie termina effettivamente con la morte di Manrico, è perché Manrico è l'ultimo nonché ... il primo morto. Non scordiamoci che egli era colui supposto essere stato bruciato sul rogo. Egli è un bambino-fenice, un bambino che rinasce dalle proprie ceneri, poi un uomo che s'infiama dai propri fuochi¹⁵⁷ trasmettendo al contempo il fuoco agli altri:

Di quella pira l'orrendo foco
Tutte le fibre m'arse, avvampò !...¹⁵⁸

In effetti Leonora si nutre di una «perigliosa fiamma» la cui prima scintilla sfavillò alla sola vista di Manrico durante un torneo. Il Conte, anch'egli, brucia di un terribile fuoco della gelosia che proviene direttamente da Manrico:

Di geloso amor sprezzato
Arde in me tremendo fuoco !¹⁵⁹

Alla fine del secondo atto, quando Manrico appare, è «qual fantasma sorto di sottoterra¹⁶⁰» mentre tutti lo credono morto. Manrico è dunque il bambino che torna dal regno dei morti, e addirittura più volte, regno al quale rientra però immediatamente, decapitato nell'istante in cui Azucena dichiara pubblicamente chi egli era, in quel momento preciso in cui suo fratello scopre che non era mai morto. Vi è lo vediamo, nell'esistenza di Manrico, un ritmo ciclico di morti e risurrezioni. Dal momento che Azucena lo rapisce per adottarlo, annullando tramite questo atto la

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 351.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 347.

¹⁵⁷ G. BACHELARD, *Fragments d'une Poétique du Feu*, Paris, PUF, 1988, p. 62.

¹⁵⁸ *Il Trovatore*, III, 6.

¹⁵⁹ *Ibid.*, I, 5.

¹⁶⁰ *Ibid.*, II, 4.

sua vita anteriore e le sue origini, egli rinasce. Primo e ultimo anello della catena, la sua esistenza regge il destino di tutti gli altri: la sua malattia conduce prima la madre di Azucena al ceppo, evento che scatena tutta una serie di vendette mentre l'annuncio della sua morte, per finire, porta suo padre alla tomba. Per quanto riguarda le sue doppie origini inconciliabili, queste conducono Leonora al suicidio e il Conte al gesto supremo. Manrico sta all'incrocio tra due mondi incompatibili e nemici, ragione per cui è anch'egli, come la madre, un marginale, o forse più di lei a causa di questa doppia natura che cozza in lui. Allevato dalla gitana di cui riceve il dono musicale, è ciononostante il figlio di un conte benché suo fratello diventi paradossalmente il suo nemico mortale. Non appartiene a nessuno dei due mondi, i due escludendosi a vicenda.

Lo scambio

Reciprocamente, se i due mondi esistono e si compenetrano, è grazie alla presenza di Manrico. Il passaggio tra questi due mondi definitivamente incompatibili e il varco tra i due universi immaginari derivanti da tali scontri – il primo universo, lineare e mortale dove il fuoco rovente conduce alla morte e dal quale si può scappare tramite il mondo notturno del ricordo e della sublimazione, il secondo, ciclico e fatalmente mortifero in seno al quale il fuoco anima sempre lo stesso evento – si aprono, in effetti, nel momento dello scambio di Manrico avvenuto quando egli era piccolo. Il tema dello scambio è appunto una tematica essenziale. Scambio di un bambino con un altro quando Azucena, allucinata, getta il proprio figlio nelle fiamme pensando sia quello del nemico, scambio di un destino con un altro quando alleva Manrico, figlio del Conte di Luna, come il proprio figlio senza rivelargli le sue origini, scambio di un crimine con un altro nella vendetta che sua madre le chiede di portare a termine, il tutto fondato sulla legge del taglione che consiste nella giusta reciprocità del crimine e della pena tra la famiglia delle due zingare e quella del vecchio Conte di Luna padre, morto con la speranza che la giustizia sia fatta e il mistero svelato per la morte del figlioletto. *Il Trovatore* vive realmente dello scambio, il quale non si risolve che nelle ultime parole dell'opera nel momento in cui la legge del taglione si compie, in quell'istante fatidico in cui Azucena, vendicata, rivela al Conte di Luna che Manrico era in realtà suo fratello:

Egli era tuo fratello !...[...]
Sei vendicata, o madre !¹⁶¹

In questo senso, dallo scambio tra i due neonati deriva la continuità delle due stirpi e tra le due stirpi: l'esistenza e la morte della zingara madre sopravvive nella figlia Azucena la cui sete di vendetta si placa solo una volta che Manrico, il bimbo rapito, muore, mentre le ultime volontà del Conte di Luna padre si esprimono nel figlio il cui desiderio di vendicare la morte del fratello resta vivo durante tutta la storia. D'altra parte, è possibile vedere, oltre allo scambio, il tema del raddoppiamento: Azucena, per via del suo destino e della sua condizione, è in qualche modo il doppio della madre, e il Conte di Luna, in una prospettiva dinastica, è il doppio di Manrico, e per di più, il suo rivale in amore. Egli è, inoltre, il doppio del padre di cui incarna le ultime volontà, ciò che conferma, *a fortiori* questa percezione dello sdoppiamento. I bambini non sono del resto lo sdoppiamento dei genitori nel tempo se consideriamo il desiderio parentale di perpetuazione del lignaggio¹⁶² ? Ora, lo sdoppiamento, di fatto, implica una possibilità di reversibilità. Da lì alla ripetizione temporale e al ritmo ciclico onnipresente in seno all'opera, le cui impronte sono state scorte nel mito della forgia, nel sacrificio del personaggio chiaroveggente, nella ricorrenza della morte primordiale della Madre, nella rinascita del Figlio e nel ritorno di un fuoco ciclico sostenuto da una musica a ritmo ternario, manca poco¹⁶³. Scambio, continuità e sdoppiamento si ricollegano dunque, poiché dipendono da uno stesso principio simbolico.

In conclusione, il sistema temporale lineare dove il fuoco è distruttivo e assassino e quello ciclico nutrito anch'esso dall'elemento igneo, benché avendo un esito diverso – la fuga in una sublimazione e nel ricordo che porta ad un tempo eterno per il primo, una condanna senza possibilità di salvezza per il secondo salvo tramite un arresto del maleficio ciclico con la morte – sono uniti da un elemento che sostiene il tutto: Manrico. Tramite lo scambio avvenuto alla sua nascita, egli permette non solo ai due mondi nei quali vive di comunicare, pur in modo nocivo e mortale, ma consente anche alle due dimensioni simboliche di convivere. Chiave di volta di tutto il sistema, Manrico regge l'intero regime simbolico temporale del *Trovatore*. Perciò, per far tacere le sollecitazioni di un passato che torna di continuo per saldare i conti, bisogna sacrificare, eliminare questo unico elemento-chiave, l'elemento-cardine, il quale è via via tormentato, desiderato, chiamato da due mondi che si dilanano a vicenda, da due donne che se lo

¹⁶¹ *Ibid.*, IV, 4.

¹⁶² G. DURAND, *Les structures*, p. 350.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 323.

contendono, da due regimi temporali formalmente incompatibili. È solo allora che una retrocausa dell'avvenire sul passato, del figlio sulla madre della madre adottiva, dell'effetto sulla causa dunque, permettono all'ingiustizia primordiale di essere definitivamente vendicata in una notte nera e lugubre che chiude per sempre l'ultimo capitolo tragico di questo racconto condotto dal fuoco.

Parte V: Le tenebre e la morte dei mondi

Da *Macbeth* a *Otello*, il crollo dell'eroe

Per chiudere il nostro lavoro sul tempo e la sua espressione simbolica, ci proponiamo di studiare due opere della stessa fonte letteraria shakespeariana, *Macbeth* e *Otello*. Uno dei temi comuni ad ambedue le opere, ossia il rapporto tra apparenza e realtà¹⁶⁴, si sviluppa notevolmente nelle versioni verdiane. Malgrado differenze drammaturgiche tra le due opere in musica, alcune reti simboliche ritornano e alimentano uno sfondo alimentato per lo più dalle tenebre. Notti cupe, sanguigne, invadono terre maledette dove creature per metà umane e per metà demoniache patteggiano con l'inferno e reggono il tempo, imponendo all'eroe un destino che non può che avere uno sbocco rovinoso. *Macbeth* è la storia della caduta di un principe¹⁶⁵, l'esplorazione di un uomo alimentato di contraddizioni dovute alla sua natura umana ma è anche la vicenda di un tiranno che non riesce ad ignorare la realtà e la mostruosità delle sue azioni. Il personaggio di Otello arriva invece più tardi nella cronologia verdiana. Glorioso generale della repubblica veneziana, è soprannominato il Leone di Venezia, («l'alato Leon» I, 1), i cui attributi fisici lo rendono terribile: collegato alla morte e al sole rovente nello zodiaco, ha una criniera di fuoco che per di più, fiammeggia in tutte le direzioni. Questo uomo-leone tremendo sul campo di battaglia è nel mondo degli uomini una vera e propria macchina militare la quale s'incepisce ad un certo punto per poi autodistruggersi al contatto con la realtà rappresentata dai sentimenti umani¹⁶⁶.

Nei due casi, l'urto tra la realtà e gli istinti rimossi, tra la realtà e i desideri nascosti determina la fine dei due sovrani e delle donne che sono legati ad essi nella vita come nella morte. La fine del mondo che è loro assume allora l'aspetto di una fine del mondo cosmica. Da *Macbeth* – ripreso, del resto, diciotto anni dopo la prima rappresentazione, nel mezzo del periodo in cui l'eroe e il melodramma erano già stati messi in dubbio – a *Otello*, si assiste al peggioramento dell'isolamento, della solitudine e dell'inadeguatezza dell'eroe la cui ambiguità rivela un

¹⁶⁴ *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, I meridiani, 2005, vol. IV, p. 268.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 846.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 269.

trasferimento verso un terreno più psicologico¹⁶⁷ della drammaturgia mentre il melodramma stesso è in crisi.

Ombra e oscurità che s'insinuano in un mondo glauco e melanconico. Ecco i temi che possono simboleggiare il crollo del melodramma che *Otello* conferma, dipendenti altresì della stessa dimensione tenebrosa che trapela già nella ripresa del *Macbeth*. Un mondo che riposava sulla grandezza e sulla nobiltà dei sentimenti prende fine, dissolvendosi nella notte annichilente. Da *Macbeth* a *Otello* l'annientamento totale dell'eroe¹⁶⁸ si prepara progressivamente, il cui potere nella società in cui vive non è che apparente poiché cela, in realtà, un'incrinatura profonda che deriva da una marginalità interna, una ferita, un'incapacità del cuore a conformarsi all'ordine sociale circostante. I due personaggi possono anche essere due generali dell'esercito godendo in parallelo di un prestigio sociale notevole, commetteranno nondimeno quel passo falso che sarà loro mortale, frutto delle loro contraddizioni interne insolubili le quali genereranno la fine del loro mondo e loro caduta.

Morte universale e tempo devastatore

Femminilità e fatalità

I temi del tempo devastatore e della morte si affiancano sia in *Macbeth* che in *Otello*. Una tale sensazione crepuscolare avvolge pian piano il mondo dell'eroe e impregna l'universo che lo attornia. Tali cerchi nell'acqua che si spandono da un centro per via di onde circolari concentriche, la morte si sprigiona dall'esistenza di Macbeth e di Otello per giungere a proporzioni cosmiche. Man mano che la morte ricopre la terra, la notte si allarga pur dominando comunque le opere sin dall'inizio. *Macbeth* si apre infatti sulla scena cupa delle streghe nella foresta, e lo stesso tipo di atmosfera si trova nella scena dell'assassinio di Banco (II, 4) consumato nel cuore di una «cieca notte» «scellerata, insanguinata» (II, 3), nonché nella scena della marcia della foresta di Birna (IV, 7). Allo stesso modo, quando lo sfondo è interno, il luogo è ancora oscuro: il castello di Macbeth nasconde la morte del re Duncano (I, 11), rifugia il sonnambulismo della regina (IV, 4) e seppellisce nel suo silenzio i piani omicidi della coppia reale. La notte è quindi propizia al delitto e al male. Essa è altrettanto il regno degli spiriti e dei

¹⁶⁷ G. DE VAN, *Verdi*, p. 164.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 156-162.

fantasmi i quali si manifestano nel corso del banchetto che da seguito all'omicidio di Banco, morto nelle «tenebre» (II, 4) quando il sole era già sparito. Infine, l'oscura caverna (III, 1) rappresenta la cavità dove gli spiriti, i diavoli e le streghe compiono i loro riti, ballano e cantano mentre Ecate, divinità greca lunare infernale, dea della notte e dei sortilegi appare. «Ventre della Terra¹⁶⁹», la caverna è un grembo da dove spuntano le streghe, creature di un altro mondo¹⁷⁰ evanescente. Alcuni critici vedono in queste apparizioni notturne, così come nel sonnambulismo della regina l'espressione dell'interiorità perturbata del sovrano o persino il suo riflusso di coscienza¹⁷¹. In ogni modo, nelle parole delle streghe, ciò che deve per forza succedere in funzione di movimenti già attivi in seno alle situazioni private o pubbliche nelle quali si trova il personaggio è chiaro, poiché la strega in Verdi ha per funzione di dire ciò che non può che succedere per l'effetto del destino ma anche per via delle dinamiche nelle quali sta il personaggio interessato¹⁷².

Donne vecchie, abiette e barbute, le streghe sono la rappresentazione misogina della donna che fa parte di un insieme di archetipo della «Madre Terribile¹⁷³» la quale non è altro che un'immagine materna esasperata dal complesso edipico che si assimila, d'altro canto, al complesso del tempo che passa nonché ai pericoli legati alla sessualità¹⁷⁴. Estremamente presente in *Macbeth*, la sessualità traspare anche nel problema della sterilità della coppia priva di figli, nonché nell'assenza di virilità del sovrano regolarmente chiamato ai suoi doveri coniugali dalla moglie. La mostruosità di quest'ultima, che non è come per le streghe di origine fisica, è nondimeno patente nei suoi atti senza pietà, anche nei confronti del marito. Ella lo malmena verbalmente dandogli persino del demente (II, 7), dell'uomo vano e privo di coraggio¹⁷⁵ e del «fanciul vanitoso¹⁷⁶». Vi è quindi nel rapporto tra i due una tendenza ad una maternità spaventosa rafforzata, a livello simbolico, dal divieto sessuale¹⁷⁷.

Infine, questa femminilità sanguinosa sostiene un altro tema che parte dalla stessa rete simbolica includente il Male, la donna fatale e i simboli cosiddetti nictomorfi (o simboli della

¹⁶⁹ M. ELIADE, *Arti del metallo*, p. 36.

¹⁷⁰ *Teatro completo*, p. 846.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 848.

¹⁷² G. DE VAN, *Verdi*, p. 143-144.

¹⁷³ G. DURAND, *Les structures*, p. 113.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ «Sei vano, o Macbetto, ma privo d'ardire», *Macbeth*, I, 13.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ G. DURAND, *Les structures*, p. 113.

notte), vale a dire la fatalità. Macbeth stesso dice in effetti che la moglie è una donna fatale¹⁷⁸. Ora, tutto ciò lega immancabilmente il tema del destino – enunciato dalle streghe – a quello della fatalità, il che mette di fianco ai simboli notturni anche i temi della donna fatale, delle tenebre paurose, del Male e della Madre terribile, formando un complesso temporale devastatore comprovato da studi psicanalitici e simbolici.

Tenebre, fuga del tempo, morte e immortalità

Le tenebre compongono il primo simbolo del tempo che passa¹⁷⁹, prima intuizione quindi della morte la quale è un tema ricorrente in *Macbeth*: morte del re prima, degli eredi al trono poi, infine morte del mondo e della natura intera. L'opera è cosparsa di presagi mortiferi e di presenze dell'aldilà come gli spettri e i fantasmi. Nell'ambito dei simboli nictomorfi, bisogna precisare inoltre che questi, per di più, sono animati nel loro profondo dallo schema eracliteo dell'acqua che fugge, acqua nera che di fatto è sangue, sostanza che scorre via dalle vene e che sfugge insieme alla vita tramite le ferite, l'aspetto mestruale del quale sovradetermina la valorizzazione temporale¹⁸⁰. Di fatto il sangue, non a caso, è onnipresente nell'opera. Acqua nefanda per eccellenza, esso è isomorfo della fuga del tempo e della vita mentre determina in altri casi la macchia morale e l'archetipo della caduta, anch'essa esperienza esistenziale e temporale¹⁸¹. Il sangue, come il tempo, scorre via dal corpo delle vittime della coppia regale ma può anche essere associato specificamente a Lady Macbeth, donna fatale e sanguinaria la cui colpa traboccante di sangue macchia l'esistenza. La sua aria «Una macchia è qui tuttora¹⁸²» illustra innegabilmente l'idea della colpa morale. Il sangue, poi, trasuda ovunque, dai «pensieri di sangue» di Macbeth quando scopre le profezie, dai desideri di Lady la quale chiama i ministri infernali assetati (I, 7), dal solco sanguinante del coltello che ha ucciso Duncan (I, 11), dalle mani stesse di Macbeth, sovrano «sanguinario, feroce» (III, 2), mani sporche che neppure tutto l'oceano potrebbe lavare (I, 14) e infine dalle mani di Lady i cui crimini l'assillano sino a farle perdere la ragione. La notte è irremediabilmente intrisa di sangue.

¹⁷⁸ «Fatal mia donna!», in *Macbeth*, I, 13.

¹⁷⁹ G. DURAND, *Les structures*, p. 96-99.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 120-123.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Macbeth*, IV, 4.

Se amplificato, il tema del tempo sbocca sul tema dei rumori spaventosi della notte. Le tenebre, in effetti, sono sempre «caos e stridori di denti¹⁸³» poiché celano le grida degli uomini, e il muggito degli animali tenebroso, tutti rumori la cui origine è sconosciuta¹⁸⁴. Dagli animali ai quali fanno riferimento le streghe¹⁸⁵ ai minimi rumori e mormorii che solo Macbeth sente («un murmure, / Com'io, non intendesti ?¹⁸⁶») e che lo terrorizzano, l'agitazione auditiva della notte si stende a tutto il regno ricoperto dalle tenebre:

Sparve il sol... la notte or regni
Scellerata – insanguinata.¹⁸⁷

Anche nel muggito, è nuovamente il tema del tempo ineluttabile che emerge, tempo che gli oracoli delle streghe non fanno che pressare. Attraverso i loro patti malefici, la cui funzione acceleratrice funge da catalizzatore temporale, esse comprimono il tempo, allo stesso modo in cui Lady Macbeth spinge il re ad agire rapidamente, accelerando non solo la sua caduta ma anche la morte di entrambi:

Che tardi? accetta il dono,
Ascendivi a regnar.¹⁸⁸

Le streghe, in fondo, non fanno che aspettare che le cose si facciano¹⁸⁹. Insieme a Lady Macbeth, contribuiscono alla spinta del tempo provocando massacri (del re, di Banco, dell'intera famiglia Macduff) cosicché la morte invade il regno prima di pervadere addirittura l'intera natura. Il tempo accelera e sfocia su una morte universale che la notte porta con sé:

Cieca notte, affretta e spegni
Ogni lume in terra e in ciel.
L'ora è presso !...¹⁹⁰

Per superare, anzi precedere il potere del tempo, rimane a Lady Macbeth il rifugio nel potere sovrano, il quale annulla il limite perituro dei comuni mortali. Tale immortalità sognata è

¹⁸³ Mtt. 8,12.

¹⁸⁴ G. DURAND, *Les structures*, p. 99.

¹⁸⁵ «Tre volte miagola la gatta in fregola. / Tre volte l'upupa lamenta ed ulula. / Tre volte l'istrice guaisce al vento. / Questo è il momento.», *Macbeth*, III, 1.

¹⁸⁶ *Ibid.*, I, 13.

¹⁸⁷ *Ibid.*, II, 3.

¹⁸⁸ *Ibid.*, I, 5.

¹⁸⁹ « S'attenda / Le sorti a compiere - nella tregenda », *ibid.*, I, 4.

¹⁹⁰ *Ibid.*, II, 3.

contenuta nel simbolo del vino il cui vaso rigeneratore ridà vita persino al Re Peccatore¹⁹¹. Il calice richiama allora al Santo Graal, al simbolismo del sacro e alla fonte d'immortalità¹⁹²:

Si colmi il calice
Di vino eletto;
Nasca il diletto,
Muoia il dolor.¹⁹³

Il concetto di «vino eletto» fa riferimento a un tipo di bevaggio eccezionale e superiore. Poiché il vino è comunemente associato al sangue - sia per il suo colore che per l'origine dell'essenza della pianta la cui linfa rimanda al sistema vascolare umano - e poiché il ciclo vitale del vino è vegetale - il che lo integra alle grandi mitologie arboricole e cicliche vegetali - il vino è una bevanda magica che dona vita e immortalità¹⁹⁴. Il suo carattere sacro, infine, deriva dal mistero e dal segreto che definiscono la sua produzione, i quali conferiscono alla bevanda lo statuto di acqua di giovinezza. Sangue ricreato dal torchio, il vino è la manifestazione della «vittoria sulla fuga anemica del tempo¹⁹⁵». Il sangue e il vino, simboli perfettamente isomorfi ricoprono dunque un'importanza particolare poiché sono legati alla ricerca dell'immortalità da parte della coppia regale avida di potere la quale si disseta, tali i vampiri, del sangue delle vittime e del vino contenuto nel calice.

Ma un altro segno particolarmente pregnante permette altresì di notare quanto le tenebre siano potenti. Il sole, astro eterno, che si corica la sera per rinascere sempre¹⁹⁶ al mattino, giunge anch'esso alla morte e si spegne. Su questo globo la cui apparenza fa pensare ai paesaggi post-apocalittici, la notte cade per nascondere le atrocità, i morti errano su una terra spoglia mentre una luce, morente, passa nel cielo. L'unico bagliore che era ancora in grado di mostrare la verità e gli orrori dei crimini perpetrati, il sole che vede tutto, astro al quale nulla rimane celato¹⁹⁷, persino questa luce viene consumata:

La luce langue, il faro spegnesi
Ch'eterno corre per gli ampî cieli!¹⁹⁸

¹⁹¹ G. DURAND, *Les structures*, p. 292.

¹⁹² M. ELIADE, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 2004, p. 78.

¹⁹³ *Macbeth*, II, 7.

¹⁹⁴ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, «Vino», in *Dizionario*, p. 557-560.

¹⁹⁵ G. DURAND, *Les structures*, p. 298.

¹⁹⁶ A. H. KRAPPE, «Le soleil», in *La Genèse*, p. 81-99.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹⁹⁸ *Macbeth*, II, 2.

La notte, isotropa, si propaga a partire da un focolare che la emette poi in tutte le direzioni, questo focolare essendo la coppia regale stessa. Una volta l'universo avvolto nelle tenebre, la notte torna in direzione della sua fonte nefasta originaria per scagliarsi contro di essa, divorando la regina nel sonno tormentato del sonnambulo prima che ella non si spenga definitivamente, ricoperta da una notte parata a lutto¹⁹⁹. Dopo la morte della moglie, re Macbeth perisce in una battaglia crepuscolare persa in anticipo perché la vita, in realtà, era già spenta nel più profondo delle sue fibre²⁰⁰. La dimensione notturna non ha quindi nulla di appagante, il re come la regina essendo colpiti dalla maledizione che toglie loro il sonno mentre la morte, l'ultimo sonno, cade su tutto il regno:

Regna il sonno su tutti... Oh, qual lamento !
Risponde il gufo al suo lububre addio !²⁰¹

Macbeth è anche la storia di una coppia sterile, che non solo non trasmette la vita, bensì decima ogni fonte di fecondità così come tutti i frutti della paternità, coppia alla paradossale ricerca dell'immortalità. Per ristabilire l'ordine e salvare questo regno senza discendenza, bisogna aspettare un orfano la cui nascita, mutilata, lo rende immune al potere assassino del re. Strappato dal seno materno alla nascita e privo di paternità, il bambino vince il sovrano amputato da ogni tipo di discendenza. Notiamo infine che la sterilità tocca non solo la coppia, ma la patria per intero, oppressa e dilaniata. La Terra Madre si tinge anch'essa di morte, il suo grembo diventa un sepolcro:

Patria oppressa ! il dolce nome
No, di madre aver non puoi,
Or che tutta a' figli tuoi
Sei conversa in un avel²⁰²

La morte e il male hanno ormai troppo profondamente penetrato le cose e gli esseri, corrosivo ognuna delle loro fibre vitali, contaminato la natura e eclissato gli astri per essere sradicati. Sono giunti ad invadere tutto. Nelle caratteristiche femminili dagli accenti fatali, nelle predizioni mortali delle streghe, nei presagi che la natura emette, nella ricerca sfrenata di sangue che nasconde una vana ricerca di immortalità, nell'esistenza puramente nefasta della notte, nella

¹⁹⁹ « I panni indossa / Della notte... », *ibid.*, IV, 4.

²⁰⁰ *Ibid.*, IV, 5.

²⁰¹ *Ibid.*, I, 12.

²⁰² *Ibid.*, IV, 1.

presenza degli spettri, nella sterilità universale, nel parricidio primordiale del re, è sempre la morte che afferma il suo impero. Una speranza timida e rapida come il soffio che si porta via tutto lascia però ancora credere che tutto non può eternamente essere stritolato dal Male, fievole speranza che non fa più parte di *Otello*, l'ultimo dramma nero di Verdi.

Il destino dell'uomo delle tenebre

L'oscurità e la nerezza

Ritroviamo le tenebre nell' *Otello*, sull'isola di Cipro dove ha luogo la caduta di colui «che amò al di là della ragione²⁰³». L'oscurità non è tanto una conseguenza del comportamento del personaggio come per Macbeth quanto un'atmosfera simbolica che riflette anche la nerezza dell'anima di Otello e il suo aspetto tenebroso, visibile innanzitutto grazie al suo colore di pelle: Otello è del resto soprannominato il «Moro» o il «selvaggio dalle gonfie labbra» che da «foschi baci²⁰⁴». Immagini che gravitano intorno al colore nero e che rimandano a simboli nictomorfi²⁰⁵ sono dovunque: sia nei paesaggi notturni e nel sentimento di impotenza dell'eroe, che nella tristezza che domina l'opera, senza dimenticarci dei personaggi neri veri e propri (nerezza fisica di Otello e morale di Jago). Una sola macchia nera, dice Bachelard, intimamente complessa, dal momento in cui è sognata nelle sue profondità basta a metterci in situazioni di tenebre²⁰⁶. Un sentimento torbido, di angoscia, di tristezza imperversa in tutta l'opera. Jago ha una certa responsabilità in questa dinamica. Un «atro tenebror²⁰⁷» lo caratterizza e il mare sterminatore è l'elemento nel quale si specchia. Sotto la sua influenza, la nerezza fisica di Otello si fa morale cosicché tutti riprovano il grande generale e lo temono per la morte che ispira:

Quell'uomo nero è sepolcrale, e cieca
Un'ombra è in lui di morte e di terror.²⁰⁸

²⁰³ *Teatro completo*, p. 270.

²⁰⁴ *Otello*, I, 1.

²⁰⁵ G. DURAND, *Les structures*, p. 96-122.

²⁰⁶ G. BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 2004, p. 90.

²⁰⁷ *Otello*, II, 4.

²⁰⁸ *Ibid.*, III, 8.

Gli studi sull'immaginario confermano il legame tra nero e disgrazia. L'oscurità è sempre negativa, «il diavolo è quasi sempre nero o nasconde qualche oscurità²⁰⁹. Durand, poi, completa in questo modo: «Il Moro diventa una specie di diavolo, di spauracchio²¹⁰». Tutto ciò che si oppone alla luce – oscurità, notte, stregoneria – richiama di fatto la nerezza e il male e l'«atomo²¹¹» portatore di tale piaga dalla quale si stende il male è Jago, demone di Otello²¹².

Questa alterazione negativa tocca inoltre tutta l'isola, tutti i suoi abitanti. Già nella canzone del fuoco di gioia, il quale vuole festeggiare il ritorno dell'armata veneta vittoriosa, il fuoco è persino agonizzante e tende al nero e alla morte:

Fuoco di gioia ! - rapido brilla !
 Rapido passa - fuoco d'amor !
 Splende, s'oscura - palpita, oscilla,
 L'ultimo guizzo - lampeggia e muor.²¹³

Altri segni preannunciano inoltre la minaccia: il fumo invade un cielo di fuoco che si è fatto incendio, unica fonte di luce che vira al nero all'arrivo di Otello, le campane suonano a stormo e la folla perde la ragione come se fosse sotto l'influenza di un pianeta maligno²¹⁴. Un sistema di immagini ossimoriche si prepara: è tanto una notte di fuoco quanto una luce nera che esplodono. Tutto ciò annuncia un chiarore oscuro, «colore morale tipico del disastro²¹⁵». In conseguenza, la città diventa «sgomenta», l'origine del cui aggettivo è il latino *comminari*, che significa proprio minacciare.

L'impero della notte si stabilisce, divorando anche il rostro della nave che combatte contro gli elementi:

Fende l'etra un torvo e cieco – spirito di vertigine,
 Iddio scuote il cielo bieco, – come un tetro vel.
 Tutto è fumo ! tutto è fuoco ! l'orrida caligine
 Si fa incendio, poi si spegne più funesta, spasima
 L'universo, accorre a valchi – l'aquilon fantasima,
 I titanici oricalchi – squillano nel ciel.²¹⁶

²⁰⁹ G. DURAND, *Les structures*, p. 99.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 100.

²¹¹ « Dalla viltà d'un germe o d'un atomo / Vile son nato », *Otello*, II, 2.

²¹² « Ti spinge il tuo dimone, / E il tuo dimon son io », *ibid.*

²¹³ *Ibid.*, I, 1.

²¹⁴ *Ibid.*, I, 2.

²¹⁵ G. DURAND, *Les structures*, p. 94.

²¹⁶ *Otello*, I, 1.

Questa valorizzazione negativa del cielo di fuoco e la corsa dell'aquilone spaventoso possono essere messe a confronto con il movimento della cavalcata. In effetti, etimologicamente, la parola «valchi» ha una radice molto simile a quella di cavallo, i verbi «valicare» e «scavalcare» essendo molto vicini. Poi, le immagini contenute in questo passo evocano la fine del mondo con le vertigini, il fuoco, il fumo, il suono delle ultime trombe ad esso correlate. Le tenebre sono anche, ricordiamolo, isomorfe della corsa del cavallo infernale il quale è legato sia al tuono che all'inferno. Il movimento brusco della corsa è, per di più, quello che caratterizza la fuga davanti al Destino, e più ampiamente, la fuga del tempo la quale, infine, è simboleggiata dal cambiamento e dal rumore²¹⁷ e fa parte dello schema più ampio dell'animazione la quale si sdoppia di un'angoscia di fronte al cambiamento, alla partenza senza ritorno e alla morte²¹⁸.

Se aggiungiamo che queste immagini si riassumono in Ecate, protettrice dei cavalieri, divinità psicopompa degli inferi nonché padrona della follia, del sonnambulismo, dei sogni e delle angosce notturne, riscontriamo simboli e legami reperiti nel *Macbeth* dove il Male, la notte e la morte sono i pilastri principali. Sembra ugualmente importante notare l'alleanza tra il soprannome di Otello – il Leone di Venezia- e le sue caratteristiche fisiche – colore della pelle, lato tenebroso e torvo – che forniscono una prova dell'unione tra chiarore e oscurità: il fuoco luminoso leonino e le tenebre si affrontano in seno ad un solo essere. Otello è «l'alato leon» (I, 1) che sfida il sole, l'uomo nero dall'ombra mortale che pur si erge, aspro, per minacciare l'astro re:

Poi sfida il ciel coll'atre pugna, l'ispido
Aspetto ergendo ai dardi alti del Sol.²¹⁹

Questo leone che sfida il sole, è l'animale che divora l'astro. È, a sua volta, un sole divorante e tenebroso, simbolo dell'instabilità del tempo distruttore²²⁰. Gli attributi del sole fanno quindi parte di un insieme di simboli legati alla morte, il sole non emettendo qui dei raggi ma dei «dardi» già riscontrati nel sole pungente e assassino di *Don Carlos*. Tramite il sole con il quale intrattiene un certo legame, Otello entra dunque a far parte di una rete che raggruppa temi quali il terrore, il pericolo e la morte.

²¹⁷ G. DURAND, *Les structures*, p. 79.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 80.

²¹⁹ *Otello*, III, 8.

²²⁰ G. DURAND, *Les structures*, p. 94.

Demone e fatalità

Abbiamo notato come in *Macbeth* il Male e la fatalità si declinano in due figure: Lady Macbeth e le streghe. Nell' *Otello* tale ruolo viene riservato a Jago, il quale diventa l'espressione stessa della fatalità e del Male. Un simbolo che determina questo nesso è quello del ragno, piccolo animale furbo, feroce, agile che si nasconde nel buio prima di legare le sue prede con un legame mortale²²¹. Si collega alla femminilità stregante perché è anche il simbolo della madre che riesce ad imprigionare il bambino nella sua rete²²²:

Quest'è una ragna
Dove il tuo cuor
Casca, si lagna,
S'impiglia e muor.²²³

Nel simbolo del ragno vi è inoltre l'immagine del filo. Ora, uno degli oggetti della filatura, il fazzoletto bianco – notiamo il colore, simbolo della purezza di Desdemona – riveste un ruolo essenziale nell'evoluzione della gelosia e della follia di Otello, tanto più che è un pegno nonché un segno di amore e fedeltà, frutto del lavoro di una maga potente. Rinforza in ogni modo il simbolo del ragno e della trappola di Jago nella quale Otello cade:

Con questi fili tramerò la prova
Del peccato d'amor.²²⁴

Per concludere, etimologicamente, esiste un punto in comune tra il legame e l'incantesimo – come lo nota Gilbert Durand ponendo l'accento sulla parentela tra *fascia*, il legame e *fascium*, il maleficio in latino – il che ci pone di fronte ad un insieme di simboli terrificanti e potenti. Il legame diventa una potenza altamente nefanda, o addirittura magica del ragno, ma anche della donna fatale e ammaliatrice²²⁵, aspetto confermato ancora una volta con l'etimologia: il verbo «tramare» usato da Jago fa da eco sia all'intreccio dei prodotti della filatura che all'elaborazione di intrighi e cospirazioni. Due animali vengono d'altronde confermare il fatto che Jago ordisce le trame del Destino: il verme e l'idra. Il primo riassume la decadenza, la putrefazione che avviene con la morte pur facendo parte della rete simbolica dell'agitazione formicolante e caotica²²⁶,

²²¹ *Ibid.*, p. 115.

²²² *Ibid.*, p. 116.

²²³ *Otello*, III, 5.

²²⁴ *Ibid.*, II, 5.

²²⁵ G. DURAND, *Les structures*, p. 118.

²²⁶ *Ibid.*, p. 77.

proiezione dell'angoscia dovuta al cambiamento nonché prima esperienza del tempo. Jago insiste in effetti sull'idea della sorte e del destino dell'uomo che si fanno secondo lui «dal germe della culla / al verme dell'avel²²⁷». Ora, secondo gli studi sull'immaginario, quando il ragno incontra il verme, l'idra nasce. Allo stesso titolo del ragno, l'idra incarna una femminilità temuta e terribile. L'aspetto femminile malefico e fatale che era palese in *Macbeth* lo è anche in *Otello*, poiché nell'idra è il Male e la fatalità che coincidono per condensarsi nel personaggio di Jago le quali macchinazioni avvincono Otello prima di annientarlo del tutto:

Nelle sue spire d'angue
L'idra m'avvince!²²⁸

La coscienza e la paura del tempo e della morte sono temi centrali poiché Otello, pur cadendo in una follia gelosa, è lucidamente consapevole di ciò che si sgretola intorno a lui e in lui. Su questi temi si innesta poi la questione della caduta dell'eroe generata da poteri dalle tinte femminili funeste nelle quali è anche racchiuso il tema della fatalità. Alla luce di questi aspetti, l'alterazione di Desdemona agli occhi di Otello non deriva solo dalle illusioni tramate da Jago ma anche dalla sua femminilità biologica nella quale primeggia una femminilità nefasta e fatale. Si assiste a un graduale assorbimento in Desdemona delle caratteristiche demoniache di Jago²²⁹, tendenza riscontrabile nell'immagine del demone nascosto nella piccola mano bianca della donna, l'«eburnea mano». Le nozioni di delitto e di impurità femminile che tendono verso la sfumatura morale della colpa sono, di fatto, quelle già reperite in *Macbeth*. Dalla colpa alla caduta morale, lo abbiamo visto, esiste una relazione di causa ad effetto che ci permette di identificare nell'opera una dinamica temporale di precipitazione verso la morte poiché la caduta, fisica o ontologica che sia, fa conoscere, nel suo movimento improvviso, un «tempo fulminante²³⁰». Tale movimento del tempo è, in ogni modo, sottomesso alla pressione della fatalità:

L'ebbra fortuna incalza
La fuga della vita.²³¹

²²⁷ *Otello*, II, 2.

²²⁸ *Ibid.*, II, 5.

²²⁹ Nell'insulto di Otello «Demonio, taci !!!» si può trovare una parentela sottintesa tra il nome Desdemona e la parola demonio, molto vicini.

²³⁰ G. BACHELARD, *La Terre et les rêveries de la volonté*, cité par G. DURAND, *Les structures*, p. 124.

²³¹ *Otello*, III, 8.

Il destino di Desdemona, «pia creatura nata sotto maligna stella²³²» cede sotto il peso schiacciante di una fatalità implacabile le cui forze si condensano in Jago, uomo abile dalle «arti nefande²³³». Attraverso l'idea di un'«infida sorte²³⁴», di un destino occulto contenuto nell'immagine del dado che decide della sorte di ognuno²³⁵, si intuisce che la fatalità si scaglia su di tutti, e *in primis* su Otello per via del suo legame stretto con Desdemona, colei che dapprima è il suo angelo, e per colpa di Jago, il suo eterno demone.

Tempo fuggente e acqua di morte

La notte riesce ad avvolgere tutto, compresa la materia dell'acqua che si fa più spessa, più scura, ostile e nera. Il mare è un utero-tomba²³⁶ all'interno del quale le onde tremano e i gorgi si aprono in turbini senza fondi da dove spuntano mostri. Otello arriva dal mare, è quindi il mare che risputa l'uomo nero, il mostro. Il mare, comunque sia, è connotato negativamente tanto per la sua capacità a generare creature oscure che per il suo aspetto sepolcrale. Questo mare violento e senza pietà plasma Otello a sua immagine, essendo un mare delle tenebre dalle tinte oscure e livide. L'acqua intorno all'isola è così penetrata dalla notte. Ai pericoli e alla violenza dell'acqua, al suo carattere funesto, si somma la nerezza che le conferisce una tristezza certa. Siccome l'acqua, dice Bachelard, è la sostanza che si presta meglio ai miscugli, la notte penetra anche le acque²³⁷. Inoltre, questa tristezza che traspare dalla materia si «stinfalizza» in modo inquietante, tale concetto di «stinfalizzazione» volendo nominare «un tratto particolare dell'immaginazione malinconica²³⁸».

Le lacrime di Desdemona e la «Canzone del Salice» che le accompagna esprimono per l'appunto la desolazione di un'anima devastata dal dolore che sente la morte avvicinarsi:

Piangea cantando
Nell'erma landa,
Piangea la mesta.
O Salce ! Salce ! Salce !
Sedeo chinando
Sul sen la testa !
O Salce ! Salce ! Salce !

²³² *Ibid.*, IV, 4.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*, III, 8.

²³⁵ « il dado è tratto ! », *ibid.*

²³⁶ «L'alvo / Frenetico del mar sia la sua tomba ! », *ibid.*, I, 1.

²³⁷ G. BACHELARD, *L'Eau*, p. 118.

²³⁸ *Ibid.*

Cantiamo! Il Salce funebre
Sarà la mia ghirlanda [...]

Scorreano i rivi fra le zolle in fior,
Gemea quel core affranto,
E dalle ciglia le sgorgava il cor
L'amara onda del pianto. [...]

E gli occhi suoi piangevan tanto, tanto,
Da impietosir le rupi.²³⁹

Materia di disperazione, le lacrime sono il segno fisiologico della tristezza, essendo che l'onda e le lacrime fanno parte della stessa rete simbolica della disgrazia, la quale contestualizza allo stesso modo i fiumi e gli stagni infernali²⁴⁰. Un'immagine ulteriore e frequente facendo parte della stessa rete dell'acqua nera è quella della capigliatura che avvicina questi simboli alla «femminilizzazione larvata²⁴¹». Se la capigliatura fluttuante contamina l'immagine dell'acqua, è per il suo movimento, poiché l'ondulazione di questa rimanda all'immagine acquatica²⁴². Per tornare al passo che ci interessa, Desdemona, prima di cantare, chiede a Emilia di disfarle i capelli, il che permette loro di prendere quella forma libera e ondulata la quale rimanda all'acqua. Ora, l'onda della capigliatura è legata al tempo, poiché vi è isomorfismo tra le fluttuazioni dell'acqua e quelle dei capelli. Come non pensare ad un altro personaggio shakespeariano, la bianca Ofelia, immagine fondamentale, secondo Bachelard, della fantasticheria delle acque²⁴³. «Sulla sponda delle acque, tutto è capigliatura.²⁴⁴» Il salice, il ruscello, la ghirlanda vegetale, la morte nell'acqua, il canto di una disperazione profonda sono tanti elementi che legano Ofelia a Desdemona. Ai suoni chiari dell'acqua si mescolano allora anche quelli dei gemiti prima che la notte non soffochi persino questi nel silenzio, ulteriore segno di morte²⁴⁵.

Infine, un elemento essenziale e presente nella scena di preparazione di Desdemona alla morte, lo specchio, è sovradeterminato dall'onda e dalla capigliatura perché l'acqua, si dice, sarebbe lo specchio originario²⁴⁶. Nel momento in cui Desdemona si mira, ella partecipa già secondo le strutture dell'immaginario alla vita delle ombre e degli spettri, lo specchio essendo non solo un elemento liquido bensì un elemento inquietante²⁴⁷. La «Canzone del Salice» viene

²³⁹ *Otello*, IV, 1.

²⁴⁰ G. DURAND, *Les structures*, p. 106-107.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 107.

²⁴² *Ibid.*, p. 108.

²⁴³ G. BACHELARD, *L'Eau*, p. 102.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 101.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 81.

²⁴⁶ G. DURAND, *Les structures*, p. 109.

²⁴⁷ *Ibid.*

allora ad innestarsi su tutta la poetica dell'acqua mortale grazie alla capigliatura, alla *toilette* femminile, all'ultimo grido che emette Desdemona prima di morire, il tutto essendo avvolto in un'atmosfera di terrore attestata dal gemito del vento che bussava alla porta, annunciatore della catastrofe che sta per compiersi.

L'ultima sequenza drammatica porta quindi al suo parossismo il tema della morte, bordone e corona della storia. La morte, per di più, avviene senza Dio, e Desdemona non ha neppure la possibilità di recitare un'ultima preghiera per salvare la propria anima. Malgrado la scoperta dei crimini congegnati da Jago, malgrado l'assassinio ingiusto di Desdemona, l'intervento divino non arriva in questo passaggio finale.

La morte in *Otello* ha dunque qualcosa di atroce, non è più speranza di ritrovamento (come è ancora il caso nel finale di *Aida* dove le anime della coppia Aida-Radames volano insieme «al raggio dell'eterno di²⁴⁸») né il riposo tanto atteso o la pace ritrovata come si legge ancora nelle opere tarde che precedono *Otello*: *Don Carlos* e *Simon Boccanegra*. La Morte, oramai, è annichilimento tanto che le promesse di pace, di risurrezione o di vita in Cielo non sono che sciocchezze:

La Morte è il Nulla
È vecchia fola il Ciel.²⁴⁹

Senza lasciarle tempo, Otello uccide freddamente Desdemona. La sofferenza stessa diventa gelida mentre l'eroe muore solo, in un angolo di ombra, luogo dove giaceva in realtà già da tempo:

Or morendo... nell'ombra...ov'io mi giaccio...²⁵⁰

Cipro è il luogo del crollo dell'illusione in cui l'urto tra la realtà e il sogno è tanto più forte che genera morte. Terra di lutto attorniata da un mare sterminatore, l'isola ripara l'assassinio di

²⁴⁸ *Aida*, IV, 2.

²⁴⁹ *Otello*, II, 2.

²⁵⁰ *Ibid.*, IV, 4.

Desdemona da Otello, dell'"elegia dal dramma"²⁵¹ che si fa in una notte glauca e umida in cui "l'acqua mescolata alla notte è un vecchio rimorso che non vuole [più] dormire"²⁵².

Al contrario delle opere trattate in precedenza e cronologicamente anteriori, in cui la dimensione notturna sosteneva o un sentimento d'immortalità nel godimento dell'istante presente (*La Traviata*), o un rifugio in un mondo interno e segreto ignorato da tutti (*Rigoletto*), o una dimensione da sogno per lottare contro una realtà troppo cruda e dolorosa (*Don Carlos*), o un universo amoroso espresso tramite il canto notturno (*Il Trovatore*), in *Otello* né la dimensione diurna né tanto meno quella notturna sembrano placare una sofferenza che si fa viscerale e insolubile.

Le terre dove vivono i due eroi di fonte shakespeariana non sono più che il regno dell'illusione e della follia mentre le tenebre e la morte irradiano dalla loro caduta e ricoprono il mondo, riflettendo il pessimismo artistico ed intimo del tardo Giuseppe Verdi.

Odio guerriero e amore, gloria nella vita e oblio nella morte, angelo e demone, obiettività e soggettività, uomo e mostro, spirito e carne, paura e invidia, anima e ombra, realtà e illusione, ragione e follia. Al di sopra di questi termini antitetici dei quali alcuni appartengono a Victor Hugo²⁵³ nella sua definizione di Shakespeare e della sua antitesi universale, vogliamo mettere l'oscurità, punto di partenza della nostra ultima analisi. In effetti, nella fame del mostro che si nomina Macbeth, il quale non è più che un' "energia incosciente che si scaglia ferocemente verso il male"²⁵⁴, nella lugubre gravitazione dei crimini che affogano la sua anima, nel suo istinto di distruzione, sono sempre le tenebre che governano. Le conseguenze dei suoi eccessi, che passano da ogni specie di morte, umana e spirituale, da ogni crimine possibile, dal parricidio all'infanticidio, da tutti i mondi, umani e sovraumani, non possono sboccare che in una ribellione cosmica dove la natura, che perde pazienza, e gli uomini rimasti troppo a lungo complici del loro tiranno si uniscono per entrare in azione contro di lui mentre Dio, prima assente, riappare e si allea a questi. La natura diventa anima contro l'uomo che ha perso la sua. La notte funesta è allora

²⁵¹ V. HUGO, *William Shakespeare*, [In rete], Paris, Librairie Hachette, 1880, <<http://archive.org/stream/williamshakesp1880hugo#page/n0/mode/2up>> (consultato il 3 ottobre 2012), p. 173.

²⁵² G. BACHELARD, *L'Eau*, p. 119.

²⁵³ V. HUGO, *William Shakespeare*, p. 180-181.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 214.

scacciata via, e la natura riprende i suoi diritti, annientando l'uomo dalla forza criminale e cupida²⁵⁵.

Per ciò che riguarda Otello, egli non è niente di meno che la notte, un'immensa figura fatale secondo Hugo, una notte innamorata del giorno poiché "la nerezza ama l'aurora²⁵⁶". Desdemona è per lui la sua luce, sarà poi la sua follia. Il Leone maestoso e nero affonda all'improvviso, si fa mostro anch'egli mentre il male, "altra forma dell'ombra²⁵⁷" rientra in lui sotto la forma umana di Jago. La notte, che è già notte del mondo arriva, tramite il male, ad essere una notte dell'anima quando le tenebre, o meglio, il tenebroso Jago guida il cieco Otello: l'avidità ingannatrice schiarisce quindi la notte.

La sposa dell'uomo delle tenebre, dell' «uomo Notte²⁵⁸» è allora vittima della complicità del ruggito leonino e del sogghigno subdolo dell'ombra. E come può uccidere la notte, quando vuole? Addormentando, ma sotto il cuscino, quello del primo bacio.

L'aurora, simbolo di vita, risuscitata grazie alla morte di Macbeth non esiste più: è stata asfissata dalle tenebre. In *Otello*, è dunque la notte assassina che ha l'ultima parola: snatura i sentimenti, contamina persino gli astri, insudicia la natura, altera gli uomini, scaccia Dio, si spande ovunque, penetra in tutto, diventando in questo modo l'unico elemento e la sola legge. L'avvento delle notte segna allora la morte definitiva di un mondo.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 214-215.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 215.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 216.

Conclusione

Giunti al termine del nostro studio, possiamo trarre qualche riflessione. Innanzitutto, che una forza materiale esiste nei libretti di Giuseppe Verdi e che dall'ingrovigliarsi degli elementi tra di loro, dalle loro combinazioni, le loro trasformazioni, o sparizioni prendono forma delle materializzazioni temporali. Che questi elementi, inoltre, vivono, così come l'opera lirica suppone, su una scena, ma anche nel più profondo dei personaggi. E infine, che il loro irradiazione nell'universo dell'opera implica una moltiplicazione di immagini che sono loro inerenti o solidali, benché queste non siano sempre di natura strettamente elementare.

L'assenza di studi propriamente simbolici sui libretti di Giuseppe Verdi, malgrado un numero infinito di lavori che lo riguardano ha costituito la ragione per cui abbiamo intrapreso questa ricerca. La forza comunicativa degli elementi, attestata dalla loro presenza nel linguaggio poetico, nel linguaggio musicale, in quello teatrale e anche nel linguaggio semplice e quotidiano odierno ha permesso di dare un punto di partenza tematico all'analisi. Del resto, l'adesione dello spettatore all'opera, e una certa forma di identificazione da parte sua nelle situazioni e i personaggi è una prova che si trovano nell'opera dei valori universalmente condivisi, o talvolta anche riconosciuti, ciò che sembrava aprire una via ad uno studio simbolico sull'immaginario. Per ciò che riguarda Verdi, ribelle di fronte a una tradizione italiana sovrana che egli difende però ogni qualvolta questa minaccia di cedere, egli incarna il matrimonio paradossale tra una dismisura in cui l'eccesso e la violenza passionale sono eminenti e una presa di distanza progressiva dalla soggettività romantica, tra una realtà esistente ed incontestabile e il dubbio rispetto a questa realtà resa da un disincanto progressivo del maestro. L'unione di due estetiche, il melodramma da una parte dove l'evidenza del gesto si unisce alla nettezza dei contrasti e il dramma musicale dall'altra, dove la sfumatura diluisce le immagini dell'uomo e della realtà che si fanno sempre più fuggenti lasciava quindi intravedere un materiale complementareamente antinomico nel quale scavare, a condizione di seguire delle piste mai esplorate prima, ossia l'espressione simbolica dei quattro elementi primordiali. Lo scontro costante tra due estetiche, due visioni del mondo da parte di un uomo pieno di contraddizioni interne²⁵⁹ e tra sentimenti antagonisti fortemente marcati negli eroi verdiani potevano dare luogo, pensavamo, a delle unioni simboliche forti portate in particolare dagli elementi le cui forze contrarie sono propizie ad

²⁵⁹ G. DE VAN, *Verdi*, p. 408.

illustrare i movimenti umani. Pensiamo semplicemente che Empedocle, per spiegare le forze governanti dell'universo, Odio e Amore, ebbe ricorso ai quattro elementi materiali²⁶⁰.

Infine, la scelta del tempo come tema portante dell'analisi viene dall'onnipresenza della nozione di tempo nella vita dell'uomo e altrettanto, quindi, nell'esistenza del suo *alter ego* che vive nell'opera in musica, il quale è presunto rappresentarlo o imitarlo. Del resto, se il tempo torna talmente spesso nei libretti, sotto diverse forme e costantemente, non è perché è fonte di ossessione? Nel tempo che manca al quotidiano e nel tempo che passa e che può spaventare, nel tempo dei sentimenti che si vorrebbe eterno e in quello della sofferenza che sembra non cessare mai, non si riassumono in gran parte in nostri pensieri? Questo tempo che abbiamo ancora, così prezioso per colui che non ne ha quasi più, questo tempo, o meglio, questi tempi non determinano i corsi delle nostre vite?

Tale importanza del tempo o dell'idea del tempo giustifica dunque la scelta del filo conduttore del nostro studio. La ricorrenza di certe immagini elementari, di certe angosce temporali in seno ai libretti non potevano essere ignorate. È appunto questa sopravvivenza di immagini e espressioni sensibili che non dipendono da nessun ordine o logica particolare, e ancora meno da ragioni formali che suscitano interesse, poiché l'unico punto di partenza di queste è l'attività immaginante.

Non abbiamo voluto, né tanto meno potuto estrarre delle leggi, o degli schemi che sarebbero stati i risultati di tale o tale sistemazione di immagini, di termini, di idee. Non è possibile stabilire un ordine obiettivo o una legge dall'immaginazione, tanto meno quando il lavoro porta sull'espressione dell'essenza stessa del pensiero creatore.

Possiamo semplicemente constatare che il tempo appare costantemente, e sotto diverse forme, comprese quelle che vivono solamente nell'immaginazione, come, ad esempio, il ritorno eterno di un tempo, la retroazione nel passato o una precipitazione nel futuro che un destino attiverrebbe. Poiché il senso comune vede il presente del tempo andare avanti verso l'avvenire²⁶¹, in modo omogeneo, ammettendo difficilmente altre forme di evoluzione.

²⁶⁰ Z. RADMAN, *In Search for Substance and Structure: Tetradic Model as World-Metaphor*, in *Aria, terra, acqua, fuoco: i quattro elementi e le loro metafore*, a cura di F. Rigotti – P. Schiera, Bologna, Società editrice il Mulino, 1996, p. 43-53.

²⁶¹ Cf. H. BARREAU, «Du temps physique au temps cosmologique: le rétablissement de la flèche du temps», in *Time in the Different Scientific Approaches. Le temps appréhendé à travers différentes disciplines: Actes des Entretiens de l'Académie Internationale de Philosophie des Sciences Cerisy-la-Salle, 4-9 Octobre 2007*, Gênes, Tilgher, 2008.

Il tempo è, di fatto, onnipresente nei libretti verdiani, sia che scorra irreparabilmente nel quadro di un'evoluzione obiettivamente lineare, sia che adotti altri aspetti evolutivi.

In effetti, è possibile vivere il tempo come una riserva che giorno dopo giorno, minuto per minuto, si svuota. È il movimento del conto alla rovescia. Percepita in questo modo l'evoluzione temporale è quindi temuta. Non si focalizza più che sull'ultimo istante al quale è supposta portarci. Tale è la visione predominante di Violetta, i cui numerosi tentativi risiedono in una folle illusione di ignorare un avanzamento del tempo che non può, di fatto, esserlo. Fino al giorno in cui intravede una possibilità di sopravvivenza altra che questo miraggio menzognero che ha costruito con le sue proprie mani. Il superamento di uno stato sostanzialmente piacevole, egoisticamente gradevole verso un dono di sé che si fa poi sacrificio permette alla mortale di accedere ad un'immortalità tramite il ricordo della sua rinuncia alla vita che si scolpisce da quel momento in tutte le memorie.

Visto da un'altra angolatura, il tempo che passa è anche segno di maturazione fisica, morale, mentale o sentimentale. Può quindi essere pienezza, o addirittura rivincita su un passato miserevole dato che il supporto temporale dà la possibilità di approfondire, vivere le cose e gli esseri, oltrepassare sofferenze ed umiliazioni. Rigoletto vive il tempo in questo modo, finché un giorno, qualcuno non gli rubi quel frutto segretamente coltivato. Tragedia suprema, il tesoro immacolato, prodotto di un tempo depurato dalle turpitudini umane è oltraggiato. Il tempo, che era portatore di una dolce maturazione umana e consolidazione sentimentale non può allora che seguire una logica inversa di annichilazione fino alla distruzione dell'ultimo istante della donna-bambina oramai sparita, spazzando tutto sul suo passaggio in un'azione galoppante. Gilda non ha, in questo universo in cui la donna è angelica, più nessuna ragione di vivere. Ha perso la sua purezza, e la colomba macchiata non può esistere.

Per ciò che riguarda lo spazio, non è omogeneo: esistono infatti sia uno spazio fortemente significativo, sacro agli occhi dell'uomo che ne fa parte, che altri spazi amorfi, non consacrati²⁶².

Questa eterogeneità dipende dai valori delle esperienze vitali. Da un lato, lo spazio è pubblico, inodore, incolore, uguale a sé-stesso quando lo si attraversa senza emozioni. In virtù di tale carattere, è quindi anche indolore. Ma, nel momento in cui si lega ad esso un tempo particolarmente felice, questa unione spazio-tempo si trasforma allora in rifugio traditore. Asilo nel quale ci si rinchioda per fuggire la realtà dolorosa, è allo stesso tempo questo rifugio che mette a crudo la propria illusione. Carlos e Élisabeth possono anche cercare di isolarsi in un

²⁶² M. ELIADE, *Le Sacré*, p. 25.

istante tanto fuggevole quanto radioso, cioè l'unico giorno del loro amore, questo però non torna. Peggio, la sua ricerca folle si trasforma in annientamento progressivo di un'energia votata all'impossibile conquista di ciò che non è più. Il tempo della felicità non ha altre ricchezze che di essere vissuto. Commemorato, genera sofferenza ed alienazione.

Rimembrato, il tempo lo è sempre quando il passato torna per saldare i conti. Per quanto il tempo scorra, non annega nel suo flusso i debiti che bisogna quindi sempre pagare. Una morte per un'altra morte, fino al momento in cui si risale al primo debito. Azucena, tornando all'origine della cauzione morale che la persegue blocca questo ritorno incessante di un'ossessione distruttiva.

Il tempo, comunque vada, è sempre avido, divorante. E quando il fuoco, per di più, è la sua materia di propagazione, consuma gli esseri, i loro sentimenti, il loro vissuto. Eppure, una volta le cose terrestri consumate, è possibile che un amore puro e condiviso si salvi, prenda il volo, scappi da una condizione votata alla finitezza per accedere a un fuori-tempo tramite la forza della sublimazione.

Infine, quando il tempo del vissuto interiore muore prima del tempo che regge l'universo, ciò significa che la morte è già qui, che rode un essere mortificato già da tempo, la cui aridità non può che offuscare gli altri o distruggerli. Macbeth è morto ma non lo sa. Non ha più tempo vitale, ragione per cui tutto muore intorno a lui. Otello è un ricettacolo nero, è dunque in simpatia cromatica con la notte per eccellenza, la notte ultima, quella della morte. Ecco perché il male è attirato da lui. Jago possiede Otello, parla attraverso questi. La conseguenza di questa infiltrazione non è che l'accentuazione di una debolezza dell'uomo che è già tenebre. In questo modo, come per il regno di Scozia, l'isola di Cipro è contaminata, natura ideale persa per sempre, ed imputridisce dal suo interno prima di implodere, vittima dell'irradiamento distruttore della notte attraverso l'uomo.

Tramite questo prisma immaginario elementare dalle molteplici sfaccettature che alimenta i libretti pur nutrendosi della materia simbolica di questi, abbiamo tentato di illuminare strati profondi dell'immaginazione verdiana. Verdi ha sempre dichiarato essere un uomo di teatro, e non un musicista, ciò che implicava una partecipazione totale da parte di tutte le componenti indispensabili all'opera: il canto, la poesia, la messa in scena, i costumi, l'interpretazione, per arrivare a quell'*effetto* tanto ricercato. La nostra idea era quindi di integrare a tutte queste unità teatrali esatte da Verdi il cui scopo era di ottenere un insieme completo, un'altra unità: un sostrato

simbolico che sostiene il tutto, e che traspare nei versi, nella musica, sulla scena e nel più profondo dei movimenti intimi dei personaggi.

Il tempo in Verdi è comunque sempre una minaccia o rappresenta l'ombra di una minaccia, e l'unica soluzione che resta all'uomo del suo universo per ignorarlo è fare primeggiare il proprio tempo interiore emozionale, seguendo l'esempio di Manrico e Leonora, entrambi soli nella vita, ma uniti per sempre dai loro sentimenti. L'ineluttabile è una forza costante e il destino vince sempre tanto che la lotta che i personaggi conducono contro i loro nemici, contro loro-stessi, contro il mondo, o addirittura contro il tempo è una lotta persa sin dall'inizio. E quando vogliono conoscere o padroneggiare i loro destini, pagano questa ricerca di potere con la loro vita. Malgrado tutto, la nobiltà dei sentimenti riesce a fare dimenticare momentaneamente l'assurdità della fatalità e l'ingiustizia della morte. Allorché l'uomo si spegne, è ancora possibile che permanga al di là del tempo, vaga impressione peritura, il ricordo delle sue azioni e la portata delle sue emozioni che questi ha lasciato nel tempo degli altri, sconfiggendo in questo modo il potere devastatore del tempo.

III Estratto verbale del collegio dei docenti



ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica
 Via Zamboni 32 - 40126 Bologna
 Tel. 051 2098550 - Fax 051 2098555

Dottorato di Italianistica

ESTRATTO VERBALE DEL COLLEGIO DOCENTI RELATIVO ALLA
PRESENTAZIONE DELLA DOTTORANDA IN COTUTELA CHRISTINE
 RESCHE DA ALLEGARE ALLA TESI DI DOTTORATO IN
 ITALIANISTICA

Il giorno 27 settembre 2012, alle ore 12 e 30, presso l'Aula Guglielmi del Dipartimento di Filologia classica e Italianistica dell'Università degli Studi di Bologna, si riunisce il Collegio dei Docenti dell'Indirizzo di Italianistica del Dottorato in Culture letterarie, filologiche, storiche.

Risultano presenti i Professori: Luisa Avellini, Marco A. Bazzocchi, Alfredo Cottignoli, Fabrizio Frasnedi, Giuseppe Ledda, Niva Lorenzini, Vittorio Roda, Paola Vecchi.

Risultano assenti giustificati tutti gli altri componenti del Collegio.

Presiede la seduta il Coordinatore di Indirizzo, Prof.ssa Paola Vecchi.

Assume le funzioni di Segretario il Prof. Marco A. Bazzocchi.

ORDINE DEL GIORNO

1. Presentazione della Dottoranda in cotutela Christine Resche (XXI Ciclo), da allegare alla tesi di Dottorato;
2. Commissione relativa all'esame finale della dottoressa Christine Resche;
3. Varie ed eventuali.

1. Presentazione della dottoranda Christine Resche, da allegare alla tesi di Dottorato

Omissis

Omissis

Dott.ssa Christine Resche

Curriculum: Critico-letterario

Titolo tesi di Dottorato: *Il simbolismo dei quattro elementi primordiali e le figure del tempo: dalla drammaturgia europea ai libretti di Verdi.*

Tutor: Professoressa Luisa Avellini.

Presentazione:

Una volta impostato, nelle pagine d'apertura, il riferimento metodico, nel senso espresso da Bachelard, a una "immaginazione materiale" che sostiene un legittimo percorso d'indagine nelle simbologie rappresentative dei quattro elementi primordiali (terra, acqua, aria, fuoco), lo sviluppo riflessivo della ricerca, bilanciata sulla dinamica di genere letterario che trapassa dalla drammaturgia (soprattutto di Hugo e Shakespeare) ai libretti verdiani portatori in aggiunta della complessa dimensione di "servizio" alla musica, si struttura sul postulato di partenza di una "materia" distribuita nello *spazio* e nel *tempo*.

Partendo da un cenno ai miti cosmogonici della cultura occidentale e dalla loro evoluzione in rapporto alla mitografia dei quattro elementi, si individuano poi nei libretti verdiani minuziosamente notomizzati le forme e i percorsi simbolici attraverso i quali il *tempo* si fa materia presentandosi con una varietà di volti. La ricerca si impenna dunque sugli schemi narrativi e melodrammatici estraibili dalle molteplici rappresentazioni del tempo: vere e proprie "figure" che il tempo assume materializzandosi in simbologie universali e specifiche insieme.

Il *conto alla rovescia*, ad esempio, nel I capitolo è lo schema-dispositivo della *Traviata*, nel quale l'eroina è intuitivamente condannata fin dall'inizio a una fuga del tempo verso la destinazione finale irrimediabile, come è sottolineato dal ritmo musicale frenetico della festa del I atto: una festa che non è una "rinascita", ma la spia dell'evidente scontro fra il ciclico *carpe diem* del *demi-monde* in cerca di scampo effimero dal tempo inesorabile, e invece il prepotente emergere dell'amore-passione inevitabilmente ricondotto alla linearità di un tempo segnato dal destino. Nella struttura temporale che fa da contenitore, ecco poi il simbolismo materiale degli elementi: il *fuoco* dell'amore, apparentemente strumento di *renovatio*, e il *fuoco* patologico e insidioso della tisi che è già di fatto un destino. Ma anche l'*aria*: l'immagine aerea di Violetta "trasvolante" di gioia in gioia, l'*ala* di farfalla e il rapporto con il *vortice* del peccato da un canto, dell'amore dall'altro canto. Una *variatio* ancor più cupa dello stesso rifugio festoso notturno dove si cerca di ingannare il tempo e la realtà è analiticamente ricostruita si trova anche nella

Il Collegio di Indirizzo di Italianistica del Dottorato in Culture letterarie, filologiche, storiche approva pienamente la presentazione soprascritta.

Omissis

Le deliberazioni assunte in questa seduta sono state redatte, lette ed approvate seduta stante.

La seduta è tolta alle ore 13 e 30.

IL SEGRETARIO

Prof. Marco A. Bazzocchi

IL COORDINATORE

Prof.ssa Paola Vecchi

Marco A. Bazzocchi

Paola Vecchi

Il giovedì 27 settembre 2012, alle ore 12 e 30, presso l'Aula Giuseppe del Dipartimento di Filologia classica e Italiana dell'Università degli Studi di Bologna, si riunisce il Collegio dei Docenti dell'Istituto di Italianistica del Dottorato in Culture letterarie, filologiche, storiche.

Assistono presenti i Professori: Luca Avallone, Marco A. Bazzocchi, Alfredo Compton, Fabrizio Favagnotti, Giuseppe Ledda, Nava Lazzarini, Vittorio Roda, Paola Vecchi.

Assistono assenti giustificati tutti gli altri componenti del Collegio.

Presiede la seduta il Coordinatore di Indirizzo, Prof.ssa Paola Vecchi.

Assume le funzioni di Segretario il Prof. Marco A. Bazzocchi.

ORDINE DEL GIORNO

1. Presentazione della Dottoranda in cultura Christine Resche (XXI Ciclo), da allegare alla tesi di Dottorato.

2. Commissione relativa all'elaborazione della tesi della dottoranda Christine Resche.

3. Varie ed eventuali.

INDEX

Index des noms et des notions

<i>Abbietta zingara</i>	222, 242, 243
abîme	52, 55, 112, 146, 149, 196, 228
adieu	44, 45, 65, 109, 149, 155, 159, 181, 183, 197, 218
aérien	7, 8, 31, 53, 54, 56, 89, 121, 147, 191, 208, 209, 210, 212, 214, 216, 219, 220
<i>affetto</i>	51, 52, 250, 375
âge d'or	135, 155, 156, 238
agro-lunaire	254, 256
<i>Ai nostri monti</i>	197, 262
<i>Aida</i>	107, 271, 272, 334 (107, 108, 181)
aile	7, 53, 54, 55, 86, 191, 192, 208, 214, 217, 220, 373
air	167, 168, 178, 192, 212, 217, 241, 282, 373
alchimie	66, 234, 238, 239, 252, 259
Alfredo	34, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 51, 52, 53, 57, 58, 61, 62, 63, 66, 67, 69, 70, 73, 75
Alighieri (Dante)	(55, 98, 112, 128, 129)
Alleau (René)	(19)
altérité	95, 221, 226, 227, 228, 230, 231, 233, 236, 248, 256, 373
<i>Alzira</i>	107
amant	32, 58, 165, 201, 251, 253, 257
Amarilli	108, 109
ambitus	82, 89, 208
âme	8, 33, 40, 51, 55, 67, 69, 86, 87, 94, 97, 99, 100, 105, 108, 115, 116, 118, 148, 164, 170, 173, 175, 178, 183, 190, 192, 196, 210, 211, 212, 219, 220, 222, 223, 226, 257, 272, 275, 290, 300, 303, 310, 314, 315, 317
Amelia	32, 33, 34
amitié	57
amour	7, 8, 28, 30, 31, 33, 34, 40, 41, 44, 46, 47, 52, 53, 61, 66, 67, 73, 74, 75, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 93, 94, 96, 100, 102, 105, 106, 107, 108, 113, 114, 115, 118, 138, 139, 141, 142, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 154, 156, 157, 158, 159, 161, 164, 165, 169, 175, 176, 178, 181, 183, 189, 192, 195, 200, 206, 207, 209, 210, 212, 214, 217, 231, 233, 249, 250, 251, 252, 253, 255, 257, 258, 260, 271, 273, 274, 296, 306, 313, 315, 319, 321, 322, 323, 331, 332, 336, 345, 362, 368, 369, 370, 372, 374, 377, 378, 381, 382, 383
ange	43, 55, 57, 58, 86, 87, 102, 115, 208, 210, 250, 330, 333, 345
angoisse	28, 34, 60, 72, 115, 116, 121, 135, 139, 157, 213, 215, 218, 219, 230, 232, 242,
261	
aquatique	110, 113, 116, 118, 123, 132, 141
araignée	170, 171, 310, 312, 313, 315, 317, 380
argent	58, 67
arme	8, 28, 36, 164, 166, 167, 193, 219, 221, 234, 235
<i>Aroldo</i>	(274)
Arrigo	56
arythmologie	36
asphyxie	346
assassinat	125, 229, 276, 290, 293, 297, 298, 379
astre	65, 66, 71, 72, 75, 163, 177, 179, 223, 249, 293, 294, 302, 307, 323, 329, 337, 346
atemporalité	159, 169, 211, 212, 219
Atlantide	324
<i>Attila</i>	237
Auber (Daniel)	34, 228

- (229)
- autel 7, 8, 83, 95, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 117, 120, 123, 124, 129, 134, 175, 253, 261, 382
- avalement 113, 115, 116, 382
- avenir 42, 45, 65, 78, 141, 147, 149, 156, 164, 181, 240, 247, 248, 264
- aveugle 56, 124, 172, 174, 175, 257, 272, 276, 280, 284, 294, 304, 305, 308, 318, 341, 346, 370
- aveuglement 56, 172, 174, 305, 308, 370
- Azucena 8, 10, 188, 189, 190, 193, 194, 196, 197, 200, 203, 204, 213, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 267, 305, 362, 371, 372, 373
- Azucena dovrà morire 10
- Bachelard (Gaston) 1, 53, 85, 100, 120, 121, 123, 147, 190, 201, 208, 246, 356
(20, 21, 55, 56, 59, 84, 85, 86, 96, 98, 100, 102, 110, 120, 123, 132, 134, 147, 176, 190, 201, 208, 213, 222, 233, 242, 246, 254, 275, 298, 303, 307, 327, 339, 341, 342, 343, 344, 345)
- Bakhtine (Mikhail) 8, 9, 102, 104, 138, 357
(96, 102, 138)
- Bal 31, 32, 33, 34, 36, 40, 62, 67, 69, 70, 71, 228
- Bal masqué 31, 32, 34, 228
- Banco 276, 277, 280, 284, 290, 291, 293, 297, 376, 377
- barque 123
- Barreau (Henri) (188)
- Baudelaire (Charles) 167
(68, 123, 167)
- Baudouin (Charles) 158, 179, 312, 357
(97, 158, 170, 179, 312)
- Béguin (Albert) (161)
- Bella figlia dell'amore* 89
- Bergès (Michel) (60)
- bestiaire 71, 375
- bête 45
- Bettelheim (Bruno) 144
(144)
- Bible (55, 73, 131, 282, 300)
- Biscaye (Monts de) 189, 232, 240, 241, 261, 262
- blessure 34, 60, 251, 258, 267, 275, 281, 286
- bohémien 45, 67, 190, 222, 224, 225, 226, 230, 231, 232, 236, 240, 242, 248, 256, 259
- bois 140, 142, 143, 145, 148, 151, 152, 154, 164, 165, 167, 200, 276, 310, 368
- boisson 28, 30, 286, 288
- Boito (Arrigo) 340
- bonheur 61, 63, 85, 97, 138, 142, 145, 146, 149, 155, 157, 163, 180, 181, 185, 192, 262, 274, 300, 315, 370
- Bossuet (Jacques Bénigne) (299)
- boue 116, 320, 324, 325
- bouffon 8, 80, 81, 83, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 125, 126, 133, 134
- bourreau 32, 68, 121, 253
- breuvage 74, 286, 288
- brindisi* 74, 286, 289
- bronze 289, 290
- brouillard 142, 143, 145
- bruit 128, 145, 204, 213, 282, 283, 308, 311
- bûcher 8, 175, 176, 189, 193, 194, 196, 213, 214, 221, 222, 223, 224, 232, 233, 236, 241, 249, 254, 256, 259, 260, 261, 262
- Budden (Julian) 83, 88, 115

- (83, 87, 88, 89, 115)
- cabalette 41, 51, 251
- cadavre 68, 111, 118, 129, 253
- Caillois (Roger) (145, 168)
- calice 39, 47, 73, 74, 285, 286, 288, 289
- Calypso 288
- Camporesi (Piero) 60
- Carême 65
- Carlo 140, 150, 151, 152, 155
- Carlos 8, 10, 109, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 169, 170, 171, 174, 175, 176, 178, 180, 182, 183, 184, 185, 191, 205, 206, 211, 221, 241, 252, 253, 257, 271, 272, 279, 309, 364, 367, 368, 369, 370
- carnaval 45, 60, 64, 65, 67, 68, 70, 71, 73, 75, 375
- Cassio 303, 318, 378, 379
- cataclysme 126, 130, 135, 155, 157, 382
- catalyseur 67, 106, 241, 283, 302
- cauchemar 122, 193, 194, 233
- cauchemardesque 193, 194, 233
- cavatine 86, 287
- cécité 172, 175, 305, 370
- cendres 65, 178, 191, 240, 254
- censure 104, 116, 229
- Centre du Monde 261
- chagrin 61
- chair 55, 79, 115, 116, 124, 208, 315, 345
- chanson 8, 30, 88, 121, 154, 165, 168, 227, 234, 238, 242, 246, 260, 263, 304, 306, 338, 342, 343, 379
- chanson du Saule 342, 379
- Chanson du voile 154, 165, 180
- chant 8, 28, 31, 36, 71, 82, 87, 88, 121, 122, 128, 146, 151, 152, 154, 165, 166, 188, 193, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 218, 230, 232, 234, 236, 238, 239, 241, 242, 246, 247, 248, 250, 258, 260, 263
- Charles-Quint 155, 182, 257
- Charrak (André) 36
- cheval 71, 118, 122, 206, 230, 235, 255, 309, 310, 311, 358, 371, 380, 382
- chevalier 206, 230
- Chevalier (J.) Gheerbrant (A.) (68, 97, 106, 134, 163, 209, 286, 291, 325)
- chevelure 166, 169, 222, 380
- cheveux 161, 182, 323, 343, 344
- chœur 1, 28, 32, 33, 34, 40, 44, 69, 127, 166, 269, 271, 273, 276, 368, 377
- chrétien 61, 71, 74, 110, 208, 210, 220, 235, 245
- Christ 47, 61
- chromatisme 127, 128, 130, 133, 214
- chronologie 8, 102, 123, 138, 139, 157, 158, 164, 165, 211, 219, 220, 241, 269
- chronotope 8, 102, 138, 139, 157, 241, 370, 382
- Chrysaor 235
- chthonien 110, 193, 220, 223, 233, 238
- chute 44, 51, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 64, 67, 113, 116, 130, 146, 155, 266, 267, 268, 275, 281, 282, 283, 293, 303, 311, 316, 319, 321, 322, 325, 327, 329, 338, 375, 380
- ciel 29, 30, 33, 42, 43, 47, 53, 55, 61, 62, 64, 74, 100, 107, 108, 110, 119, 124, 125, 126, 130, 131, 142, 144, 147, 148, 149, 171, 176, 177, 181, 182, 185, 191, 192, 198, 205, 208, 210, 211, 212, 222, 223, 224, 230, 231, 232, 237, 238, 240, 248, 253, 261, 262, 271, 281, 289, 290, 294, 299, 301, 306, 307, 308, 309, 310, 317, 370, 372, 378, 382
- Ciel ! non m'inganno !...* 198

- circulaire 36, 54, 66, 157, 221, 246, 254, 266, 276
 circularité 238, 239, 245, 246, 248, 252
 clair 269, 317
 clarté 142, 147, 271, 274, 337, 338, 346
 cœur 1, 31, 44, 46, 56, 58, 69, 70, 73, 74, 75, 81, 83, 85, 87, 88, 94, 100, 109, 114, 115, 122, 123, 129, 147, 148, 150, 152, 159, 160, 162, 169, 170, 171, 172, 173, 176, 182, 183, 184, 190, 192, 193, 195, 202, 203, 205, 206, 207, 212, 213, 217, 229, 231, 233, 236, 240, 246, 257, 258, 264
 colère 82, 97, 126, 130, 131, 143, 171, 176
 comique 270
 complexe de Novalis 246
 compositeur 34, 47, 193, 201, 268, 269
 compte à rebours 7, 27, 31, 41, 43, 44, 46, 59, 73, 75, 375
Condotta ell'era in ceppi 221, 242
 connaissance 34, 64, 79, 101, 117, 163, 179, 188, 240, 247, 370, 377
 conscience 28, 44, 55, 60, 123, 130, 159, 160, 166, 169, 178, 179, 188, 192, 202, 250, 251, 253, 263, 268, 272, 275, 277, 278, 279, 281, 290, 291, 293, 297, 305, 314, 315, 319, 380
 conscience de la fin 315, 319, 380
 consommation 65, 287
 Constantinescu (Muguras) (230, 248)
 consumption 194, 287, 291
 conte 7, 9, 29, 30, 32, 58, 59, 67, 68, 79, 81, 89, 93, 94, 95, 97, 98, 106, 107, 111, 113, 117, 120, 121, 132, 143, 144, 145, 153, 155, 158, 159, 168, 169, 170, 177, 185, 188, 189, 190, 194, 195, 196, 200, 202, 203, 204, 207, 208, 212, 213, 219, 221, 222, 235, 237, 239, 241, 247, 248, 249, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 262, 285, 288, 293, 298, 310, 357, 360, 369, 370, 371, 372, 373, 376, 379, 380, 381
 Conte di Luna 98, 143, 144, 145, 185, 188, 189, 194, 195, 196, 200, 202, 203, 204, 208, 219, 221, 222, 235, 247, 248, 249, 255, 256, 258, 259, 260
 Cossé (monsieur de) 81
 couleur 8, 33, 34, 59, 79, 129, 146, 147, 156, 165, 166, 169, 206, 210, 228, 229, 230, 279, 286, 288, 303, 304, 305, 306, 309, 313, 370, 378
 coupe 28, 29, 30, 39, 40, 71, 73, 74, 201, 264, 288, 375
 couple 107, 119, 182, 228, 257, 276, 278, 279, 280, 282, 287, 288, 289, 291, 292, 295, 297, 299, 300, 302
 course 28, 65, 72, 123, 124, 186, 193, 197, 202, 287, 309, 310, 311
 Création 159
 créature 102, 266, 277, 291, 292, 329, 338, 340, 343
 crépuscule 8, 118, 156, 276, 293, 296
 cri 272, 344
 Croix (Saint Jean de la) 74, 75
 (162)
 culpabilité 34, 116, 290, 379
 cycle 45, 47, 59, 62, 64, 65, 66, 75, 76, 193, 239, 240, 241, 246, 247, 252, 254, 256, 257, 259, 264
 cyclique 7, 29, 36, 41, 45, 47, 59, 62, 63, 64, 70, 71, 75, 176, 178, 180, 188, 190, 220, 221, 235, 238, 239, 240, 248, 249, 252, 254, 256, 257, 259, 260, 261, 262
D'amor sull'ali rosee 214, 217
Dame aux Camélias 29, 47, 59
 danse 28, 31, 33, 34, 35, 36, 54, 234
 dard 175, 177, 178, 337
 De Fouquières (Ariane) (40)
 De Lauzières (Achille) 140
 De Schoelzer (Boris) (36)
 De Van (Gilles) 33, 100

- (22, 25, 33, 34, 48, 57, 61, 75, 79, 82, 100, 138, 141, 160, 172, 173, 174, 193, 207, 228, 237, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 277, 287, 292, 304, 339, 345)
- Debussy (Claude) 167
- déchéance 280, 293, 305, 315
- déesse 71, 277, 311, 377
- défaite 218, 267, 377
- délire 42, 148, 152, 167, 194, 242, 321
- déluge 111, 119, 124, 126, 130, 131, 132, 149
- démon 57, 84, 85, 86, 87, 102, 119, 122, 146, 155, 170, 175, 219, 223, 227, 228, 229, 230, 234, 239, 247, 251, 266, 270, 272, 273, 280, 289, 305, 312, 318, 319, 322, 323, 329, 333, 345, 376, 380
- désacralisation 104, 135, 327, 330
- descendance 287, 293, 296, 297, 300
- Desdemona 304, 313, 314, 315, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 336, 342, 343, 344, 345, 346, 378, 379, 380
- Deserto sulla terra* 206, 207, 218
- désir 31, 40, 55, 57, 83, 85, 97, 105, 108, 110, 115, 123, 126, 155, 156, 159, 160, 164, 165, 168, 169, 170, 180, 181, 182, 183, 185, 190, 201, 202, 203, 204, 206, 218, 252, 255, 260, 263, 269, 275, 277, 282, 284, 285, 286, 289, 293, 297, 315, 318, 319
- destin 7, 9, 31, 32, 35, 36, 63, 67, 73, 82, 99, 109, 116, 119, 120, 121, 125, 138, 144, 164, 181, 183, 184, 186, 188, 190, 191, 193, 194, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 211, 218, 219, 221, 233, 237, 240, 249, 251, 257, 258, 259, 260, 262, 264, 266, 267, 277, 279, 284, 287, 290, 295, 303, 306, 307, 310, 311, 314, 315, 316, 317, 373, 377, 380, 384
- destruction 62, 105, 135, 233, 241, 273, 275, 284, 287, 298, 302, 318
- devineresse 32, 65, 223, 228
- dévoilement 163
- diable 118, 175, 225, 226, 227, 229, 234
- dialectique 210, 266
- Diane de Poitiers 81
- Diderot (Denis) (74)
- Dieu 30, 43, 46, 55, 58, 64, 73, 81, 82, 87, 97, 104, 109, 117, 124, 126, 131, 141, 142, 147, 150, 154, 155, 156, 158, 159, 169, 173, 178, 180, 184, 192, 208, 211, 227, 234, 235, 248, 252, 253, 255, 271, 287, 298, 299, 300, 301, 306, 307, 308, 309, 314, 339, 344, 346, 370, 377, 378, 379
- Divine Comédie (La)* 54, 112
- Don Carlo* (138, 139, 140, 142, 151, 155, 157, 164, 166, 167, 171, 177, 185)
- Don Carlos 8, 10, 109, 135, 136, 138, 143, 144, 147, 148, 150, 152, 169, 170, 174, 180, 184, 185, 191, 205, 206, 211, 221, 241, 252, 253, 257
- Don Carlos* 4, 5, 6, 325, 334, 337, 338, 351
- (138, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 164, 166, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 184, 185, 253, 257, 274, 334)
- Donizzetti (Gaetano) 146
- doré 147, 155, 156, 164, 206, 220, 310
- douceur 176, 237, 384
- Douphol 44
- dramaturgie 2, 5, 7, 8, 237
- drame 8, 71, 79, 80, 81, 82, 88, 98, 100, 116, 126, 129, 138, 165, 201, 226, 237, 239, 252, 253, 254, 256, 259, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 292, 302, 306, 373, 374
- drame musical 268, 271, 272
- dualité 97, 382

- Duc 81, 82, 83, 84, 87, 88, 89, 93, 94, 96, 97, 100, 101, 103, 104, 113, 114, 115, 116, 118, 121, 122, 124, 125, 127, 129, 168
- Dumas (Alexandre, fils) 29, 47, 53, 57, 61
(30, 47, 53, 59)
- Duméry (Henri) 158
- Duncan 276, 279, 280, 281, 282, 284, 285, 287, 289, 290, 297, 298, 299, 376, 377
- Durand (Gilbert) 21, 29, 64, 110, 125, 132, 147, 169, 170, 172, 176, 179, 181, 213, 219, 248, 261, 299, 311, 313, 336, 359
(21, 26, 29, 33, 34, 36, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 70, 71, 72, 74, 84, 85, 86, 99, 101, 106, 109, 110, 111, 113, 115, 117, 119, 120, 122, 124, 125, 129, 130, 132, 142, 147, 153, 160, 161, 165, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 192, 204, 206, 209, 213, 219, 221, 230, 235, 238, 239, 246, 248, 252, 254, 257, 260, 261, 262, 263, 269, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 285, 287, 288, 293, 294, 295, 298, 299, 303, 304, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 327, 335, 336, 337, 338, 341, 342, 343, 344)
- È il sol dell'anima* 87, 89, 93
- eau 110, 118, 123, 124, 131, 132, 143, 281, 288, 380, 382
- Eboli 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 175, 180, 184
- échange 63, 125, 248, 249, 257, 259, 260, 263, 264, 373
- écho 45, 59, 66, 70, 133, 144, 145, 169, 178, 207, 212, 246, 289, 297, 305, 309, 312, 314, 316, 339
- effet 29, 30, 31, 52, 54, 62, 78, 79, 80, 81, 83, 96, 99, 105, 106, 110, 113, 114, 118, 125, 128, 130, 133, 140, 147, 158, 164, 170, 172, 174, 179, 180, 188, 197, 200, 202, 206, 208, 209, 211, 212, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 231, 233, 236, 238, 240, 242, 248, 252, 258, 260, 261, 264, 270, 271, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 283, 291, 292, 293, 298, 299, 308, 314, 315, 316, 319, 373
- église 94, 104, 107, 113, 174, 369, 381
- élément 2, 5, 7, 8, 53, 57, 60, 65, 75, 78, 88, 102, 107, 110, 114, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 134, 139, 141, 142, 144, 149, 150, 155, 156, 157, 159, 164, 168, 169, 176, 188, 189, 190, 194, 208, 209, 212, 220, 225, 227, 228, 231, 232, 233, 234, 236, 246, 248, 249, 254, 264
- élémentaire 275, 306
- élémental 189, 190, 266, 270
- éléments 2, 5, 7, 53, 57, 60, 78, 102, 107, 114, 121, 122, 124, 125, 126, 134, 139, 142, 144, 149, 155, 156, 157, 159, 164, 168, 169, 190, 209, 212, 227, 231, 246
- élévation 76, 87, 89, 146, 147, 164, 192, 206, 208, 210, 212, 220, 373
- Eliade (Mircea) 25, 30, 59, 101, 102, 106, 144, 164, 211, 223, 225, 234, 235, 238, 239, 240, 254
(19, 25, 30, 60, 71, 101, 102, 103, 105, 106, 110, 131, 141, 143, 144, 145, 146, 149, 155, 156, 157, 159, 164, 165, 193, 211, 212, 223, 225, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 254, 260, 261, 262, 263, 277, 285, 309, 310, 314, 327)
- Élisabeth 8, 138, 139, 140, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 168, 169, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 206, 252, 257
- Elisabetta 10, 155
- émotion 56, 78, 79, 152, 154, 268, 374
- enfant 57, 63, 81, 86, 93, 94, 115, 125, 188, 189, 225, 237, 239, 247, 249, 254, 256, 258, 259, 260
- enfer 8, 10, 32, 54, 55, 56, 84, 96, 99, 107, 110, 111, 112, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 128, 130, 144, 192, 221, 223, 224, 225, 240, 250, 255, 272, 276, 277, 287, 289, 290, 295, 310, 311, 370, 373, 376, 382
- envie 97, 345
- épanchement 78, 146, 153, 214, 370
- épique 268
- Ernani 68, 69, 107, 181
- Ernani* 68, 107
(69, 107, 181)
- érotisme 60, 74, 228, 229

- Esmeralda 230, 231
- espace 1, 7, 32, 66, 96, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 138, 140, 141, 144, 146, 151, 152, 159, 161, 164, 169, 188, 211, 240, 255, 257, 261, 262, 263, 264
- esprit 35, 45, 106, 113, 147, 152, 160, 167, 171, 172, 173, 182, 188, 190, 193, 194, 217, 227, 230, 234, 238, 246, 247, 274, 275, 291, 295, 303, 308, 315, 340, 345
- éternel retour 43, 188, 249, 263, 359, 373
- éternité 44, 62, 74, 107, 146, 157, 158, 164, 176, 181, 205, 212, 224, 289, 290, 359, 375
- éter 191, 204
- ethnologie 229
- évolution du temps 219, 315
- exécution 34, 36, 188, 222, 238, 240
- extase 192, 212, 319, 373
- Falstaff 34, 168
- Falstaff* 34, 168
(168, 274)
- famille 43, 58, 61, 100, 102, 227, 249, 256, 259, 260
- fange 116, 322, 324, 325, 380
- fantastique 145, 168, 218, 268, 269, 357, 358
- fantôme 68, 99, 121, 168, 194, 255, 277, 280, 282, 297, 308
- farce 83, 133
- fatalité 36, 146, 194, 276, 279, 284, 292, 295, 302, 310, 312, 317, 318, 319, 377, 380, 384
- fatum 203
- Faust 86
- Faust* 86, 358
- faute 55, 56, 58, 59, 60, 98, 99, 113, 161, 175, 257, 282, 290, 380
- fièvre 33, 48, 370
- fécondité 227, 297
- féminité 57, 93, 171, 236, 248, 276, 279, 287, 317, 319, 373, 377, 380
- femme 33, 34, 41, 42, 51, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 80, 81, 86, 87, 88, 89, 93, 94, 97, 102, 103, 115, 125, 126, 160, 163, 165, 170, 171, 172, 209, 227, 231, 232, 233, 236, 237, 240, 249, 252, 255, 258
- fer 96, 178, 205, 225, 234, 236, 238, 239
- Ferrando 168, 222, 224, 226, 242
- fête 7, 8, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 40, 41, 42, 45, 47, 48, 51, 61, 62, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 81, 104, 144, 145, 146, 166, 374, 375, 384
- feu 7, 8, 33, 46, 47, 51, 52, 53, 54, 61, 87, 89, 93, 112, 115, 131, 144, 145, 147, 154, 165, 173, 176, 177, 178, 184, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 197, 199, 200, 201, 203, 204, 205, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 230, 232, 233, 234, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 245, 246, 247, 248, 249, 253, 254, 255, 258, 261, 262, 263, 267, 269, 275, 306, 308, 309, 310, 311, 316, 356, 369, 370, 371, 372, 373, 375, 377, 378
- feu dévorant 176, 191, 193, 373
- fièvre 41, 52, 53, 61, 247
- filles 7, 50, 58, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 93, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 116, 119, 123, 125, 133, 134, 144, 154, 193, 231, 233, 259, 260, 292, 293, 368, 371, 377, 381, 382
- fil 8, 43, 70, 73, 138, 144, 160, 173, 174, 175, 182, 183, 184, 188, 189, 194, 201, 203, 221, 222, 227, 230, 231, 232, 235, 237, 240, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 257, 258, 259, 260, 262, 264, 280, 281, 285, 299, 313, 315, 316, 359, 368, 370, 371, 372, 374, 375, 376, 377
- fin des temps 239, 311
- fleur 35, 44, 47, 51, 59, 62, 63, 64, 72, 74, 75, 94, 102, 103, 140, 142, 149, 151, 152, 161, 164, 165, 166, 167, 169, 177, 288, 296, 374, 379
- fleuve 103, 111, 112, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 132, 134, 135, 143, 178, 192, 382

- Flora 40, 67, 74
fluctuation 344
focus 232, 373
folie 8, 30, 31, 42, 227, 233, 272, 286, 300, 305, 311, 319, 321, 338, 341, 345, 346, 371, 380
forêt 8, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 152, 156, 159, 163, 168, 169, 227
forge 190, 193, 220, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 246, 248, 252, 254, 260, 359, 372, 373
fortune 66, 124, 227, 375
Foscolo (Ugo) 179
foudre 193, 199, 228, 234, 235
France (Anatole) 287
fumée 306, 308, 310
funèbre 33, 34, 35, 122, 173, 176, 213, 234, 267, 272, 311, 369, 375, 380
futur 41, 42, 43, 44, 47, 63, 66, 149, 155, 156, 190, 235, 240, 241, 247, 248, 249, 263, 292, 295, 339, 383
Gallarati (Paolo) 206, 218, 249, 263
(206, 218, 241, 249, 258, 260, 263)
Gautier (Théophile) 47, 65, 167
(166, 167)
gel 274
Germont 41, 42, 43, 44, 57, 58, 67, 70, 73
Gilda 7, 9, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 93, 94, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 168, 201, 250, 257, 341, 381, 382
Giovanna 94, 102, 109, 237
Giovanna d'Arco 237
gitan (gitane) 45, 188, 189, 190, 193, 200, 221, 222, 223, 225, 226, 229, 230, 233, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 246, 247, 249, 256, 257, 259, 260, 261
glace 140, 141, 143, 146, 147, 370
glaive 174, 299
glissando 208
globe 270, 293, 298, 301
gloire 87, 273, 274, 321, 323, 324, 340, 345, 380
Gounod (Charles) 86
Graal 285
Grand Œuvre 238
Gualtier Maldé 97
Guarini (Giovanni Battista) 108
guerre 144, 145, 178, 207, 214, 218, 306, 368, 373, 378
Gusmán 226
Gusmano 107
Gutierrez (Antonio Garcia) 226
Haendel (Georg Friedrich) 108
haine 96, 102, 133, 247, 303, 305, 332, 345, 377
harpe 208, 209, 220, 360, 373
hasard 65, 66, 67, 121, 145, 152, 162, 168, 229
Hécate 277, 311, 377
hédonisme 375
Hélios 223
Héraclite 120, 122, 123, 162, 190
Hernani 68
Herne 168
héros 8, 173, 189, 235, 253, 266, 267, 268, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 304, 380
hippomorphie 122, 311

- homme 11, 30, 32, 60, 69, 80, 81, 82, 97, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 116, 117, 122, 124, 125, 129, 132, 134, 141, 155, 157, 159, 163, 164, 172, 173, 184, 189, 204, 211, 235, 236, 237, 254, 255, 262, 263
 Horace (28, 32)
 horloge 43, 44, 59, 66
 horreur 34, 70, 119, 128, 142, 146, 173, 178, 188, 222, 227, 282, 294, 309, 310, 319, 384
 hors du temps 36, 144, 188, 209, 373
 Horus 235
 Hugo 7, 9, 68, 80, 82, 95, 96, 97, 100, 103, 106, 110, 111, 116, 119, 125, 129, 131, 134, 157, 230, 270, 307, 308, 310, 312, 319, 345, 346, 357, 358, 360, 362, 364, 381
 (95, 96, 97, 98, 100, 103, 105, 106, 108, 111, 116, 119, 122, 124, 126, 129, 131, 132, 134, 226, 230, 270, 271, 272, 307, 308, 309, 319, 345, 346)
 hydre 310, 315, 317, 318, 319, 380
 hydrique 120
 iago 217
 igné 7, 51, 60, 170, 171, 173, 176, 190, 193, 194, 223, 233, 234, 241, 253, 260
Il pastor fido 108
Il Trovatore 8, 10, 188, 191, 193, 198, 207, 209, 213, 215, 220, 221, 223, 226, 229, 236, 237, 241, 242, 243, 244, 245, 248, 249, 252, 254, 259, 261, 262
 (168, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 226, 227, 229, 230, 231, 238, 241, 246, 247, 250, 251, 254, 255, 256, 258, 259, 262, 267)
 île 8, 303, 306, 311, 324, 325, 326, 329, 341, 344, 345, 378
 illusion 31, 33, 36, 61, 71, 122, 145, 146, 149, 155, 156, 167, 175, 178, 213, 267, 270, 271, 272, 273, 380
 imaginaire 56, 59, 67, 125, 142, 150, 160, 254, 278, 288, 290, 298, 304, 317, 343, 359, 362
 imagination 7, 34, 52, 65, 79, 80, 96, 140, 142, 143, 145, 182, 224, 261, 262
 immortalité 39, 40, 64
 impureté 8, 10, 56, 58, 59, 116, 213
 inceste 60, 279
 Ines 204
 infanticide 134, 189, 253, 345
 Inquisiteur 170, 172, 173, 174, 175, 179, 183
 intimité 29, 84, 85, 86, 96, 99, 101, 104, 105, 106, 109, 110, 117, 183, 184, 206, 257, 293, 382
 Ironie 94, 270, 297
 ivresse 29, 32, 75, 166, 167, 318, 338
 Jago 8, 10, 267, 274, 303, 304, 305, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 378, 379, 380
 jardin 63, 140, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 177, 362, 369, 370, 371, 378
 Jimeno 226
 Jodelet (Denise) (59, 60)
 joie 7, 8, 34, 47, 53, 69, 73, 74, 97, 98, 99, 125, 142, 203, 210, 211, 216, 232
 Jung (Carl Gustav) 29, 66
 66
 Krappe (Alexandre Haggerty) 72, 118, 156, 177, 179
 (71, 72, 110, 118, 122, 123, 135, 141, 143, 145, 149, 155, 156, 177, 179, 193, 293, 294)
 Kronos 72, 117, 204
L'altare si rovesciò 77, 134
La battaglia di Legnano 56
 56
La Dame aux Camélias 29
La donna è mobile 88, 90, 121, 168
La forza del destino 36

- La plainte des damnés* 127
La Traviata 7, 9, 28, 30, 31, 33, 34, 36, 37, 45, 46, 49, 59, 61, 69, 74, 80, 89, 113, 286, 289, 364, 367, 374
(28, 29, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 51, 53, 54, 57, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 207, 210, 212, 213, 214, 217, 218, 219, 221, 222, 224, 225, 267)
Lady Macbeth 268, 277, 278, 279, 282, 283, 285, 286, 287, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 300, 302, 312, 376
larme 88, 111, 115, 132, 133, 134, 182, 306, 314, 382
Le Bal masqué 31, 228
Le Roi Lear 303
Le Roi s'amuse 82, 97, 108, 116
Le Senne (René) (20)
Les vêpres siciliennes (274)
légende 123, 163, 164, 166, 169, 225, 227, 247
Leonora 8, 10, 189, 190, 191, 192, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 249, 250, 251, 254, 255, 256, 257, 258
Leopardi (Giacomo) (51)
Les jumeaux 97
lettre 2, 11, 293, 360, 369, 374, 375, 376
Levack (Brian) (227)
Libiam ne' lieti calici 29, 47
librettiste 34, 47, 201, 268, 374, 376, 378, 381, 383
liens 100, 109, 170, 188, 236, 249, 266, 314, 319, 380
linceul 110
linéaire 41, 43, 47, 62, 75, 78, 141, 146, 157, 164, 175, 177, 178, 180, 188, 190, 205, 209, 211, 219, 240, 254, 258
linéarité 7, 256
lion 269, 336, 337
Lion 316, 338, 346, 379
loi 64, 83, 138, 176, 201, 238, 259, 267, 268, 271, 272, 344
Loubinoux (Gérard) 2, 21, 22, 23, 26, 31, 32, 34, 47, 48, 56, 57, 61, 78, 79, 81, 82, 100, 107, 110, 114, 116, 121, 128, 140, 160, 168, 172, 175, 181, 183, 201, 207, 226, 233, 237, 242, 250, 252
(79, 80, 82, 151, 153, 156, 165, 190, 209, 229, 232, 236, 240, 242, 248)
Lucifer 55, 228
Luisa 2, 107, 181
Luisa Miller 107
(181)
lumière 8, 32, 33, 63, 129, 140, 142, 146, 147, 161, 163, 165, 173, 176, 177, 178, 179, 180, 191, 204, 206, 207, 292, 294, 301, 305, 308, 309, 362, 370
Lumières 173
lumineux 142, 147, 163, 205
Luna 188, 200, 202, 221, 222, 226, 235, 247, 248, 249, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 371, 372, 373
lune 29, 33, 34, 42, 59, 72, 124, 170, 206, 210, 254, 277, 324, 336, 371, 383
Macbeth 8, 10, 79, 168, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 302, 303, 307, 311, 312, 317, 319, 325, 326, 330, 336, 338, 339, 345, 346, 355, 367, 376, 377
Macbeth 5, 6, 7, 8, 10, 266, 272
(168, 267, 272, 273, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 298 ; 300, 301)
Macduff 284, 297, 376, 377
Maddalena 89, 115, 125, 129

- magie 33, 36, 82, 110, 142, 143, 144, 145, 167, 169, 171, 174, 209, 221, 223, 226, 227, 233, 234, 235, 236, 239, 247, 248, 254, 259, 261, 313, 358, 373, 376
- maison 7, 11, 41, 43, 59, 63, 81, 84, 85, 86, 87, 95, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 119, 129, 131, 133, 154, 374, 381, 382
- maîtrise du temps 221, 247, 248, 373
- majeur 33, 48, 130
- Mal 43, 46, 51, 52, 60, 71, 81, 83, 88, 97, 98, 100, 129, 133, 144, 172, 175, 217, 221, 225, 248, 276, 279, 280, 295, 301, 302, 311, 312, 317
- maladie 41, 51, 52, 61, 80, 194, 227, 239, 247, 256
- Malebranche (Nicolas de) 160
- malédiction 59, 80, 81, 82, 83, 125, 126, 171, 223, 224, 253, 264, 274, 296, 314, 381, 382
- maléfique 58, 60, 68, 116, 174, 176, 178, 225, 240, 246, 254, 262, 264
- malheur 29, 34, 45, 53, 67, 82, 83, 88, 124, 128, 134, 141, 175, 176, 183, 189, 190, 197, 217, 225, 247, 251, 257, 267, 281, 303, 304, 314, 380
- malin 207, 380
- Manrico 8, 10, 189, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 216, 218, 219, 229, 230, 233, 240, 249, 250, 251, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 267, 272, 273, 362, 371, 372, 373
- marginalité 80, 207, 228, 231, 257, 267, 275, 373, 382
- Marguerite Gauthier 59
- Maria Stuarda* 146
- mariage 69, 107, 138, 145, 148, 150, 155, 157, 182, 252
- masculinité 81, 231, 236, 237, 238, 239, 287, 373, 382
- masque 35, 67, 68, 69, 70, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 133, 134, 163, 165, 167, 168, 169, 191, 363, 369, 375, 381, 382
- masqué 31, 32, 34, 36, 68, 98, 133, 228, 357, 383
- masque de fer 96
- masque 357
- matière 7, 13, 34, 46, 83, 89, 99, 119, 130, 132, 139, 140, 146, 163, 164, 168, 173, 191, 206, 214, 220, 221, 233, 273, 274, 275, 289, 290, 294, 301, 356
- mélancolie 160, 167, 209, 211, 272, 273, 361
- mélodie 36, 89, 130, 152, 153, 206, 207, 209, 211, 214, 218, 219, 263
- melodramma* 8, 80, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 292
- menstruation 60
- mer 73, 110, 124, 129, 304, 307, 309, 317, 319, 328, 331, 339, 340, 341, 345, 360, 362, 378
- mère 7, 28, 84, 97, 148, 155, 157, 176, 183, 188, 189, 193, 194, 195, 196, 201, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 264, 277, 278, 280, 284, 297, 298, 300, 312, 315, 371, 372, 373, 377, 379
- métal 225, 232, 234, 235, 237, 238, 239
- métallurgie 232, 235
- meurtre 98, 125, 126, 129, 131, 168, 234, 253, 257, 259, 276, 277, 287, 289, 290, 299, 300, 304, 376, 377, 382
- Michelet (Jules) (226, 227)
- Millet (Claude) 319, 323
- Mincio 112, 116, 119, 132
- mirage 70, 139, 143
- miroir 8, 97, 125, 161, 319, 343
- Mirtillo 108, 109
- Miserere* 196
- misogynie 277
- mobilité 68, 269, 271
- monde 7, 9, 28, 34, 41, 46, 51, 52, 58, 61, 62, 63, 69, 75, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 109, 116, 124, 125, 126, 130, 133, 135, 144, 145, 149, 157, 158, 159, 161, 165, 169, 171, 173, 179, 181, 190, 193, 206,

- 207, 210, 211, 220, 223, 229, 231, 236, 237, 239, 240, 255, 256, 257, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 280, 282, 284, 286, 287, 289, 291, 292, 293, 297, 301, 306, 307, 310, 370, 371, 380
- monstre 115, 227, 318, 319, 340, 345, 346
- Montale (Eugenio) (112)
- Monterde (Pau) (209, 242, 263)
- Monterone 81, 82, 83, 125, 126
- mort 8, 10, 28, 32, 33, 34, 35, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 56, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 82, 83, 99, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 130, 131, 132, 134, 138, 139, 141, 146, 154, 155, 159, 161, 163, 165, 168, 171, 173, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 212, 213, 214, 215, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 227, 230, 237, 238, 240, 241, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 269, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 310, 311, 312, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 360, 363, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 377, 378, 380, 382, 384
- mortel 14, 56, 60, 102, 107, 118, 154, 161, 163, 165, 168, 171, 184, 190, 192, 202, 203, 212, 237, 254, 255, 257, 276, 285, 291, 292, 302, 312, 321, 323, 332, 334, 337, 338, 341, 344, 380
- mortifère 33, 69, 107, 116, 134, 175, 178, 240, 280
- mouchoir 313, 333, 379, 380
- mourir 62, 63, 107, 109, 113, 120, 129, 149, 181, 218, 233, 251, 252, 257, 259
- Moyen-Âge 52, 229, 235
- musical 7, 8, 9, 10, 33, 36, 48, 79, 82, 88, 89, 101, 118, 120, 122, 126, 127, 128, 130, 150, 156, 167, 206, 208, 209, 210, 215, 217, 228, 230, 236, 242, 260, 267, 268, 271, 272, 273, 274, 292, 344, 358, 359
- musique 7, 33, 36, 39, 51, 79, 80, 82, 89, 108, 114, 118, 128, 129, 133, 152, 167, 197, 208, 209, 210, 212, 214, 216, 219, 220, 236, 241, 245, 246, 261, 262
- mystère 85, 109, 119, 125, 126, 161, 163, 170, 184, 208, 234, 236, 249, 270, 281, 288, 297, 310, 359, 370
- mythe 7, 8, 30, 71, 76, 85, 98, 100, 109, 110, 118, 119, 123, 125, 126, 141, 142, 145, 155, 156, 157, 161, 163, 165, 168, 169, 170, 175, 177, 179, 180, 184, 189, 193, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 211, 212, 220, 222, 223, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 246, 248, 249, 251, 252, 254, 260, 263
- mythologie 223, 233, 234, 235, 239, 288, 314
- Nabucco* 107
(172)
- naissance 7, 34, 52, 56, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 71, 76, 79, 101, 117, 163, 179, 188, 209, 229, 235, 240, 247, 257, 261, 264
- nature 51, 64, 75, 93, 123, 139, 141, 142, 143, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 159, 162, 163, 164, 168, 169, 172, 208, 231, 235, 268, 270, 274, 280, 284, 287, 297, 302, 341, 345, 346
- navire 307, 378
- néant 61, 104, 132, 134, 135, 139, 149, 150, 152, 190, 204, 220, 247, 267, 275, 294, 316, 380
- nocturne 7, 8, 29, 32, 34, 41, 116, 122, 132, 134, 142, 147, 160, 161, 165, 169, 170, 171, 172, 176, 180, 184, 191, 209, 210, 211, 220, 223, 257
- noir 56, 69, 97, 118, 129, 168, 176, 191, 224, 230, 232, 264, 267, 272, 294, 302, 303, 304, 306, 308, 310, 312, 320, 324, 327, 336, 337, 338, 340, 346, 380
- noirceur 8, 191, 204, 294, 303, 304, 305, 306, 315, 380
- nostalgie 139, 141, 151, 154, 156, 157, 158, 159, 185, 240, 370
- nuance 110, 268, 270

- nuit 7, 8, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 41, 57, 64, 72, 74, 76, 83, 94, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 129, 130, 131, 132, 134, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 184, 185, 190, 191, 192, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 227, 230, 232, 248, 251, 257, 258, 259, 260, 264, 266, 267, 273, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 287, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 301, 302, 303, 305, 306, 309, 310, 311, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 381, 382, 383, 384
 nyctomorphe 279, 281, 304, 312, 339
 objectif 80, 316, 345
 obscurantisme 172, 185, 370
 obscurité 101, 123, 129, 131, 142, 170, 172, 174, 191, 207, 214, 229, 269, 273, 274, 303, 304, 305, 308, 309, 310, 373, 380, 382
 Odabella 237
 Odin 234
Odyssee 288
 ombre 35, 97, 99, 145, 151, 154, 160, 168, 177, 180, 229, 273, 281, 297, 304, 308, 309, 310
 ontologie 55, 56, 83, 105, 157, 212
 Ophélie 343
 or 32, 41, 128, 142, 156, 206, 236, 260, 283, 297, 370
 orchestre 88, 130, 160
 origine 10, 34, 53, 65, 67, 68, 98, 100, 110, 143, 203, 230, 234, 236, 240, 241, 261, 266, 282, 290, 304, 321
 originel 57, 59, 63, 88, 116, 149, 155, 156, 158, 159, 163, 164, 181, 183, 211, 227, 240, 242, 247, 262, 295, 301, 324, 325
 origine(s) 58, 154, 157, 229, 240, 256, 259, 262, 361, 370
 Oscar 35
 Otello 8, 10, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 330, 331, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 344, 345, 346, 367, 378, 379, 380
Otello 5, 6, 7, 8, 10, 266, 273, 276, 302, 307, 338, 340
 (267, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 339, 340, 344, 345)
 Ouranos 44, 45, 61, 70, 110, 111, 118, 120, 142, 154, 195, 206, 212, 220, 227, 261
 Ovide (179)
 palais 143, 145, 165, 169
 paradis 28, 29, 63, 140, 149, 155, 156, 159, 221
 parfum 166, 167, 370
Parmi veder le lagrime 114
 parole 6, 41, 63, 79, 80, 82, 173, 220, 225, 227, 247, 271, 273, 275, 300, 305
 parricide 253, 295, 297, 299, 302, 377
 Pascolato (Alessandro) (114)
 passé 8, 41, 45, 58, 63, 78, 84, 113, 139, 140, 141, 148, 149, 152, 155, 156, 158, 164, 165, 182, 188, 190, 211, 220, 222, 224, 233, 240, 241, 248, 249, 262, 263, 264
 passion 7, 9, 32, 34, 47, 50, 51, 60, 61, 67, 73, 74, 87, 89, 93, 94, 97, 106, 114, 139, 154, 163, 190, 233, 239, 249, 270, 274, 383, 384
 paternité 83, 284, 287, 297, 382
 patrie 100, 102, 110, 123, 124, 231, 240
 péché 7, 34, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 64, 97, 113, 116, 124, 131, 290, 313, 375
 Pelilla 240, 250, 251

- père 7, 58, 67, 69, 73, 81, 82, 83, 93, 94, 97, 100, 103, 104, 107, 122, 125, 129, 133, 134, 139, 143, 150, 172, 182, 188, 223, 227, 235, 249, 250, 252, 253, 256, 257, 259, 260, 264, 287, 298, 299, 300, 305, 368, 370, 371, 374, 376, 381
- Perrin (Loïc Michel) (117)
- Petrarca (Francesco) (112, 179)
- peur 56, 59, 83, 117, 132, 227, 302, 322, 327, 332, 345, 376
- phénix 254, 373
- Philippe 138, 143, 145, 148, 160, 163, 164, 172, 173, 174, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 252
- Philippe II 138, 145, 172, 173, 174, 178, 181, 183, 252
- Piaget (Jean) (117)
- piano 10, 208
- Piave (Francesco Maria) 56, 79, 99
- piège 57, 171, 310, 313, 326
- pieuvre 319
- plaisir 28, 29, 30, 31, 32, 39, 40, 46, 51, 52, 53, 55, 56, 61, 74, 75, 115
- Plutarque (163)
- Poe (Edgar Allan) (68)
- poésie 179, 193, 206, 208, 209, 220, 227, 234
- poétique 79, 116, 128, 142, 246
- poignard 107, 130, 134, 278, 289, 290, 292, 376
- Poindefert (Bruno) (233)
- poison 107, 197, 199
- politique 138, 172, 173, 228, 252, 272, 274, 275, 287, 299, 357
- Ponnelle (Jean-Pierre) 123
- Pont-Humbert (Catherine) (67)
- Posa (Marquis de) 173, 174
- poussière 274
- pouvoir 28, 41, 46, 57, 58, 59, 60, 61, 64, 65, 67, 70, 71, 79, 80, 82, 95, 98, 104, 125, 135, 139, 140, 145, 163, 171, 172, 173, 174, 175, 178, 179, 180, 182, 189, 203, 206, 212, 220, 223, 225, 227, 228, 230, 234, 238, 239, 247, 248, 249, 255, 259, 261, 262, 263
- précipitation 95, 117, 195, 201, 213, 214, 219
- prémonitoire 46, 333
- présage 149, 184, 190, 201, 204, 257, 280, 281, 302, 377, 380
- présent 28, 34, 36, 41, 43, 44, 45, 54, 76, 78, 82, 86, 105, 118, 123, 141, 146, 148, 149, 155, 157, 158, 160, 164, 167, 171, 180, 190, 196, 200, 209, 217, 218, 238, 239, 240, 241, 242, 249, 252
- prison 96, 153, 158, 170, 182, 183, 190, 191, 194, 196, 213, 217, 218, 240, 250, 261, 262
- prophétie 32, 67, 279, 282, 292, 293, 376, 377
- psalmodie 82, 214, 267, 272
- psychologique 60, 79, 115, 129, 163, 230, 246
- Ptah 235
- puissance 55, 58, 67, 87, 117, 142, 173, 174, 211, 214, 227, 235, 266, 284, 285, 298, 299, 305, 312, 313, 317, 323, 341
- punition 55, 56, 59, 74, 116, 126, 130
- pureté 7, 8, 41, 43, 46, 56, 57, 58, 59, 63, 82, 86, 93, 94, 100, 101, 105, 114, 116, 134, 142, 146, 147, 206, 208, 213, 274, 313, 370
- quatre éléments 2, 5, 7
- Quel suon, quelle preci* 215
- Radamès 107, 181, 272
- Radman (Zdravko) (349)
- raison 46, 51, 55, 57, 59, 65, 72, 82, 84, 88, 94, 100, 116, 121, 134, 144, 156, 159, 161, 179, 181, 183, 190, 193, 194, 203, 218, 225, 234, 253, 258, 259, 272, 288, 291,

- 295, 296, 298, 302, 303, 305, 306, 307, 312, 313, 314, 323, 327, 329, 331, 339, 345, 372
- rayon 108, 114, 177, 181, 328, 334, 336, 337, 360
- réactualisation 41, 158, 159, 221, 266, 370
- réalité 7, 31, 32, 33, 84, 97, 101, 106, 113, 130, 133, 138, 139, 143, 144, 148, 156, 158, 159, 160, 161, 164, 165, 169, 177, 178, 179, 180, 182, 185, 188, 194, 203, 218, 220, 240, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 274, 275, 289, 290, 291, 292, 296, 300, 311, 313, 329, 333, 338, 339, 345, 378
- recto tono* 267, 269, 272
- rédemption 34, 43, 44, 54, 61, 75, 375
- redoublement 125, 260, 262, 263, 264, 373
- refuge 7, 28, 31, 61, 85, 86, 109, 110, 138, 141, 148, 153, 159, 160, 161, 180, 182, 206, 219, 240, 241
- régime 8, 169, 175, 176, 178, 180, 188, 205, 211, 219, 220, 256, 258, 259, 264
- reine 101, 109, 138, 146, 148, 149, 153, 154, 156, 157, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 175, 177, 183, 218, 251, 252, 253, 276, 277, 278, 279, 292, 293, 295, 296, 368, 369, 370, 377
- religion 30, 56, 71, 75, 100, 101, 102, 110, 116, 118, 138, 147, 164, 172, 173, 174, 175, 179, 211, 223, 236, 240, 262
- Renaissance 52, 229
- Renato 32, 33, 35, 67
- renversement du temps 382
- repos 29, 55, 63, 82, 85, 110, 138, 163, 176, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 242, 253, 254, 257, 266, 270, 273, 278, 311, 314, 356, 370
- résurrection 62, 64, 239, 252, 254, 256, 257
- retour du temps 8, 158, 168, 188
- rêve 31, 42, 43, 45, 66, 94, 123, 146, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 178, 180, 182, 184, 185, 192, 194, 201, 206, 217, 221, 249, 262
- révélation 101, 105, 108, 109, 163, 169, 175, 211, 273, 370
- rêver 164, 182, 356, 379
- rêverie 84, 123, 124, 166, 167, 169, 170, 176, 182, 183, 190, 192, 233, 242
- réversibilité 141, 146, 157, 260, 263, 264, 278, 373
- Riccardo 32, 33, 34, 67, 229
- Rigoletto 7, 9, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 132, 133, 134, 135, 168, 207, 250, 257, 272, 299, 357, 364, 367, 381, 382
- Rigoletto* 4, 5, 6, 7, 9, 123, 124, 338
(81, 82, 85, 87, 88, 94, 95, 96, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 122, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 267)
- rite 43, 107
- rituel 53, 60, 62, 68, 89, 110, 155, 164, 235, 272
- rivière 112, 113, 118, 340
- Rodolfo 107, 181
- Rodrigue 154, 161, 163, 164, 172, 173, 175, 178, 180, 184
- romantisme 70, 71, 125, 157, 165, 166, 167, 184, 209
- ronde 186, 188, 227, 240, 241
- Rousseau (Jean-Jacques) (80)
- rythme 7, 8, 29, 36, 59, 62, 63, 64, 78, 79, 127, 133, 197, 215, 228, 232, 241, 242, 245, 246, 254, 256, 260, 262, 266, 361, 373
- rythmique 33, 62, 65, 79, 120, 130, 246
- sabbat 223, 228
- sacralisation 135
- sacralité 102, 105, 106, 146, 234, 261, 382

- sacré 7, 83, 87, 94, 95, 101, 102, 104, 105, 106, 108, 112, 134, 135, 141, 142, 148, 157, 164, 175, 176, 177, 179, 193, 211, 212, 220, 235, 261, 262, 264
- sacrifice 41, 43, 45, 46, 52, 60, 61, 62, 63, 65, 71, 73, 75, 103, 107, 108, 113, 122, 126, 129, 131, 174, 176, 188, 220, 248, 249, 252, 253, 256, 260, 261, 262, 287, 375
- Saint Georges 235
- Saint Michel 235
- Saint-Vallier 81
- saison 8, 64, 252, 288
- Saltabadil 111
- Samuel 35
- sang 8, 10, 35, 36, 52, 57, 59, 60, 97, 116, 134, 178, 188, 203, 225, 228, 230, 258, 266, 267, 276, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 288, 289, 291, 292, 297, 302, 317, 358, 376, 377, 379
- satan 119, 175, 192, 227, 229, 237
- saule 304, 342, 343, 344, 379, 380
- schéma 7, 8, 31, 78, 125, 135, 138, 219, 220
- Schiller (Friedrich von) 138, 140, 154, 160, 163, 167, 174, 175, 253
(154, 164, 175, 252)
- Se pria ch'abbia il mezzo* 118, 130
- sécheresse 275
- secret 7, 32, 33, 65, 84, 85, 95, 96, 100, 105, 109, 114, 162, 163, 167, 192, 204, 206, 209, 223, 234, 235, 236, 248, 249, 256, 284, 288, 291, 294, 295, 382, 384
- Seine 111, 116, 119, 131
- Sempre libera degg'io* 53, 89
- Senne 118
- sentiment 34, 51, 52, 57, 67, 75, 80, 93, 96, 97, 100, 106, 108, 113, 114, 116, 117, 132, 134, 138, 139, 140, 141, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 163, 164, 175, 182, 183, 185, 189, 190, 191, 192, 196, 202, 204, 205, 209, 214, 218, 220, 231, 233, 249, 250, 252, 258, 260, 267, 269, 273, 281, 290, 304, 305, 314, 318, 371, 373, 383
- sentimental 93, 96, 100, 139, 140, 154, 182, 189, 214, 314, 335
- sépulcre 8, 106, 110, 111, 120, 123, 131, 184, 297, 377, 382
- Set 235
- seuil 41, 101, 102, 103, 129, 130, 133, 382
- sexe 59, 60, 74, 104, 105, 106, 113, 115, 116, 124, 228, 237, 246
- sexualité 59, 113, 228, 246, 278, 279
- Shakespeare (William) 7, 9, 116, 266, 267, 270, 318, 324, 343, 345, 360, 364, 376, 378
(266, 267, 268, 269, 293, 302, 318, 323, 324, 343)
- silence 101, 131, 132, 154, 160, 182, 238, 272, 276, 381, 382
- Simon Boccanegra* 334, 340
(334, 340)
- sœur 58, 61, 80, 116, 125
- solaire 71, 142, 179, 223
- soleil 66, 87, 165, 166, 170, 175, 176, 177, 178, 179, 195, 223, 269, 274, 277, 293, 294, 309, 336, 337, 338, 372, 376, 380
- soleil noir 294, 336, 337, 338, 380
- solitaire 81, 126, 140, 170, 183, 227, 258, 331, 342
- solitude 159, 160, 173, 182, 183, 207, 227, 232, 233, 237, 270, 272, 274
- Somma (Antonio) 34
- sommeil 108, 123, 159, 160, 161, 180, 181, 183, 184, 250, 263, 295, 296, 299, 300, 369, 376
- somnambulisme 268, 276, 277, 311
- songe 8, 68, 84, 88, 99, 134, 190, 223, 227, 233
- sorcellerie 188, 189, 223, 226, 230, 231, 235, 236, 248
- sorcier 227, 236, 248

- sorcière 68, 168, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 236, 242, 248, 269, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 284, 285, 292, 293, 294, 295, 297, 302, 307, 312, 358, 362, 371, 376, 377
 sortilège 223, 227
 souffrance 34, 52, 61, 95, 138, 139, 155, 159, 180, 274, 282, 321, 335, 338
 souillure 100, 117, 281, 282, 325
 souvenir 8, 59, 70, 84, 135, 138, 139, 141, 146, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 158, 159, 163, 168, 169, 176, 185, 204, 205, 206, 208, 209, 211, 212, 214, 217, 220, 221, 222, 224, 228, 232, 233, 238, 240, 241, 242, 246, 247, 252, 261, 262, 263, 370
 souvenir 138, 241
 Sparafucile 88, 101, 103, 112, 115, 118, 119, 121, 125, 129
 spectre 69, 99, 126, 269, 272, 280, 281, 289, 295, 302, 377
 sphère 28, 31, 67, 70, 100, 139, 145, 156, 171, 212, 229, 234, 270, 276, 289, 299, 303, 311
 stérilité 131, 272, 278, 287, 289, 295, 296, 297, 298, 300, 302, 377
Stride la vampa 227, 230, 232, 238, 242, 244, 246
 structure 7, 8, 79, 86, 123, 204, 211, 219, 220, 239, 246, 264, 359
 Styx 116, 119
 subjectif 80, 345
 sublimation 46, 62, 89, 101, 157, 160, 164, 191, 204, 206, 218, 373
Tacea la notte placida 191, 206, 210, 215
 talisman 314, 334
 taureau 45, 71, 72, 73, 118
 tempérament 50, 52
 tempête 118, 121, 122, 124, 125, 126, 129, 130, 131, 132, 306, 307, 309, 310, 311, 378, 380, 382
 temple 95, 104, 106, 107, 109, 110, 111, 117
 temporel 7, 8, 28, 31, 36, 41, 43, 47, 56, 59, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 72, 76, 78, 79, 80, 94, 121, 123, 134, 139, 141, 144, 145, 148, 149, 159, 161, 164, 169, 174, 175, 178, 190, 191, 193, 194, 200, 201, 204, 205, 209, 211, 212, 213, 218, 219, 220, 238, 239, 240, 241, 248, 252, 255, 256, 259, 260, 262, 263, 264
 temps 2, 5, 7, 8, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 70, 71, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 83, 84, 89, 95, 98, 99, 103, 106, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 130, 133, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 144, 146, 148, 149, 150, 154, 156, 157, 158, 159, 161, 164, 165, 166, 167, 168, 175, 176, 177, 180, 184, 185, 186, 188, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 218, 219, 220, 221, 227, 228, 229, 233, 234, 235, 238, 239, 240, 241, 242, 246, 247, 248, 249, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 260, 261, 262, 263, 264
 temps cyclique 47, 75, 239, 240, 248, 249, 375
 temps du bonheur 185, 370
 temps figé 370
 temps fuyant 29, 36, 72, 375
 temps linéaire 47, 75, 141, 157, 164, 175, 188, 209, 254, 375
 temps pressé 377
 temps sacré 141, 157, 164, 220, 262, 370
 temps sublimé 8, 135, 138, 370
 temps suspendu 141, 154, 157, 370
 ténèbres 8, 94, 119, 122, 124, 130, 132, 171, 172, 173, 176, 185, 190, 191, 206, 213, 214, 220, 221, 223, 248
 ternaire 36, 89, 242, 245, 246, 261, 373
 terre 7, 8, 10, 30, 46, 56, 59, 73, 75, 87, 110, 111, 123, 126, 131, 142, 146, 149, 151, 178, 181, 183, 184, 189, 191, 192, 204, 207, 208, 212, 213, 223, 230, 231, 240,

- 255, 261, 263, 266, 276, 277, 280, 281, 287, 290, 294, 295, 297, 299, 300, 304,
309, 310, 316, 356, 370, 376, 377, 379, 384
- terrestre 8, 10, 56, 59, 75, 87, 183, 192, 204
- terrien 44, 50, 61, 63, 74, 87
- thème du Fils 249, 252, 373
- Thésée 235
- Tom 35
- tombeau 52, 97, 108, 139, 146, 155, 173, 178, 180, 181, 182, 183, 257, 297, 298, 317, 368,
370
- tourbillon 30, 53, 54, 55, 70, 75, 112, 113, 306, 375
- tragique 8, 65, 83, 107, 116, 121, 138, 157, 242, 270, 279
- traître 113
- Traviata 4, 5, 6, 7, 9, 28, 30, 31, 33, 34, 36, 37, 45, 46, 49, 59, 61, 69, 74, 80, 89, 113, 286,
289, 337, 364, 367, 374
- Traviata* 4, 5, 6, 7, 9, 30, 31, 33, 34, 36, 59, 61, 69, 74, 113, 286, 337
- Triboulet 80, 81, 111, 116, 119, 131, 134
- trilogie 207, 221, 257, 345
- trois 29, 42, 47, 68, 73, 78, 104, 138, 149, 169, 180, 181, 207, 228, 240, 245, 246, 250
- trouble 8, 115, 170, 174, 175, 182, 191, 269, 275, 289, 304, 370, 376, 379
- Trouvère (Le)* 168, 176, 188, 189, 192, 201, 205, 206, 207, 208, 211, 263, 267, 371
- Tutte le feste al tempio* 104, 113
- Tuzet (Hélène) 274, 364
(120, 132, 274)
- tyran 80, 267, 268, 276, 289, 301, 346, 377
- Ulrica 32, 223, 228, 229, 230, 236
- Un ballo in maschera* 7, 9, 67, 223
(31, 32, 33, 34, 35, 228)
- Un giorno di regno* (274)
- Una macchia è qui tuttora* 282
- univers 70, 191, 209, 214, 219, 257
- universel 7, 14, 66, 131, 188, 221, 263, 266, 276, 284, 295, 302, 345, 377
- valse 29, 32, 40, 167
- vampire 291
- vase 29
- végétal 47, 62, 63, 64, 75, 153, 252, 284, 288
- vengeance 8, 34, 81, 82, 83, 104, 105, 117, 123, 124, 126, 178, 184, 200, 203, 220, 242, 246,
249, 254, 256, 257, 259, 264, 272, 274, 298, 299, 301, 315, 377, 379, 381, 382
45, 55, 88, 89, 127, 128, 208
- vent 99, 315, 316, 317, 319, 380
- ver 1, 2, 5, 8, 10, 17, 21, 22, 23, 26, 31, 32, 34, 47, 48, 56, 57, 61, 78, 79, 81, 82, 100,
107, 110, 114, 116, 121, 128, 140, 160, 168, 172, 175, 181, 183, 201, 207, 226,
228, 233, 237, 242, 250, 252, 268, 269, 270, 274, 275, 277, 292, 298, 299, 302,
305, 308, 309, 355, 357, 358, 362, 364
(28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 51, 53, 54, 56, 57, 57, 61,
62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 79, 82, 85, 87, 88, 94, 95, 96, 99,
101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118,
119, 122, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 138, 139, 140, 142, 143,
144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 164,
166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 184,
185, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205,
206, 207, 210, 212, 213, 214, 217, 218, 219, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228,
229, 230, 231, 232, 237, 238, 241, 246, 247, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256,
257, 258, 259, 262, 267, 268, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282,
283, 284, 285, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 301,
302, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 320, 321,

	322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 339, 340, 342, 344, 345)
verrouillage du temps	148, 370
vertical	119, 142, 206, 256
vertige	112, 113, 167, 308, 310
veugle	305
victime	46, 64, 83, 97, 99, 106, 125, 175, 194, 230, 256
vie	28, 30, 31, 34, 41, 43, 45, 46, 47, 51, 52, 53, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 70, 72, 73, 75, 84, 87, 95, 96, 98, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 120, 121, 122, 124, 129, 138, 139, 141, 143, 144, 149, 155, 159, 160, 175, 178, 180, 181, 182, 183, 185, 188, 191, 192, 197, 200, 201, 202, 203, 212, 219, 224, 227, 230, 232, 237, 238, 241, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 256, 260, 261, 263, 264, 268, 269, 273, 281, 284, 285, 286, 287, 288, 296, 297, 300, 302, 312, 315, 343, 358, 370, 372, 374, 377
vigne	288
VIII ^e siècle	248
vin	30, 32, 39, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 65, 66, 72, 81, 82, 86, 87, 94, 96, 102, 103, 112, 115, 116, 126, 142, 158, 166, 210, 211, 223, 228, 234, 235, 248, 249, 251, 252, 255, 271, 277, 285, 286, 287, 288, 289, 308, 311, 317, 356, 370, 377, 383
Violetta	7, 9, 34, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 50, 51, 52, 54, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 89, 201, 207
virginité	104, 121, 134
virilité	278, 287
vital	51, 60, 84, 106, 122, 206, 211, 212, 218, 250, 266, 287, 288, 294, 302
voile	33, 145, 154, 162, 163, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 180, 258, 277, 294, 295, 301, 308, 368, 369, 370, 372, 383
vol	31, 210, 212, 370, 375
volcan	233, 236, 238
volonté	57, 110, 130, 225, 237, 263
vulcanien	233, 236, 238
XV ^e siècle	226, 231
XVI ^e siècle	229
XVII ^e siècle	229
XVIII ^e siècle	229
Zaccaria	172
Zeus	193
zodiaque	66, 269

Index des extraits musicaux

Extrait de « <i>Libiam ne' lieti calici</i> », in <i>La Traviata</i> (I, 2).....	37
Extrait de « <i>Introduzione</i> », in <i>La Traviata</i> (I, 1)	49
Extrait de « <i>La donna è mobile</i> », in <i>Rigoletto</i> (III, 2).....	90
Extrait de « <i>È il sol dell'anima</i> », in <i>Rigoletto</i> (I, 12).....	92
Extrait de « <i>Se pria ch'abbia il mezzo la notte toccato</i> », in <i>Rigoletto</i> (III, 6).....	121
Extrait de « <i>Ah più non ragiono</i> », in <i>Rigoletto</i> (III, 6).....	127
Extrait de « <i>La plainte des damnés</i> » de Giacomo Carissimi.....	128
Extrait de « <i>Tu che le vanità</i> », in <i>Don Carlo</i> (V, 1).....	150
Extrait de « <i>Tu che le vanità</i> », in <i>Don Carlo</i> (V, 1).....	152
Extrait de « <i>Ciel ! non m'inganno !...</i> », in <i>Il Trovatore</i> (IV, 4).....	198
Extrait de « <i>Quel suon, quelle preci</i> », in <i>Il Trovatore</i> (IV, 1).....	215
Extrait de « <i>Abbieta zingara</i> », in <i>Il Trovatore</i> (I, 1).....	243
Extrait de « <i>Stride la vampa</i> », in <i>Il Trovatore</i> (II, 1).....	244
Extrait de « <i>Condotta ell'era in ceppi</i> », in <i>Il Trovatore</i> (II, 1).....	245

Index général

Introduction.....	18
Première partie :	
Le compte à rebours.....	27
Deuxième partie :	
« L’altare si rovesciò », le temps renversé.....	77
Troisième partie :	
<i>Don Carlos</i> ou le temps d’une journée.....	136
Quatrième partie :	
La ronde du temps et la course du destin.....	187
Cinquième partie :	
Les ténèbres et la mort des mondes.....	265
Conclusion.....	347
Bibliographie.....	354
Annexes.....	366
Index.....	468

