



# De la tragédie parlée shakespearienne à la tragédie lyrique : mutations, intertextualité et interprétation

David Pouliquen

## ► To cite this version:

David Pouliquen. De la tragédie parlée shakespearienne à la tragédie lyrique : mutations, intertextualité et interprétation. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Rennes 2; Università degli studi di Modena e Reggio Emilia, 2016. Français. NNT : 2016REN20016 . tel-01326318

**HAL Id: tel-01326318**

**<https://theses.hal.science/tel-01326318>**

Submitted on 3 Jun 2016

**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.



**THÈSE / Université Rennes 2**  
*sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne*  
Pour obtenir le titre de  
**DOCTEUR DE l'Université Rennes 2**  
*Mention : Musique et musicologie*  
**École doctorale Arts, Lettres, Langues**

**EN COTUTELLE AVEC**  
**L'Università degli studi di Modena e Reggio Emilia**  
Pour obtenir le titre de  
**DOCTEUR DE l'Università degli studi di Modena e Reggio Emilia**  
*Mention : Scienze umanistiche*  
**Scuola di dottorato in Scienze Umanistiche**

présentée par  
**David Pouliquen**  
Préparée sous la direction de  
M. Joseph Delaplace / M. Franco Nasi  
  
Au sein de l'Équipe d'Accueil n°3208  
**Arts : Pratiques et Poétiques**

De la tragédie  
parlée  
shakespearienne à  
la tragédie  
lyrique :  
mutations,  
intertextualité et  
interprétation

**Thèse soutenue le 23 mai 2016**  
devant le jury composé de :

**Giordano FERRARI**  
Professeur, Université Paris 8 / *Président*

**Clair ROWDEN**  
Senior lecturer, Cardiff University / *Rapporteur*

**Giovanna BELLATI**  
Professore ordinario, Università degli studi di Modena e  
Reggio Emilia / *Rapporteur et examinatrice*

**Franco NASI**  
Ricercatore universitario, Università degli studi di Modena  
e Reggio Emilia / *Co-directeur de recherche*

**Joseph DELAPLACE**  
Maître de conférences HDR, Université Rennes 2 / *Directeur de  
recherche*

*À mes parents, Alain et Yolande*

*À mon frère, Mickaël*

*À ma grand-mère, Anne-Marie Bévan*

*À la mémoire de mon professeur de chant, Richard Cowan*





# Remerciements

Je remercie sincèrement mes deux directeurs de recherche, MM. **Joseph Delaplace** et **Franco Nasi**, pour le temps qu'ils ont accepté de me consacrer et pour leurs conseils.

Je remercie sincèrement Mme le Professeur **Marina Bondi**, membre du département d'études linguistiques et culturelles de l'Università degli studi di Modena e Reggio Emilia, Mlle **Angela Albanese** et M. le Professeur **Jean Peeters**, Président de l'Université de Bretagne-Sud, pour leur aide inestimable tout au long des démarches afférentes à mon inscription en cotutelle de thèse.

Je remercie aussi M. **Michele Montanari**, directeur du CUBEC Accademia di Belcanto di Modena, de m'avoir autorisé à suivre les cours de chant de **Mirella Freni** durant un semestre.

Je remercie enfin M. **Antonio Giacometti**, directeur de l'Istituto Superiore di Studi Musicali "O. Vecchi - A. Tonelli", de m'avoir autorisé à suivre les cours de chant de **Raina Kabaivanska**.



*Jadis vécut un illustre maître de chant, qui eut pour étudiant un jeune homme prometteur. Le sablier égrenait les moissons sans qu'il n'en fût question. Les mêmes vocalises rythmaient ses leçons. L'interminable exécution. Son impatience en crue submergea sa retenue.*

*L'élève : « Maestro quand chanterai-je ?*

*Le Professeur : — Pas encore, arme-toi de patience, lui répondit-il. »*

*Parce qu'il était talentueux l'élève compris. Seulement la jeunesse a ses préoccupations que la vieillesse fait mine d'ignorer. Les nuages de foudre obscurcirent à nouveau l'azur du ciel de leur entente. Mais, comme un soleil dardant, le feu de la foi ne tarda jamais à percer. Ainsi, la montre égreña le temps. Quand un beau jour, alors que le jeune homme avait rejoint le maestro assis au piano, la leçon n'eut pas lieu.*

*L'élève : « Quand commence-t-on maestro ?*

*Le Professeur : — Je n'ai plus rien à t'enseigner, lui dit-il en lui remettant le support de leurs exercices, en tout et pour tout, une simple feuille griffonnée de quelques vocalises.*

*L'élève : — Mais, je n'ai ni chanté un seul air d'opéra ni même une seule mélodie avec vous, s'adressant à lui avec émotion.*

*Le Professeur : — Tu es, à présent, pourtant, le plus grand chanteur de cette génération, ajouta-t-il, souviens-toi de transmettre à ton tour ce que je t'ai appris (ce fut ma plus belle contribution à notre art).*

*L'art du chant est la technique, la technique et encore la technique. L'interprétation et ses suavités n'en sont que des résultantes. L'écriture musicale offre, de son côté, un cadre et une ébauche sonore de motifs, de traits, de figures et de « desseins », que le chanteur a le devoir de pigmenter, de préciser et voire même de redessiner.*

**« Une leçon d'esthétique », *Contes et légendes opératiques.*** (Récit tiré de la tradition orale)





# Avant-propos

Cette thèse de doctorat a pour objet l'adaptation de la tragédie shakespearienne à l'opéra et entreprend, par là, comme de nombreux autres travaux, de percer à jour les mystères d'une création artistique qui embrasse des matériaux divers et entremêlés. Nous nous sommes ici spécifiquement intéressés au corpus verdien composé de *Macbeth* et *Othello*.

Parmi les contributions les plus remarquables à ce champ d'étude, citons les travaux de l'éminent musicologue britannique feu le Professeur Julian Budden, à qui l'on doit une étude monumentale en trois volumes intitulée *The Operas of Verdi*, publiée à partir de 1973. Le Professeur James A. Hepokoski, qui enseigne la musicologie à l'Université de Yale, s'est lui aussi illustré dans ce secteur avec notamment son excellent ouvrage sur l'*Otello* de Giuseppe Verdi, paru en 1987 aux presses universitaires de l'Université de Cambridge. Enfin, citons les deux admirables monographies *Musicking Shakespeare : A conflict of Theatres* (2007) de feu le Professeur Daniel Albright, qui enseigna la littérature à l'Université d'Harvard, et *Shakespeare and Opera* (1990) de Gary Schmidgall, qui enseigne la littérature au Hunter College de New York.

Il est notoire que la majorité des experts dans ce domaine sont anglo-saxons, du fait principalement de la barrière de la langue du barde, qui regorge de subtilités et d'archaïsmes en tous genres. Nous avons par exemple remarqué que les chercheurs italiens se concentrent, de leur côté, essentiellement sur l'influence qu'eut Shakespeare sur le langage dramatique de Verdi. L'excellent ouvrage *Shakespeare all'opera. I drammi nella librettistica italiana* (2006) de feu le Professeur Giorgio Melchiori illustre parfaitement cette tendance. Dans la péninsule transalpine, l'accent est aussi mis sur la composition en italien du livret de l'adaptation, dans une perspective purement traductive. Les actes des congrès internationaux sur l'œuvre de Verdi, qui sont publiés par l'Istituto di Studi Verdiani de Parme, constituent une belle et admirable vitrine de ce type d'analyse. À l'inverse, outre-Manche et outre Atlantique, les chercheurs entreprennent d'ambitieuses dramaturgies comparatives, qui examinent la césure entre ces deux théâtres. L'inconciliabilité des enjeux de la tragédie shakespearienne et du drame lyrique verdien n'est pas pour eux tabou !

L'originalité de notre recherche tient à ce qu'elle entreprend d'initier un dialogue dramaturgique entre l'œuvre source et l'œuvre cible. Nous proposons en d'autres termes de

construire une dramaturgie de l'adaptation, qui dans l'espace scénique mettra en lumière les symboles latents d'une création artistique intrinsèquement hypertextuelle. Nous rechercherons dans les techniques d'interprétation le médium éthique de cette conversation fantastique entre Verdi et le chantre d'Avon. Nous destinons en priorité notre travail aux professionnels de la scène lyrique : metteurs en scène, chefs d'orchestre, artistes lyriques et scénographes. Nous démontrerons ainsi que la recherche universitaire en sciences humaines ne produit pas qu'une littérature d'érudition, dépourvue d'applications concrètes dans le monde profane.

# Introduction

William Shakespeare acheva de composer les tragédies d'*Othello* et de *Macbeth*, en vers et en prose, dans le premier quart du XVII<sup>e</sup> siècle, qui marque la transition sur le trône d'Angleterre entre la reine Élisabeth I<sup>ère</sup> et le roi Jacques I<sup>er</sup> Stuart. *Othello*, qui fut représenté pour la première en 1604, est légèrement antérieur à *Macbeth*, qui fut donné en 1606, à l'occasion semble-t-il de la venue en Angleterre du roi Christian de Danemark. La tragédie du Maure de Venise s'inspire de la septième histoire du troisième décade de *Gli Hecatommiti* de Giraldi Cinthio, qui se focalise sur l'infidélité maritale. La pièce écossaise (*The Scottish Play*), comme d'aucuns la désignent, puise quant à elle son argument dans la chronique d'Holinshed, dont elle détourne le récit d'un épisode historique<sup>1</sup>. L'affabulation du barde paraît sans frontière : du bassin méditerranéen dans l'*Othello* on s'achemine avec *Macbeth* à Alba. La fiction shakespearienne est véritablement cosmopolite. D'autre part, Shakespeare était alors un dramaturge célèbre outre-Manche. Le comte de Southampton, qui fut le dédicataire de ses tout premiers poèmes : *Vénus et Adonis* (1593) et *The Rape of Lucrece* (1594), lui avait accordé sa protection. Son contemporain Ben Jonson louait, quant à lui, déjà autant son génie qu'il critiquait son irrespect du canon classique, défini par les trois unités aristotéliennes de temps, de lieu et d'action.

Giuseppe Verdi adapta dans l'ordre inverse ces deux tragédies de Shakespeare. Il commença d'abord par le *Macbeth*, dont la première eut lieu le 14 mars 1847 au *Teatro della Pergola* de Florence, avant de créer quarante années plus tard l'*Otello*, qui fut représenté le 5 février 1887 au *Teatro alla Scala* de Milan. Cet intervalle temporel important entre les deux ouvrages marque à bien des égards l'insatisfaction de Verdi de n'avoir su mieux traiter son sujet shakespearien. En témoigne d'ailleurs les nombreuses modifications qu'il apporte entre 1847 et 1865 au *Macbeth* dans sa première version (Eduardo RESCIGNO 1988 : 24) : il retouche alors le duo du premier acte, compose une nouvelle aria pour Lady Macbeth au

---

<sup>1</sup> NOSTBAKKEN, Faith, *Understanding Macbeth*, London, Greenwood Press, 1997, p. 7.

Le docteur F. Nostbakken écrit : "Shakespeare's departures from his source are as interesting as the parallels. His revisions sharpen the contrasts between Duncan and Macbeth. Historically, Scotland's laws of succession gave Macbeth a legitimate claim to the throne, as well as a reason to be troubled when Duncan named Malcolm as heir. Moreover, Holinshed's Duncan was a younger, weaker king whose leadership created problems for Scotland; and Macbeth, once King, reigned successfully for many years before his demise. Shakespeare's changes dramatically emphasize Macbeth's guilt and ambition. Perhaps in the interest of developing these qualities even further, he adds the banqueting scene with Banquo's ghost and invents Lady Macbeth's sleepwalking scene and suicide".

début du deuxième acte, révisé la scène des ‘visions’ et refait l’aria de Macbeth au troisième acte, change le début du quatrième acte<sup>2</sup>. C’est précisément cette seconde version du *Macbeth* verdien, datée de 1865, qui sera notre terrain d’étude, car elle illustre selon nous l’idéal adaptatif du maître. Les difficultés rencontrées dès le départ par le compositeur sont aussi soulignées par sa brusque décision, en janvier 1847, de faire appel à Andrea Maffei pour remplacer Francesco Maria Piave qui n’est d’après lui pas à la hauteur<sup>3</sup>. La transition de *Macbeth* à *Otello*, c’est aussi la naissance d’une collaboration légendaire avec un éminent représentant de la *Scapigliatura* : Arrigo Boito. Verdi ne souscrivit pas tout de suite au projet de faire d’*Othello* un opéra. Pour dissiper ses doutes et lever ses dernières hésitations, Tito Ricordi, son éditeur, dut user de détours ! Verdi était dans sa soixante-quatorzième année lorsqu’*Otello* fut donné pour la première fois au *Teatro alla Scala* de Milan. Il signe par cette production son retour à l’opéra, qu’il avait délaissé depuis la création d’*Aida* au Caire en 1871, seize ans auparavant. Le musicologue américain James Hepokoski a admirablement interprété ce silence, voici ce qu’il nous dit (1987 : 21) : « Verdi considérait que sa carrière de compositeur d’opéra était arrivée à son terme. Sa vision avait mûri durant le *Risorgimento*, où son nom était même devenu synonyme de l’unité italienne<sup>4</sup>, mais à présent le monde musical italien changeait rapidement ». Pour autant, il ne s’était pas complètement retiré de la scène, composant en 1873 un quartet en Mi mineur et un requiem en 1874.

Les livrets de *Macbeth* et d’*Otello* sont par ailleurs l’aboutissement de plus de deux siècles et demi de traductions<sup>5</sup>, qui ont trop souvent défiguré le visage de l’œuvre de Shakespeare. Durant toutes ces années, les pièces du barde furent sans cesse remodelées au gré des courants contraires qui les portèrent. Cet antagonisme se résume principalement par l’opposition des disciples de la pensée classique aux partisans d’une nouvelle modernité des arts, qui tardivement furent réunis, au nom de leur volonté réformatrice, au sein d’un mouvement baptisé le romantisme<sup>6</sup>. L’intérêt de retracer cet itinéraire adaptatif réside dans ses

<sup>2</sup> RESCIGNO, Eduardo, “L’opera”, in Verdi, Giuseppe, *Macbeth. Libretto di Francesco Maria Piave*, Milan, Ricordi, 1988, p. 22-24.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 23 : “In una lettera del 21 gennaio 1847, Verdi informa brutalmente Piave dell’intervento di Maffei, e conclude: ‘ora tutto è accomodato cambiando però quasi tutto’ ! Esagerava, perché in realtà gli interventi di Maffei erano limitati ad alcune correzioni di parole e di versi, e di nuovo c’era soltanto il coro delle Streghe del terzo atto e la scena del sonnambulismo del quarto. Comunque, andò a finire che sul libretto, in occasione della prima fiorentina, non apparve il nome del poeta, né quello di Piave né quello di Maffei (il nome di Piave apparve per la prima volta in un libretto pubblicato nel 1863).”

<sup>4</sup> Il s’agit notamment d’une référence à l’acronyme « VERDI » pour « Vittorio Emanuele Re D’Italia ». Cela avait été un signe de ralliement contre l’occupant autrichien.

<sup>5</sup> L’*Othello* de Shakespeare fut donné pour la première fois en 1604 et l’adaptation de Verdi en 1887.

<sup>6</sup> Voir STENDHAL, *Racine et Shakspeare*, Paris, Bossange, 1823.

Stendhal y a formé une réflexion admirable sur l’art de Shakespeare et le romantisme ; voici ce qu’il nous dit (1823 : 44 et 51) : « Shakspeare [*sic*] fut romantique parce qu’il présenta aux anglais de l’an 1590, d’abord les catastrophes sanglantes amenées par les guerres civiles, et, pour reposer de ces tristes spectacles, une foule de

implications profondes, afférentes tant au jeu des chanteurs et des comédiens de l'époque, qu'à l'exégèse scénographique contemporaine.

## 1. Le théâtre de la Renaissance anglaise

Bien que les tragédies d'*Othello* et de *Macbeth* fussent créées sous le règne de Jacques I<sup>er</sup> Stuart, c'est en examinant le legs élisabéthain que nous appréhenderons les conditions générales de la représentation théâtrale dans l'Angleterre de la Renaissance, tant l'influence de la reine Élisabeth I<sup>ère</sup> sur ce médium fut structurante, persistant bien des années après sa mort<sup>7</sup>. Le théâtre élisabéthain soulignait l'autorité qui émanait de Londres, parée d'une dimension de capitale cosmopolite. Il marque une rupture avec le théâtre médiéval dont s'enorgueillissaient les riches villes marchandes. Les spectacles étaient à présent représentés devant la Cour avant que de ne parvenir dans les provinces. Il s'agissait à proprement parler de la vitrine du pouvoir de la reine Élisabeth I<sup>ère</sup>. Son successeur reçut en héritage ce formidable instrument de la propagande royale. En dépit de la guerre avec l'Espagne et des dissensions religieuses entre protestants et catholiques — la souveraine fut excommuniée en 1570 par le pape Pie V pour avoir restauré le protestantisme dans le royaume —, ce fut un temps de prospérité pour l'Angleterre. La victoire contre l'Invincible Armada, une flotte d'invasion de cent trente vaisseaux réunis en 1588 par le roi Philippe II d'Espagne, ratifia la spécificité de l'Angleterre dans une Europe dominée par les puissances catholiques. La paix entre les deux royaumes fut signée en 1604 par Philippe III, fils du défunt monarque, et

---

peintures fines des mouvemens [*sic*] du cœur, et des nuances de passions les plus délicates. Cent ans de guerres civiles et de troubles presque continuels, une foule de trahisons, de supplices, de dévouemens [*sic*] généreux, avaient préparé les sujets d'Élisabeth à ce genre de tragédie, qui ne reproduit presque rien de tout le *factice* de la vie des cours et de la civilisation des peuples tranquilles. Les Anglais de 1590, heureusement fort ignorans [*sic*], aimèrent à contempler au théâtre, l'image des malheurs que le caractère ferme de leur reine venait d'éloigner de la vie réelle. Ces mêmes détails naïfs, que nos vers alexandrins repousseraient avec dédain, et que l'on prise tant aujourd'hui dans *Ivanhoe* et dans *Rob-Roy*, eussent paru manquer de dignité aux yeux des fiers marquis de Louis XIV. Ces détails eussent mortellement effrayé les poupées sentimentales et musquées qui, sous Louis XV, ne pouvaient voir une araignée sans s'évanouir. Voilà, je le sens bien, une phrase peu digne. Il faut du courage pour être romantique car il faut hasarder. Le *classique* prudent au contraire, ne s'avance jamais sans être soutenu, en cachette, par quelque vers d'Homère, ou par une remarque philosophique de Cicéron, dans son traité de *Senectute*. Il me semble qu'il faut du courage à l'écrivain presque autant qu'au guerrier ; l'un ne doit pas plus songer aux journalistes que l'autre à l'hôpital [...] Les Romantiques ne conseillent à personne d'imiter directement les Drame de Shakspeare [*sic*]. Ce qu'il faut imiter de grand homme, c'est la manière d'étudier le monde au milieu duquel nous vivons, et l'art de donner à nos contemporains précisément le genre de tragédies dont ils ont besoin, mais qu'ils n'ont pas l'audace de réclamer, terrifiés qu'ils sont par la réputation du grand Racine ».

<sup>7</sup> Voir également SOUILLER, Didier, FIX, Florence, HUMBERT-MOUGIN, Sylvie, ZARAGOZA, Georges, « Le théâtre élisabéthain », in *Études théâtrales*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.

Il est indiqué au début de ce chapitre qu'« il faut prendre garde au terme *élisabéthain*, qui concerne en fait une période allant bien au-delà du règne d'Élisabeth I<sup>ère</sup> (1558-1603), puisqu'elle s'achève avec la fermeture des théâtres intervenue en 1642 du fait de la dictature des puritains ».

Jacques I<sup>er</sup> Stuart, fils de Marie Stuart<sup>8</sup>. L'exploit de la marine anglaise ouvrit également les routes du commerce maritime à l'Angleterre. Les affaires devinrent fleurissantes ; la reine Élisabeth I<sup>ère</sup> autorisant même ses sujets à traiter avec les Ottomans<sup>9</sup>.

Cette période fut d'autre part un véritable creuset artistique. Les plus éminents dramaturges que l'Angleterre n'ait jamais comptés s'y cotoyèrent, à l'instar de Christopher Marlowe, Thomas Middleton, Cyril Tourneur, Ben Jonson et William Shakespeare bien entendu. La reine Élisabeth I<sup>ère</sup> encourageait les arts, son influence contrebalançant ainsi le puritanisme, qui se montrait alors très hostile au théâtre. Le professeur Robert Pignarre a admirablement souligné les fondements de l'éthique élisabéthaine (1995 : 63) :

Sous la menace puritaine, ce théâtre fait éclater le chant du paganisme renaissant. Il clame éperdument l'ivresse de vivre sans autre règle que de demeurer fidèle à l'essence de son être. Poursuivant la pureté à travers le paroxysme, rejetant toute censure, leur orgueilleuse transgression des interdits sociaux ne soumet que plus despotiquement ses héros aux fatalités naturelles. Ils aiment à se dire les artistes de leur vie, ils se prévalent d'une culture exquise, mais ils lisent dans les astres les chiffres de leur destinée. Dans le sang, dans le crime, dans la folie, dans l'inceste et l'homosexualité, ils se proclament, tel le Felice de Marston, « parfaitement d'accord avec le bonheur universel. » Aussi bien cet individualisme trop tendu finit par se résoudre en frénésie panique : nulle part la tragédie n'a plus superbement célébré la puissance anarchique de la vie, mais à la limite où le tragique s'abolit dans l'excès de l'horreur.<sup>10</sup>

Cette désinvolture du théâtre élisabéthain, qui s'affranchit des codes, contraste toutefois avec le fait qu'il demeure interdit pour les femmes de se produire sur scène. Cela explique notamment pourquoi il n'y avait pas beaucoup de personnages féminins dans les pièces des dramaturges de la période. Les rôles de femme étaient alors distribués à des adolescents prépubères, mais il arrivait quelquefois qu'une femme ait la témérité de s'abriter derrière un masque pour donner la réplique<sup>11</sup>. Ces travestissements et ces déguisements étaient somme toute une concession faite à la morale intransigeante des puritains qui

---

<sup>8</sup> Il est intéressant de noter que Philippe II escomptait entre autre chose se venger de la mort de sa cousine Marie Stuart.

<sup>9</sup> Voir MATAR, Nabil, *Turks, Moors and Englishmen in the Age of Discovery*, New-York, Columbia University Press, 1999, p. 13.

Il écrit : "Queen Elizabeth was the first English monarch to cooperate openly with the Muslims, and to allow her subjects to trade and interact with them without being liable to prosecution for dealing with 'infidels'".

<sup>10</sup> PIGNARRE, Robert, *Histoire du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 63.

<sup>11</sup> Voir HUBERT, Marie-Claude, *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 57.

Elle écrit : « Ce sont les conditions de la représentation qui expliquent qu'il y ait si peu de personnages féminins dans le théâtre élisabéthain. Seuls les hommes peuvent monter sur les planches. Les rôles féminins sont tenus par des adolescents imberbes, ce qui en limite le nombre, même si le masque, comme semble l'indiquer Shakespeare dans *Le Songe d'une nuit d'été*, permet, dans certains cas, de résoudre la difficulté.

assimilaient les actrices aux prostituées. L'apogée de cette forme artistique se situe aux alentours de 1580. Il convient en outre de noter que son succès ne se démentit pas sous les règnes de Jacques I<sup>er</sup> et de Charles I<sup>er</sup>. Ce fut justement le puritanisme avec l'avènement d'Oliver Cromwell qui lui donna le coup d'arrêt. En 1642, la fermeture des théâtres fut décrétée dans tout le royaume d'Angleterre<sup>12</sup>.

Toujours est-il que l'ère élisabéthaine marqua à tout jamais de son empreinte l'histoire du théâtre, pas seulement outre-Manche, puisqu'elle précipita aussi ce médium dans un âge de modernité. Elle vit la professionnalisation des troupes d'acteurs et la construction de théâtres permanents à Londres. Shakespeare fut par exemple membre des *Lord Chamberlain's Men*, qui étaient à l'époque la principale troupe londonienne<sup>13</sup>, et le premier théâtre permanent ouvrit ses portes à Londres en 1576 ; il fut baptisé en toute simplicité : *The Theatre*. Installé à Shoreditch dans l'un des amphithéâtres nommés *Blackfriars*, il fut administré par James Burbage<sup>14</sup>, un homme d'extraction modeste. Cet événement marque un grand tournant dans l'histoire du théâtre anglais. En plus de l'engouement populaire immédiat pour le lieu, c'était la première fois qu'un homme d'obscure naissance était autorisé à superviser des représentations théâtrales. Jusque-là, en effet, cette fonction avait été exclusivement réservée aux membres de l'aristocratie. L'objectif poursuivi ayant été de parer à toute diffusion d'idées séditeuses en faisant contrôler l'information directement à sa source par des dignitaires de l'autorité établie.

Le phénomène théâtral élisabéthain posait également un certain nombre de problèmes aux autorités locales qui craignaient, d'une part, que ces grands rassemblements de foule ne dégénèrent en émeutes et, d'autre part, qu'il ne facilite la propagation de maladies telle que la peste<sup>15</sup>. Mais, ces préoccupations ne l'emportèrent pas sur l'enthousiasme, puisqu'en 1629,

---

<sup>12</sup> Voir MARCH, Florence, « Les puritains », in *Histoire du théâtre anglais de la Renaissance aux Lumières*, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Elliôh THOT'O—Mission TICE, consulté le 5 janvier 2016, [http://e-ressources.univ-avignon.fr/theatreanglais/?page=course&topic=2&topic\\_name=Contexte%20socio-historique&time=1&time\\_name=Renaissance&topic\\_page=2](http://e-ressources.univ-avignon.fr/theatreanglais/?page=course&topic=2&topic_name=Contexte%20socio-historique&time=1&time_name=Renaissance&topic_page=2).

Elle note : « Les attaques réitérées des puritains contre le théâtre aboutiront en 1642 à la fermeture des théâtres et à l'interdiction formelle et officielle d'écrire, de publier et de présenter des pièces. L'édifice du Globe est détruit en 1644. Le théâtre entre alors dans une phase de clandestinité qui dure jusqu'en 1660. Les auteurs dramatiques se font publier en Suisse et les pièces sont jouées dans des demeures privées sous couvert d'un concert ou d'une réunion mondaine. »

<sup>13</sup> Fondée en 1594, elle fut placée sous le haut patronage du roi Jacques I<sup>er</sup> en 1603, devenant ainsi la troupe des *King's Men*.

<sup>14</sup> C'est le père de Richard Burbage, qui fut le premier acteur de renom dans l'histoire du théâtre anglais.

<sup>15</sup> Voir STEPHEN, Martin, FRANKS, Philip, *Studying Shakespeare*, Singapore, Longman, 1993, 17.

Ils écrivent : « The performing of plays was unpopular with the authorities in the City of London: they believed that large gatherings such as were found at the plays, which were already popular, could lead to riot and disorder (compare this with the attitude of authorities to soccer hooliganism nowadays, and you will find that there are surprising similarities), and the plague spread easily in areas where large numbers of people sat or stood in close proximity to each other ».

soit cinquante-trois années après l'ouverture du premier théâtre à Londres, la capitale du royaume ne comptait pas moins de dix-sept théâtres permanents ! *The Theatre* avait été reconstruit en 1598 sur la rive sud de la Tamise par Cuthbert Burbage — le fils de Richard Burbage —, devenant alors le théâtre du Globe (*The Globe Theatre*).

Il est regrettable que tous les détails architecturaux de ce type d'édifices ne se soient pas transmis sans déperditions jusqu'à notre époque. D'innombrables travaux de recherche ont tenté en vain de lever les dernières zones d'ombre sur l'architecture des théâtres élisabéthains. En dépit de précieuses archives mises à jour, force est de constater qu'approximations et lacunes subsistent encore. Cet état de fait a d'ailleurs, par le passé, déjà été souligné par Martin Stephen et Philip Franks notamment (1993 : 18) :

Hardly any contemporary drawings of Elizabethan theatres survive, and there is no certainty that such as there are have total accuracy of detail. There is documentary evidence, in particular the builder's contract for the Fortune Theatre, drawn up in 1600, but informative as this is it leaves considerable gaps in our knowledge.<sup>16</sup>

Il y a très peu de documents iconographiques d'époque, et aucun d'entre eux ne peut être considéré comme parfaitement exact. En sus, même une preuve matérielle a priori irréfutable telle que le contrat de construction du *Fortune Theatre* ne permet pas aujourd'hui de rebâtir à l'identique un théâtre élisabéthain standard<sup>17</sup>. Toutefois, les indications précises de mesure et de forme ayant été consignées sont suffisantes pour donner un aperçu global de ce qu'était une scène élisabéthaine. Nous savons en outre que ces théâtres furent d'abord conçus sur le modèle des cours d'auberge élisabéthaine<sup>18</sup>. Les ressources scénographiques qu'offraient ces lieux étaient par conséquent assez modestes (voir *figure 1*, en annexes). Pour reprendre le mot de Robert Pignarre (1995 : 61) :

---

<sup>16</sup> STEPHEN, Martin, FRANKS, Philip, *op. cit.*, p. 18.

<sup>17</sup> Voir notamment YATES, Frances A., *The Art of Memory*, London, Routledge, Volume III, 1966, p. 357.

Il remarque : "The Fortune contract has always been a main source for Globe reconstructors because it states in two places that certain of its specifications are to be like what has been done at the Globe. This contract is, however, a confusing document from the point of view of the Globe reconstructor because the Fortune was a square theatre and so cannot have been exactly like the Globe; its statements are often vaguely phrased, and it is not at all clear, to my mind at least, which parts of it are being made like the Globe. Nevertheless the dimensions which it specifies cannot be ignored. The Fortune contract gives a dimension of 43 feet for the stage which is to 'extend to the middle of the yard'; and a dimension of 80 feet for the size of the square of which the theatre is formed, with an inner square of 55 feet arrived at by the subtraction of the width of the galleries".

<sup>18</sup> STEPHEN, Martin, FRANKS, Philip, *op. cit.*, p. 18.

Ils écrivent : "Elizabethan theatres were little more than re-creations of typical Elizabethan inns' yards [...] When asked to build a theatre in London, the designer turned, logically enough, to the venue which had probably seen more plays performed than any others, which was the yard of typical Elizabethan inn".



Le décor n'est que la somme des accessoires utiles. Comme au cirque, l'avancée du plateau maintient le drame sous les feux convergents des regards, dans le cercle magique.<sup>19</sup>

Ce côté pittoresque des théâtres élisabéthains est, qui plus est, renforcé par le fait que les spectateurs s'asseyaient même sur la scène, se trouvant alors au beau milieu des comédiens et des tragédiens. Cet encombrement accentuait encore davantage l'exiguïté de l'espace scénique, dont les dramaturges étaient, au reste, parfaitement conscients. Pour dépasser cette contrainte, certains n'hésitèrent pas à solliciter dans le préambule de leurs fables l'imagination de l'auditoire. Marie-Claude Hubert (1992 : 61) note ainsi que Shakespeare lança une de ces brillantes apostrophes dans le prologue d'*Henry V* (1600) :

| HENRY V<br>Prologue (vers 1 à 34)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | HENRI V<br>Traduction de François-Victor Hugo                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>CHORUS</b></p> <p>O for a muse of fire, that would ascend<br/>The brightest heaven of invention,<br/><i>A kingdom for a stage</i>, princes to act,<br/>And monarchs to behold the swelling scene.</p> <p>5Then should the warlike Harry, like himself,<br/><br/>Assume the port of Mars, and at his heels,<br/>Leashed in like hounds, should famine, sword, and<br/>fire, ]<br/>Crouch for employment. <i>But pardon, gentles all,</i><br/><i>The flat unraisèd spirits that hath dared,</i><br/>10<i>On this unworthy scaffold, to bring forth</i><br/><i>So great an object. Can this cockpit hold</i><br/><i>The vasty fields of France? Or may we cram</i><br/><i>Within this wooden O the very casques</i><br/><i>That did affright the air at Agincourt?</i><br/>15<i>O pardon, since a crooked figure may</i></p> | <p><b>CHŒUR</b></p> <p><i>Oh ! que n'ai-je</i> une muse de flamme qui s'élève<br/>jusqu'au ciel le plus radieux de l'invention !<br/><br/><i>Un royaume pour théâtres</i>, des princes pour acteurs,<br/>Et des monarques pour spectateurs de cette scène<br/>transcendante !<br/><br/>Alors on verrait le belliqueux Harry, sous ses traits<br/>véritables,<br/>assumant le port de Mars, et à ses talons<br/>la famine, l'épée et l'incendie, comme des chiens en<br/>laisse,<br/>rampant pour avoir emploi ! <i>Mais pardonnez, gentils</i><br/><i>auditeurs,</i><br/><i>au plat et impuissant esprit qui a osé</i><br/><i>sur cet indigne tréteau produire</i><br/><i>un si grand sujet ! Ce trou à coqs peut-il contenir</i><br/><i>les vastes champs de la France ? Pouvons-nous</i><br/><i>entasser dans ce cercle de bois tous les casques</i><br/><i>qui épouvantaient l'air à Azincourt ?</i><br/><br/><i>Oh ! pardonnez ! puisqu'un chiffre crochu peut</i></p> |

<sup>19</sup> PIGNARRE, Robert, *op. cit.*, 1995, p. 61.

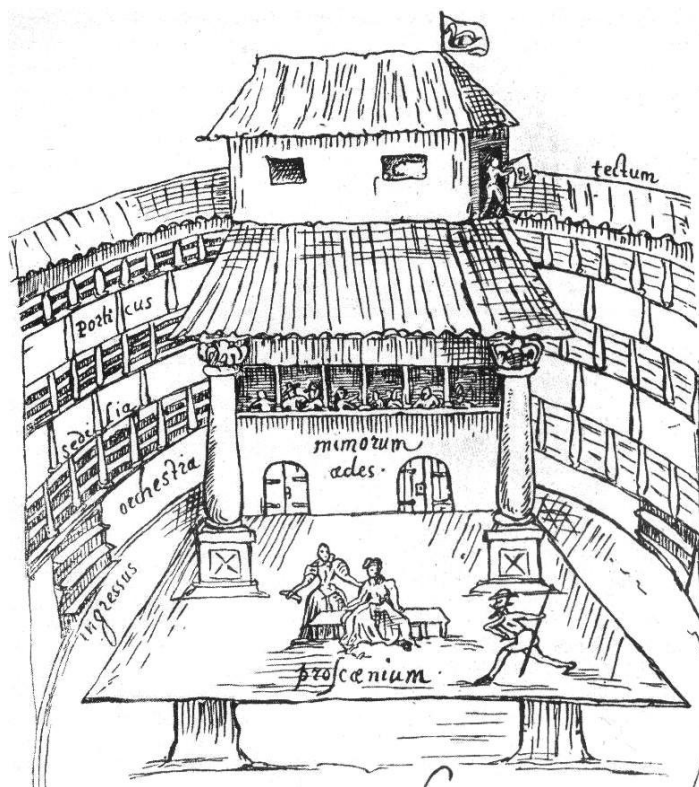
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Attest in little place a million,<br/> And let us, ciphers to this great account,<br/> On your imaginary forces work.</p> <p>Suppose within the girdle of these walls<br/> 20Are now confined two mighty monarchies,<br/> <br/> Whose high, uprearèd, and abutting fronts<br/> The perilous narrow ocean parts asunder.<br/> Piece out our imperfections with your thoughts:<br/> Into a thousand parts divide one man,<br/> 25And make imaginary puissance.</p> <p>Think, when we talk of horses, that you see them<br/> <br/> Printing their proud hooves I'th'receiving earth.<br/> For 'tis your thoughts that now must deck our kings,<br/> Carry them here, jumping o'er times,<br/> <br/> 30Turning th'accomplishment of many years<br/> Into an hourglass: for the which supply,<br/> Admit me Chorus to this history,<br/> <br/> Who, prologue-like, your humble patience pray<br/> 34Gently to hear, kindly to judge our play.<sup>20</sup><br/> <br/> Exit.</p> | <p>dans un petit espace figurer un million,<br/> permettez que, zéros de ce compte énorme<br/> nous mettions en œuvres les forces de vos<br/> imaginationes.</p> <p>Supposez que dans l'enceinte de ces murailles<br/> sont maintenant renfermées deux puissantes<br/> monarchies<br/> dont les fronts altiers et menaçants<br/> ne sont séparés que par un périlleux et étroit océan.</p> <p>Suppléez par votre pensée à nos imperfections ;<br/> divisez un homme en mille,<br/> et créez une armée imaginaire.</p> <p>Figurez-vous, quand nous parlons de chevaux, que<br/> vous les voyez<br/> imprimer leurs fiers sabots dans la terre remuée.<br/> Car c'est votre pensée qui doit ici parer nos rois,<br/> et les transporter d'un lieu à l'autre, franchissant les<br/> temps,<br/> et accumulant les actes de plusieurs années<br/> dans une heure de sablier.</p> <p>Permettez que je supplée<br/> Comme chœur aux lacunes de cette histoire,<br/> Et que, faisant office de prologue, j'adjure votre<br/> charitable indulgence<br/> d'écouter tranquillement et de juger complaisamment<br/> notre pièce.</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Dans ce passage, le barde s'exprime par la voix du chœur. Il n'y a aucune ambiguïté là-dessus car il l'explique lui-même des vers 31 à 34, en bleu ci-dessus. Il compare, au vers 11, l'espace dans lequel se jouera le drame à un trou à coqs d'après la traduction de François-Victor Hugo. Le terme "cockpit" dans l'énoncé source en langue anglaise désigne en effet, selon toute vraisemblance, une arène de combats de coqs. La forme circulaire de cette fosse étroite, rapprochée péjorativement du tréteau élisabéthain, est d'ailleurs spécifiée des vers 12 à 14, en rouge ci-dessus. Le théâtre devient dès lors métaphoriquement un gallodrome. Cette

<sup>20</sup> SHAKESPEARE, William, *Henry V*, University of Victoria, éditeur James Mardock, 1623 Folio version.

image est d'autant plus dépréciative que, dans cet espace indigne, théâtre d'affrontements entre volatiles, le public assistera à l'imitation d'une noble bataille ayant opposé deux monarques ! Shakespeare en appelle tant à l'indulgence qu'à l'imagination de l'auditoire pour faire abstraction, puis pour transfigurer ce cadre risible. Le point le plus frappant, peut-être, est son exhortation, des vers 23 à 25, en rouge ci-dessus, à faire d'un homme seulement une armée de mille hommes. Cela parachève notre démonstration de la modicité des effets théâtraux à l'âge élisabéthain.

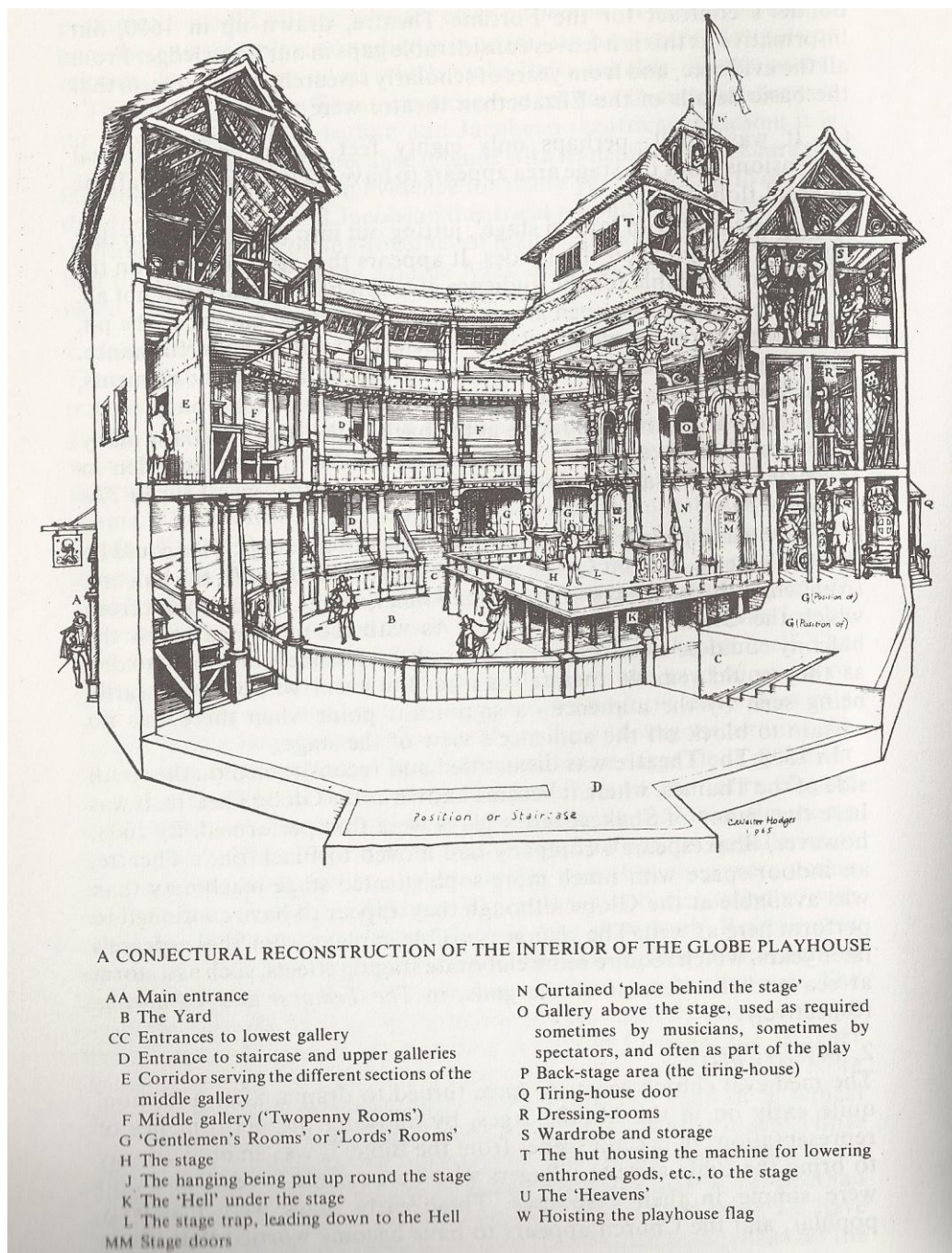
Nous produirons pour finir deux représentations visuelles édifiantes de la scène élisabéthaine. La première, que nous découvrons ci-dessous, fut réalisée par un contemporain de la période (Marie-Claude Hubert 1992 : 52) :



1 Dessin du *Swan Theatre* par Johannes de Witt

Ce théâtre fut ainsi nommé car il avait pour emblème un cygne, clairement identifiable en haut à droite sur l'étendard flottant au vent. Il s'agit ici d'un dessin, daté de 1596, qui fut exécuté de mémoire par un voyageur hollandais, un certain Johannes de Witt, à son retour aux

Provinces-Unies. La seconde illustration, bien que n'étant pas d'époque, offre tout de même un séduisant aperçu interne de la structure architecturale de ce type d'édifice :



## 2 Reconstruction conjecturale de l'intérieur du *théâtre du Globe* par Cyril Walter Hodge<sup>21</sup>

<sup>21</sup> HODGE, Cyril Walter, *The Globe Restored: A Study of the Elizabethan Theatre*, New York, Coward-McCann, 1954.

Il s'agit cette fois d'une reconstitution, façon puzzle, qui articule diverses sources techniques et documentaires, ouvrageant par spéculation les pièces manquantes. Cette coupe transversale du *théâtre du Globe* présente à renfort de détails les différentes composantes structurelles du bâtiment. L'étiquetage précis et méticuleux des compartiments du lieu contraste d'ailleurs avec l'absence notable de standardisation dans l'aménagement des théâtres de la période.

Ces deux illustrations attirent notre attention sur un aspect fondamental des conditions de la représentation du théâtre élisabéthain. Les amphithéâtres étant manifestement à ciel ouvert, il est partant vraisemblable que les pièces fussent jouées en journée, de manière à justement exploiter la lumière du jour. C'est aussi l'avis de Marie-Claude Hubert qui remarque (1992 : 53) :

Le théâtre élisabéthain est un théâtre ouvert qui se joue à la lumière du jour. Peter Brook attire notre attention sur ce point, lorsqu'il écrit : « il faut être très prudent afin que, mettant des murs autour d'un théâtre, on n'y crée pas en même temps du mensonge et de l'artifice. On voit que le théâtre élisabéthain mettait un mur autour de lui-même, mais c'était comme le mur d'une cour intérieure, un mur tellement naturel que la vie se trouvait plus concentrée mais pas dénaturée ».

Ce commentaire met en exergue la symétrie des interactions entre acteurs et spectateurs qui participent alors d'un tout commun à la représentation théâtrale, qu'ils construisent ensemble. La porosité de cette enceinte, qui les contient, laisse filtrer les bruits du monde extérieur, tout en en répercutant l'écho. La lumière du jour accentue l'inscription de ce théâtre dans la vie. L'atmosphère d'une cour d'auberge se dégage très nettement.

## 2. L'opéra

Au cours du XVI<sup>e</sup> siècle les formes dramatiques se diversifièrent en Europe. L'invention de l'imprimerie par Gutenberg, au siècle précédent, avait accéléré la circulation des manuscrits. La redécouverte de l'héritage antique par les érudits et les lettrés eut un impact colossal sur l'écriture dramatique. Les humanistes de la Renaissance redécouvrirent le théâtre des Hellènes et la distinction faite par Aristote entre tragédie et comédie dans sa

*Poétique*<sup>22</sup>. Cette matière devint un véritable abreuvoir pour les artistes. Cependant, les travaux des humanistes n'étaient pas destinés au commun<sup>23</sup>. Un fossé séparait la culture populaire du savoir humaniste et, par voie de conséquence, l'expérimentation théâtrale du divertissement plébéen. L'opéra étant justement le fruit de recherches approfondies menées par des savants, il n'est pas surprenant que, durant un certain laps de temps, il demeura totalement inconnu du grand public.

L'opéra est né en Italie à la toute fin du XVI<sup>e</sup> siècle. C'est dans la ville de Florence que ce nouvel art vit le jour. L'on doit sa conception à un groupe d'érudits, connu sous le nom de *Camerata fiorentina*, mêlant des hommes de lettres et des musiciens, qui se réunissaient autour du comte Giovanni de Bardi dans les salons florentins<sup>24</sup>. Ils s'étaient fixés pour objectif de faire renaître le style musical du théâtre grec de l'Antiquité et, par la suite, de se détacher du style contrapuntique de la Renaissance. Le premier ouvrage opératique, *La Dafne* de Peri, fut représenté à Florence au *palazzo Corsi* en 1597. L'opéra était alors exclusivement un divertissement de cour. Ce n'est que quarante années plus tard, lorsque la première salle d'opéra payante de l'histoire, le *Teatro San Cassiano*, ouvrit ses portes à Venise, que cette forme théâtrale nouvelle se diffusa dans la péninsule transalpine et en Europe. L'éminent italianiste Gilles de Van parle de cet événement comme de la seconde naissance de l'opéra (2000 : 6) :

Sans Venise 1637, au lieu de se répandre dans l'Italie puis dans l'Europe entière, Florence 1600 serait resté un événement presque confidentiel, limité à quelques cours.<sup>25</sup>

L'opéra italien eut un succès foudroyant. Il convient toutefois de nuancer ce constat, car ce divertissement demeura pendant longtemps l'apanage de l'aristocratie en raison de son coût et de son decorum. Bien que son invention fût contemporaine de la période élisabéthaine, cet art était encore inconnu en Angleterre lorsqu'*Othello* fut créé en 1604. La première œuvre de style opératique à être représentée outre-Manche fut *Venus and Adonis* de John Blow vers

---

<sup>22</sup> Voir notamment *Rettorica et Poetica d'Aristotile*, tradotte di greco in lingua vulgare Fiorentina da Bernardo SEGNI Gentil'huomo, & Accademico Fiorentino, In Vinegia (Venezia), 1551.

<sup>23</sup> PIGNARRE, Robert, *op. cit.*, 1995, p. 49.

<sup>24</sup> Howard Mayer Brown précise dans l'article « Immediate origins of opera » tiré du *Grove Music Dictionary Online* (2011 : 2) : "It developed directly from discussions in the 1570s led by Count Gioavanni de Bardi of Florence and his group of friends who constituted an informal academy known as the Camerata, and from later discussions in the circle around Jacopo Corsi".

<sup>25</sup> DE VAN, Gilles, *L'opéra italien*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 6.

1683, puis suivit *Dido and Aeneas* de Purcell en 1689, environ quatre-vingts ans après la création de la tragédie du Maure de Venise.

Structurellement, l'opéra n'était pas à proprement parler original. Il ne s'agissait pas, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, du seul art à combiner musique et drame. D'autres genres à l'instar du masque en Angleterre et du ballet de cour en France fusionnaient la musique, le drame et la danse. Cela pose donc la question de la spécificité de l'opéra.

Au départ, les premiers opéras étaient très similaires aux pièces de théâtre. Les monologues et les dialogues, au lieu d'être parlés, furent récités dans le style monodique. Cette innovation est justement la grande trouvaille de la *Camerata fiorentina*. Ce procédé est directement emprunté au vocable grec, il signifie chant à une seule voix. La monodie caractérise des lignes mélodiques simples et épurées qui respectent très finement les intonations de la voix humaine et les accents du texte et de la langue. En sus, la mélodie est accompagnée par une basse continue. *La Dafne*, précédemment évoquée, et l'*Euridice* (1600) de Peri illustrent parfaitement ce style. La complexité musicale ne tarda pas à émerger. Rapidement, la variété des styles et des motifs musicaux conduisit à l'enrichissement des formes internes. L'aria, le récitatif, le duo, le chœur et les parties purement instrumentales s'épanouirent. Claudio Monteverdi démontra en véritable pionnier l'incroyable potentiel de l'art lyrique : l'*Orfeo*, qui fut créé en 1607 à Mantoue, est à juste titre considéré comme le premier opéra dans l'histoire de la musique.

Les catalyseurs de la prodigalité opératique, au cours des quatre siècles passés, furent la politique de prestige des familles régnantes, les travaux et les expériences de compositeurs très talentueux, l'attente des spectateurs et les réappropriations nationales. La perspective diachronique qui suit est édifiante : entre 1637 et 1678, cent cinquante nouvelles œuvres lyriques furent créées, aujourd'hui, ce sont plus de vingt-cinq mille œuvres qui sont indexées dans ce même répertoire. En outre, la moitié de ces ouvrages ont un livret en italien. Cela souligne la longue prédominance du style italien. Verdi composa l'*Otello* à la crête de l'engouement, de par le monde, pour l'opéra italien. Cependant, l'opéra français, dont Charles Gounod et Hector Berlioz étaient d'éminents ambassadeurs<sup>26</sup>, et l'opéra allemand, caractérisé par l'hégémonie wagnerienne<sup>27</sup>, faisaient déjà vaciller l'édifice séculaire et ses recettes désormais trop convenues. La course à la nouvelle modernité faisait rage.

---

<sup>26</sup> *Les Troyens* (1859) de Berlioz est, par exemple, le modèle authentique de l'opéra à la française.

<sup>27</sup> Richard Wagner considérait ses opéras comme étant des œuvres d'art totales (Gesamtkunstwerk en allemand).



L'adaptation à l'opéra des drames de Shakespeare ne fut pas offerte au monde par le XIX<sup>e</sup> siècle. Comme le remarque très justement le critique Maurice Tassart (1982 : 5) : « parmi les pièces shakespeariennes qui ont été mises en musique, on relève un *Coriolan* de Francesco Cavalli dès 1669, un *Macbeth* de Matthew Locke trois ans plus tard, un *Hamlet* de Domenico Scarlatti en 1715 ». Ainsi, des antécédents de cette pratique ont été relevés dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, puis au cours du siècle des Lumières. Cela permet d'envisager une généalogie adaptative éventuellement. Il convient de noter par ailleurs que la transformation des pièces à succès en livrets d'opéra était devenue très courante au XIX<sup>e</sup> siècle. Le répertoire fourmillait de fameuses adaptations telles que *Le Nozze di Figaro* (1786) de W. A. Mozart et *Il Barbiere di Siviglia* (1816) de G. Rossini. Le livret de la première œuvre fut signé par le fameux Lorenzo da Ponte d'après *Le Mariage de Figaro ou la Folle journée* de Beaumarchais, quant au second, il fut réalisé par Cesare Sterbini d'après *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile* de Beaumarchais. Les aventures de Figaro, ce valet émancipé de son maître, étaient si populaires que déjà trente-quatre ans avant Rossini, Giovanni Paisiello composa un opéra intitulé *Il Barbiere di Siviglia*. L'adaptation opératique était pour ainsi dire analogue à l'adaptation cinématographique ou télévisuelle à cette époque. Similairement, Rossini avait composé un opéra intitulé : *Otello, Ossia Il Moro di Venezia* soixante et onze années avant que Verdi ne s'empare à son tour du même sujet. S'il est aujourd'hui très facile d'écouter toutes ces œuvres homonymes, même celles tombées dans un relatif oubli — il suffit pour cela de se procurer un enregistrement dans le commerce —, il n'en fut pourtant pas toujours le cas. Par le passé, peu d'importance était accordée à la conservation du répertoire universel de l'opéra. Une fois qu'une adaptation homonyme en avait supplanté une autre, cette dernière était aussitôt mise sur la touche, voire complètement déprogrammée des salles. Ce fut d'ailleurs le malheureux destin de l'adaptation rossinienne de la tragédie du Maure de Venise jusqu'à sa redécouverte récente par la critique.

L'opéra eut une influence tangible sur l'architecture des théâtres et introduisit quelques innovations scénographiques majeures. La fosse d'orchestre, en particulier, retint l'attention de nombreux compositeurs et architectes. Il est intéressant de considérer le propos de Philippe Jordan selon qui :

Le premier théâtre lyrique équipé d'une fosse aurait été le Teatro Farnese à Parme construit en 1628. Mais l'orchestre n'est venu s'y installer qu'après avoir pris de l'ampleur et du volume.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> JORDAN, Philippe, JOSSE, Emmanuelle, « Fosse », in *Les 100 mots de l'opéra*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.



L'architecte, Giovanni Battista Aleotti, a-t-il réellement conçu un aménagement dont personne n'avait encore l'usage ? C'est la question que nous sommes en droit de nous poser en lisant ces lignes. En outre, certaines sont dites « à la Mozart<sup>29</sup> », une fut très sobrement surnommée « l'abîme mystique<sup>30</sup> » et la première d'entre toutes fut apparemment créée à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle par un français, Claude Nicolas Ledoux<sup>31</sup>. Quel méli-mélo ! Il n'est décidément pas aisé de s'y retrouver. Il semble en somme que la paternité de cet aménagement soit impossible à établir, tant sa définition est vaporeuse. Toute tentative de lecture d'une quelconque standardisation de ces fosses est vaine, car leurs spécifications techniques, leurs proportions et, partant, leur volume varient d'un théâtre à l'autre. Cette élection étant multi-critérielle — dégagement du champ visuel des spectateurs et polissage des sonorités de l'orchestre notamment —, il devient difficile de faire la part entre l'invention et l'innovation. Ainsi, à défaut d'établir une chronologie fidèle de l'événement, nous concluons en remarquant que la fosse d'orchestre traduit la volonté de laisser la place au drame en gommant la trace des exécutants. Cette trajectoire atteindra son paroxysme avec Richard Wagner.

Au commencement, l'opéra s'appropriera les innovations des théâtres italiens de la Renaissance qui avaient révolutionné le plan de scène. Les premières salles d'opéra, qui furent construites, étaient d'ailleurs calquées sur le modèle des théâtres italiens. Un aspect

<sup>29</sup> JORDAN, Philippe, JOSSE, Emmanuelle, *op. cit.*, 2013.

Le chef d'orchestre suisse note : « Aujourd'hui, toutes les grandes maisons d'opéra sont équipées d'une fosse, plus ou moins haute par rapport à la scène. Personnellement, je préfère lorsqu'elle est plutôt élevée, comme au Staatsoper de Vienne. Si les chanteurs, craignant que leur chant ne passe pas la masse orchestrale, y sont parfois réticents, cela permet aussi à l'orchestre de mieux les entendre. Il est alors plus sensible aux nuances des voix, moins tenté de forcer. **Une telle hauteur de fosse, dite « à la Mozart »**, correspond à des ensembles de taille moyenne, plutôt baroques et classiques. J'ai dirigé des partitions de Mozart avec un orchestre de 10 à 15 cm en dessous du public, parfois sans la rambarde d'orchestre. L'effet acoustique, mais aussi visuel, de cette atmosphère chambriste était tout à fait réussi ».

<sup>30</sup> Voir notamment MERLIN, Christian, *Au chœur de l'orchestre*, Paris, Fayard, 2012.

Il écrit : « Si une chose est d'entrer à l'Orchestre du Festival de Bayreuth, une autre est d'y rester : si **les wagnériens donnent à la fosse du Festspielhaus le surnom d'abîme mystique**, le fait d'y jouer relève du sacerdoce ! Pendant deux mois d'été, au moment où la plupart aspirent aux vacances, certains musiciens vont s'enfermer dans la fosse d'orchestre la plus inconfortable du monde. L'invention géniale de Wagner consistant à rendre la fosse invisible en la couvrant, et à en accentuer la pente afin de créer une sonorité fondue et atténuée, est peut-être un baume pour les chanteurs, qui ne sont jamais couverts par l'orchestre, et pour les auditeurs qui bénéficient d'une des meilleures acoustiques du monde. Mais elle l'est moins pour les musiciens, car dans l'abîme mystique on est très serré, la température peut atteindre les quarante degrés et le volume sonore est résolument tonitruant. Au moins le fait d'être invisible permet-il de jouer en bermuda ».

Voir aussi JORDAN, Philippe, JOSSE, Emmanuelle, *op. cit.*, 2013.

P. Jordan ajoute : « Le chef est placé très haut et les musiciens sont disposés sur des gradins descendants, jusqu'à 3 m en dessous de la scène ».

<sup>31</sup> Voir LEDOUX, Claude Nicolas, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, Chez l'auteur, Tome premier, 1804.

La notice sur le théâtre de Besançon mise en ligne par la Bibliothèque nationale de France mentionne en outre que Claude Nicolas Ledoux (1736-1806) « place les musiciens en avant et en contrebas de la scène, dans la première fosse d'orchestre jamais créée dans une salle de spectacle », consultée le 9 janvier 2016, [http://passerelles.bnf.fr/grand/pas\\_384.htm](http://passerelles.bnf.fr/grand/pas_384.htm).

fondamental de ce modèle est la démarcation entre l'audience et l'espace scénique. Cette séparation physique mit un terme aux interactions dramatiques entre les acteurs et les spectateurs, qui étaient courantes au Moyen Âge et dans l'Angleterre élisabéthaine par exemple. Visuellement, la scène était caractérisée par son volume cubique, qui avait été spécialement étudié pour la mise en place d'illusions d'optique et de perspective. Plusieurs niveaux de galeries et de loges étaient agencés en fer à cheval autour des fauteuils d'orchestre. Enfin, ces théâtres étaient entièrement clos. À la différence des édifices élisabéthains, qui laissaient filtrer la lumière du jour, il fallait dans ces bâtiments-ci employer en permanence l'éclairage artificiel : bougies et lampes à huile avant que le gaz et l'électricité ne fussent installés dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>32</sup>. Cette double transition historique de la lumière à la pénombre, puis de la pénombre à la lumière interpelle. Quelles en furent au juste les conséquences sur l'art ? Louis Jouvét a produit une réflexion admirable sur la deuxième transition, qui éclaire indirectement les conditions de la représentation du théâtre élisabéthain :

La lumière a fait le vide sur la scène ! Bienveillante obscurité, favorable pénombre où l'attention redoublait, où l'imagination prenait une part active au jeu, où le spectateur voyait beaucoup plus et beaucoup mieux qu'aujourd'hui. Quels progrès avons-nous fait ? ...de confort et seulement de confort. Il serait inexact de dire que le théâtre a bénéficié de l'accroissement de la lumière si l'on considère tout ce qu'il a perdu. Il a acquis, comme tout un chacun, des avantages dans ses habitudes domestiques, il

<sup>32</sup> Voir JOUVET, Louis, « L'apport de l'électricité dans la mise en scène au théâtre et au music-hall » in *La Revue des Arts et Métiers Graphiques : L'Homme, l'Électricité, la Vie*, numéro spécial édité pour la classe 17 bis de l'Exposition internationale de Paris, 1937.

Il cite et commente d'abord un discours de Charles Perrault : « 'Toute la lumière consistait d'abord en quelques chandelles dans des plaques de fer-blanc attachées aux tapisseries ; mais comme elles n'éclairaient les acteurs que par derrière et un peu par les côtés, ce qui les rendait presque noirs, on s'avisa de faire des chandelles avec deux lattes mises en croix portant chacune quatre chandelles, pour mettre au-devant du théâtre'. Si la tradition rapportée par Charles Perrault est exacte, tel était l'éclairage rudimentaire des scènes vers 1600 ».

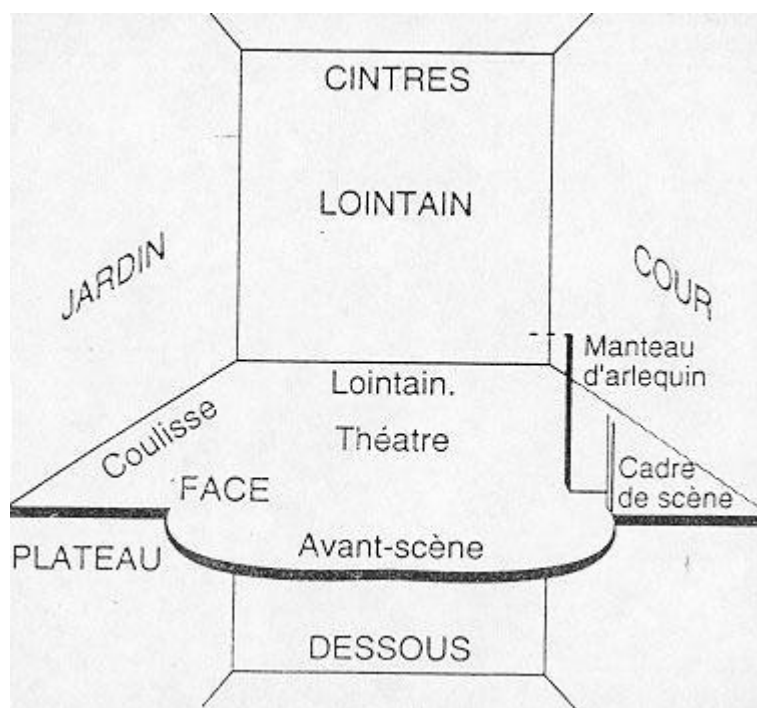
Il poursuit son propos en abordant les innovations introduites par la modernité : « Le premier essai de la lumière électrique au théâtre eut lieu en 1846, dans la pièce intitulée *Les Pommes de terre malades* où l'on utilisa l'arc voltaïque. Cet essai fut renouvelé en 1848 à l'Opéra, dans *Le Prophète*, monté par Meyerbeer. Celui-ci pria l'illustre physicien Foucault d'y réaliser un lever de soleil, et Foucault, qui venait d'inventer son régulateur, l'utilisa avec grand succès. Dubosq, qui fut chargé peu après du service électrique à l'Opéra, y réalisa de nombreuses applications de la nouvelle lumière : imitations de la lune, du soleil, de l'arc-en-ciel, rayons de couleur évoluant avec les personnages, apparitions de spectres, fontaines lumineuses. Nous sommes en 1853. L'emploi de la lumière électrique fut pendant longtemps limité à cette imitation des phénomènes naturels. Ce n'est que lorsqu'on put compter sur un fonctionnement convenable des machines dynamo-électriques qu'il fut possible de l'utiliser pour l'éclairage général des théâtres. Le premier, en 1878, l'Hippodrome se transformait. À l'Opéra, en 1883, on équipait la salle et la rampe, et ce ne fut que trois ans après, en 1886, que l'électricité y remplaça définitivement le gaz ».

L'éclairage des théâtres au gaz recèle un grave péril : le 23 mars 1881 à l'opéra de Nice, par exemple, pendant l'ouverture de *Lucia di Lammermoor*, « tout bascule dans l'horreur en quelques minutes. Une explosion de gaz, le rideau s'enflamme, les lampes s'éteignent. L'obscurité se fait dans les couloirs et c'est la panique. Un terrible incendie, dû vraisemblablement à une fuite de gaz au niveau de la rampe de scène, détruit entièrement le théâtre » [voir la rubrique 'L'historique' sur le site internet de l'Opéra de Nice Côte d'Azur, consulté le 9 janvier 2016, <http://www.opera-nice.org/francais/historique/historique.php>].

s'est mis au goût du jour, mais il a perdu sa pénombre et partant un peu de son mystère et de sa magie. La lumière a engendré le réalisme.<sup>33</sup>

Son commentaire révèle une grande nostalgie du passé. Il n'assimile l'éclairage électrique qu'à un gain de confort, tout à fait délétère à l'imagination. Cette nuisance lumineuse brise le sortilège de la scène en projetant sur la fiction les feux du réel. En admettant que le théâtre élisabéthain fit un usage exclusif de la lumière du jour — nous exagérons sciemment —, cette nouvelle perspective était sa visée médiatique forte, qui l'emporte sur le rêve. Les enjeux de l'art verdien et de l'art shakespearien se découvrent un peu plus. Remarquons cependant qu'hors des dispositions de la représentation, nonobstant l'onirisme flagrant de l'art lyrique, ne serait-ce qu'en considération de l'esthétisation quintessentielle de la technique vocale, la dimension informationnelle et propagandiste de l'écriture du barde trouve un écho dans le militantisme du compositeur.

L'évolution des salles de spectacle eut indéniablement des répercussions majeures sur le travail des auteurs. Nous envisagerons maintenant de visu les spécificités de la scène à l'italienne :



### 3 Schéma de la scène à l'italienne<sup>34</sup>

<sup>33</sup> JOUVET, Louis, *op. cit.*, 1937.

Ce plan montre que les théâtres italiens ont sanctuarisé l'espace scénique. Contrairement à la scène élisabéthaine, celle-ci est exclusivement réservée aux artistes et, partant, dédiée à l'art. La nomenclature de chacune de ses parties témoigne en outre de la richesse des effets recherchés et de l'apparition, au cours de son évolution, de nouvelles professions. Les machinistes évoluant dans les cintres furent, à titre d'exemple, pendant longtemps, d'anciens gabiers de marine !<sup>35</sup>

Les salles dites à l'italienne eurent pour principal modèle le *Teatro Farnese* de Parme qui fut inauguré en 1628 :

<sup>34</sup> HUBERT, Marie-Claude, *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992, Pl. 18.

<sup>35</sup> Voir SABBATTINI, Nicola (de Pesaro), *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, traduit de l'italien par Melles Maria et Renée Canavaggia avec la collaboration de M. Louis Juvet, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, (1638), 2015. Cet ouvrage fut originellement publié à Ravenne, Chez Pietro de' Paoli et Gio. Battista Giovanelli Imprimeurs de la Cour, 1638. N. Sabbattini fut architecte de son Altesse Sérénissime le Duc Francesco Maria della Rovere, dernier seigneur de Pesaro.

Louis Juvet a préfacé cette édition de façon fort intéressante (p.XXXVI-XXXVII et XXXIX-XL) : « Quand je considère les gens de théâtres, c'est le **machiniste** qui m'apparaît, pour avoir, mieux qu'un autre, le sens du dramatique. Dans cette profession où chacun travaille dominé par un sentiment, le machiniste est peut-être le plus éminent. L'acteur, s'il joue, n'a de sentiment que pour lui-même, son texte, son costume, son entrée et sa sortie de scène : le décor ne le préoccupe guère. Égoïstement orienté sur un personnage qu'il parasite, son sentiment n'est pas désintéressé. Il vise son succès personnel. **Il n'en est pas de même de qui travaille pour le décor, de qui, pendant des semaines, cloue, colle, scie, peint, et, par cent inventions diverses, aménage la scène et prépare le vêtement de la pièce. Menuisier, forgeron, charpentier, gabier, tapissier, peintre, serrurier, staffeur, ouvrier et ingénieur à la fois, il fait tout.** Pour parler du théâtre, il faudrait d'abord parler de la machinerie et faire l'éloge des machinistes. Il faudrait commencer à l'un ou l'autre de ces pôles, en parlant du poète qui écrit la pièce ou du machiniste qui construit le décor, de celui qui sait dire le sens des choses invisibles ou de celui qui sait en faire les écrans. Tout ce que je sais du théâtre, je l'ai appris d'abord avec les machinistes, sur la scène, dans cet espace imaginaire où se passent des actions imaginaires qu'on appelle pièce de théâtre [...] C'est ce matin-là qu'Alphonse m'a enseigné le premier aphorisme en matière de découvertes : 'C'est pas la peine, me dit-il, que je me dérange, ceux que tu vois, ils te voient'. Un autre jour, il a ruiné tout mon savoir mécanique et tous mes calculs sur le treuil et le tambour, en faisant l'équipement du rideau d'avant-scène par de simples recettes qui rendaient inutile le papier et le crayon. **Comme tous les machinistes autrefois, il était ancien gabier de marine. (Le gabier est chargé des cordages, des mâts, des gréements, des ancres et des embarcations : le meilleur marin !)** C'est Alphonse qui m'a montré comment équiper une 'cassette' pour les apparitions, empêcher le bois de crier, dessiner des courbes surbaissées et des anses de panier avec trois, cinq, sept ou neuf centres, sans sortir une boîte de compas. J'étais ébloui, mais un après-midi où ma science de la géométrie l'avait particulièrement exaspéré il m'a mis au défi de tracer une coupe de 45 degrés sur le tronc cylindrique d'un tuyau de poêle. Ce fut une honte et un émerveillement pour moi quand Alphonse, plus laconique que jamais, après avoir longtemps considéré mes essais prétentieux et ridicules, apporta un sceau d'eau et un fil à plomb et fit tremper, incliné à l'angle voulu, le tuyau dans le plan horizontal du liquide ».



#### 4 Le Teatro Farnese<sup>36</sup>

Nous constatons que la scène est significativement surélevée par rapport au parterre central et qu'un intervalle assez important la sépare des gradins disposés de part et d'autre en fer à cheval. Il est possible que les musiciens s'y soient installés — aux dires de Philippe Jordan. Cet aménagement ne constitue néanmoins pas une fosse d'orchestre au sens conventionnel, car il n'y a aucun renforcement complémentaire du parterre.

Afin d'apprécier les innovations architecturales apportées par les constructeurs du siècle suivant, nous introduirons maintenant dans une optique comparative une photographie d'un haut lieu de l'art lyrique, le *Teatro alla Scala* de Milan :

<sup>36</sup> Galleria Nazionale Parma : <http://www.parmabeniartistici.beniculturali.it/galleria-nazionale-di-parma/>.





## 5 Le Teatro alla Scala<sup>37</sup>

En examinant les deux images, nous remarquons que le *Teatro alla Scala*, qui fut inauguré le 3 août 1778, nonobstant les nombreuses restructurations et restaurations au cours de son histoire, se distingue du *Teatro Farnese* par ses galeries adjacentes à la scène. En outre, la fosse d'orchestre, ceinte par les galeries en étage, est encadrée dans un renforcement entre la scène et le parterre. Cette liaison délimitante cristallise l'expérience de décennies expérimentales.

<sup>37</sup> Teatro alla Scala di Milan : <http://www.teatroallascala.org/en/index.html#>.

### 3. L'esthétique de l'interprétation

Nous analyserons, de façon comparative, l'esthétique de l'art dramatique et de l'art lyrique en considérant la médiation des interprètes. Le théâtre et l'opéra sont des arts vivants. Cela implique que les artistes soient les messagers de leurs contenus. Or, acteurs et chanteurs n'utilisent pas les mêmes techniques pour transmettre le message artistique. La caractéristique la plus emblématique de l'art lyrique tient justement au fait que les interprètes chantent plutôt qu'ils ne parlent ou déclament leur texte. D'autre part, le vedettariat, qui existait déjà dans le contexte source shakespearien et dans le contexte cible verdien, jouait un rôle essentiel aussi bien dans la promotion que dans la réception d'une œuvre à l'affiche. Richard Burbage était, par exemple, la vedette de la troupe des *King's Men* ; il campa alors la plupart des rôles principaux et fut ovationné. De la même façon, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, certains chanteurs à l'instar de Nellie Melba avaient le pouvoir de susciter l'enthousiasme du public avant même que la représentation n'ait commencé. La présence sur les planches d'un artiste de notoriété pouvait déterminer le succès d'une représentation. En outre, la distribution des rôles constituait une préoccupation majeure tant pour le dramaturge que pour le compositeur.

Les artistes personnifient effectivement l'esthétique de l'œuvre. De la qualité du jeu d'acteur dépend la vraisemblance théâtrale — il ne suffit pas pour le comédien de se placer au centre du « cercle magique » ! La réussite d'un opéra est, quant à elle, réellement conditionnée par la vocalité des interprètes. Or, la technique vocale étant un geste athlétique accompli avec l'appareil phonatoire, elle peut être appréciée en dehors de toute implication dramatique du chanteur. Federico Fellini s'est d'ailleurs plu avec raison à imaginer une sorte de compétition, véritable surenchère d'aigus, se déroulant dans la très bruyante salle des machines d'un navire !<sup>38</sup> Ainsi, la technique d'interprétation d'un acteur est indissociable de l'action théâtrale, alors que celle d'un chanteur semble purement ornementale. Cela souligne le hiatus esthétique entre ces deux arts.

En outre, l'implication du comédien est à première vue plus propice à l'émergence de sentiments qui participent à l'action fictionnelle, que celle du chanteur, qui ne manquera pas, je crois, de susciter des émotions tout à fait extrinsèques en lien avec son incroyable effort athlétique. Ceci est parfaitement illustré par les acclamations frénétiques du public lorsqu'un ténor émet inopinément son contre-ut. Ces soudains accès d'enthousiasme sont dans la plupart

---

<sup>38</sup> Voir FELLINI, Federico, *E la nave va* [Et vogue le navire], Neuilly-sur-Seine, Gaumont, 1983, 45 minutes et 30 secondes à 48 minutes et 40 secondes.

des cas délétères pour l'action théâtrale, dont le bon déroulement est alors parasité. Nous présenterons ci-dessous une de ces fameuses embardées :



Vittoria! (Tosca, Acte II)\_Franco Corelli.mp3

Dans cet extrait du deuxième acte de la *Tosca* de Giacomo Puccini, enregistré en janvier 1967 au *Teatro Reggio* de Parme, le ténor italien Franco Corelli soutient un  $\text{La}^{\#}_3$  pendant pas moins de douze secondes. Il s'agit d'une prouesse vocale exceptionnelle, qui déclencha alors un tonnerre d'applaudissements et de bravi. Ici, l'artiste n'a pas modifié la partition en ajoutant un aigu triomphal, il a juste prodigieusement exagéré la liberté offerte par le compositeur qui indiqua, au dessus de la portée, « *allargando molto* »<sup>39</sup>. C'est ce genre d'exploits, couplé à son timbre remarquable entre mille et à son immense talent, qui valut à Franco Corelli le titre de prince des ténors (« Il principe dei tenori »). L'ovation du public italien est telle que de la trentième à la quarante-sixième seconde, on distingue péniblement la musique qui, pourtant, se poursuit. Ces acclamations tonitruantes, lorsqu'elles surviennent, nuisent à la musique<sup>40</sup> et font même parfois interrompre la représentation. Voilà pourquoi elles ne sont pas du goût de tous les spectateurs et de tous les directeurs musicaux, en particulier outre-Manche ! Pourtant, on peut opposer aux arguments de leurs détracteurs qu'il s'agit d'un idiotisme de la scène lyrique dans le plus pur style de la tradition italienne. Ces acclamations participent partant à la construction de l'esthétique du spectacle lyrique. Au point, qu'on puisse se rendre à l'opéra dans l'espoir de prendre part, ou d'être simplement le témoin de pareilles célébrations, ou débordements.

Il convient toutefois de remarquer que, dans la plupart des cas, ces instants glorieux procèdent d'un rajout de note effectué par les chanteurs eux-mêmes, toujours plus désireux de se mettre en valeur, ou contraints par la suite de respecter la tradition forgée par leurs aînés

39

(Enthusiastically.) *ff* *allarg. molto*

Vit - to - ria! Vit - to - ria!!...

<sup>40</sup> De la même façon, il est toujours malvenu d'applaudir avant que la musique ne se soit complètement tue. Il est primordial d'entendre le silence. La musique est le déploiement d'une énergie, qui une fois dissipée, laisse à nouveau place au silence.

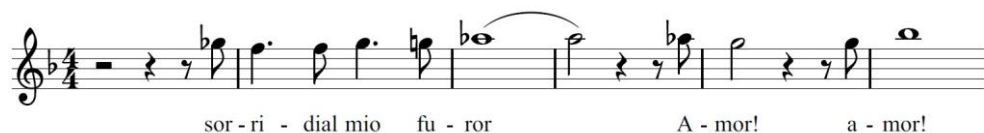


sous peine d'être sifflés. L'acteur et historien du théâtre Jacques Lorcey note, par exemple, que Maria Callas chanta un contre-ut ne figurant pas sur la partition à la fin de la marche et chœur : « Ah! Triste canto!... Dio dell'Amor » (Medea, Coro, Creonte, Glaucé, Giasone), tiré de l'opéra *Medea* (1797) de Luigi Cherubini<sup>41</sup>. Le docteur Alan Montgomery, qui dispensa de longues années durant son enseignement au réputé Oberlin College & Conservatory, consigne, lui, son souvenir d'une soprane qui tenta d'ajouter sans grand succès un contre-ré dans « Quando rapito in estasi », tiré de *Lucia di Lammermoor* (1835) de Gaetano Donizetti<sup>42</sup>. Il est intéressant d'ajouter que, le plus souvent, le chef d'orchestre consent, au nom d'une tradition toujours plus envahissante, à ces modifications de la partition originale, qui répondent aux attentes d'un public impétueux. Mais, heureusement, il arrive que des voix s'élèvent contre ces pratiques devenues imbéciles. C'est notamment le cas de Riccardo Muti qui, en décembre 2000, à l'occasion de l'inauguration du centenaire de la mort de G. Verdi, dirigea au *Teatro alla Scala* de Milan une production d'*Il Trovatore* (Le Trouvère), dans laquelle il défendit au ténor Salvatore Licita, qui campait le rôle de Manrico, de chanter le contre-ut, qui d'ordinaire ponctue la cabalette : « Di quella pira ». Il s'attira, pour avoir osé prendre une si abominable décision, les foudres du public, que la critique et les journalistes s'empressèrent de relayer. La journaliste Leonetta Bentivoglio rapporte ainsi dans un article, intitulé « Trovatore contestato Muti: non siamo al circo » publié le 8 décembre 2000, dans *La Repubblica* que le chef d'orchestre aurait déclaré, de son estrade, entre l'acte III et l'acte IV : « Non trasformiamo l'inaugurazione dell'anno verdiano in un circo »!<sup>43</sup> (Ne transformons pas l'inauguration de l'année verdienne en cirque<sup>44</sup>). Le dessein affiché de R. Muti était de

<sup>41</sup> Voir LORCEY, Jacques, *Maria Callas : d'art et d'amour*, Paris, Éditions PAC, 1983, p. 325.

Il écrit : « Tandis que Vickers, en coulisses, délivre admirablement la phrase *Imen, ascolta il mio pregar !* L'aigu tranchant de Maria s'élève alors jusqu'à un furieux contre-ut (d'ailleurs rajouté à la partition) sur *Sorridi al mio furor* ».

Nous constatons en effet que L. Cherubini se contentait d'un Si<sup>b</sup> à ce moment :



<sup>42</sup> MONTGOMERY, Alan, *Opera Coaching: Professional Techniques and Considerations*, New York, Routledge, 2006, p. 16.

Il écrit : « I once coached a singer learning the title role in Lucia di Lammermoor. She went up for a high D (in 'Quando rapito in estasi') and missed it. (Everyone expected the high D, so she felt she had to sing it even if Donizetti did not write it) ».

<sup>43</sup> BENTIVOGLIO, Leonetta, « Trovatore contestato Muti : non siamo al circo », in *La Repubblica.it*, Gruppo Editoriale L'Espresso, 8 décembre 2000, consulté le 15 janvier 2016,

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2000/12/08/trovatore-contestato-muti-non-siamo-al-circo.html>.

<sup>44</sup> Ma traduction.

porter à la scène une version épurée d'une des œuvres maîtresses de Verdi, qui se rapprocha des intentions dramatiques et musicales premières du compositeur<sup>45</sup>. La sobriété peut être une voie d'accès à l'essence de l'art verdien, compte tenu de la méticulosité légendaire du compositeur, qui ne laissait dans son travail rien au hasard. Le courage, dont a fait preuve le chef d'orchestre napolitain, en refusant le conformisme, peut aussi constituer une opportunité, dans d'autres contextes, pour de jeunes artistes d'endosser un rôle réputé difficile, que la tradition a rendu trop exigeant pour eux à force de gestes athlétiques greffés. Enfin, cette saillie en plein spectacle de Riccardo Muti brise l'idée d'un art guindé et poussiéreux, voire conservé dans du formol. L'opéra continue bel et bien aujourd'hui d'exciter les passions.

La performance d'un chanteur diffère également de celle d'un acteur au regard de sa physicalité. La prestation d'un artiste lyrique associe structurellement chant et jeu d'acteur, alors que celle d'un comédien mobilise aléatoirement toutes les ressources du corps. Cet étagement, qu'il soit précis ou indistinct, amène à s'interroger sur l'expressivité de l'art lyrique comparativement à l'art dramatique.

Force est de constater, pour commencer, que le chant et le jeu de scène ne font pas vraiment bon ménage ensemble. L'émission d'un son opératique digne de ce nom est en permanence astreinte aux coordonnées du corps. La disposition optimale du corps dans l'espace scénique est effectivement la condition *sine qua non* d'une pareille mise en branle de l'appareil phonatoire. C'est de ce fait la première préoccupation d'un metteur en scène averti. Bien que cela puisse varier tangiblement d'un interprète à l'autre, au vu de sa corpulence notamment, la vocalité athlétique du chanteur d'opéra exerce une contrainte physique qui entrave quelque peu le jeu de scène. La malléabilité de l'acteur, à l'inverse, semble n'avoir aucune frontière. Remarquons par exemple qu'on ne demandera pas à un artiste lyrique de chanter en courant, ou la tête en bas. On ne lui demandera pas non plus de crier, ou de hurler sa colère sur scène, de peur qu'une pellicule de mucus ne se forme à la surface de ses cordes vocales. Tout cela de manière à ne jamais altérer la beauté du chant. La prestation dramatique d'un chanteur peut être tout à fait grossière, voire même inexistante, sans que cela ne porte atteinte au succès du concert. À l'opposé, le sens dramatique d'un artiste tenant un premier

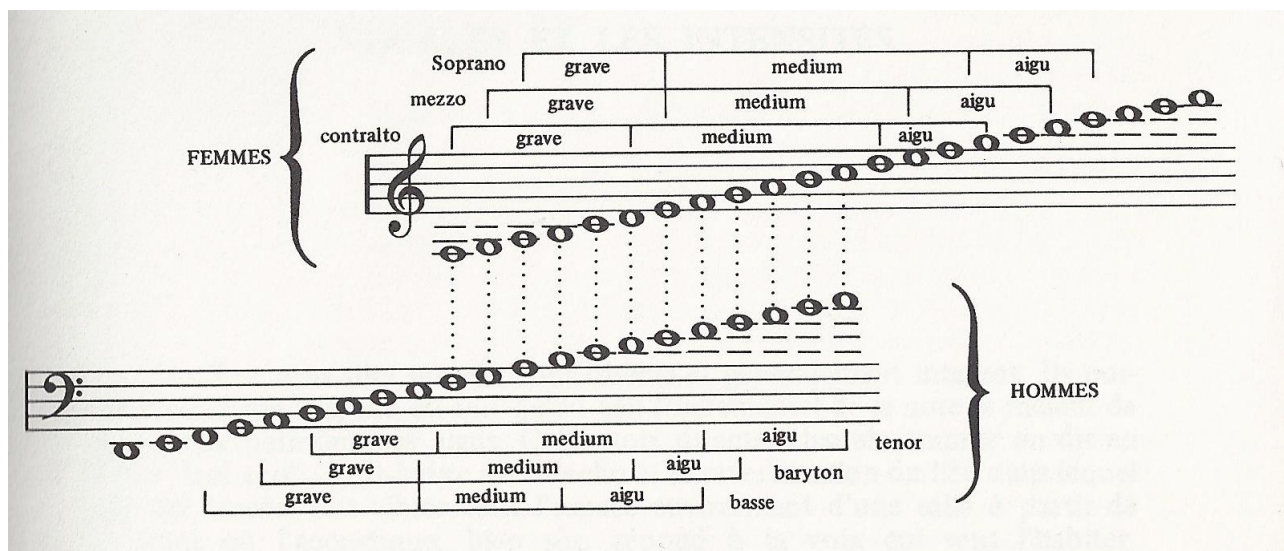
---

<sup>45</sup> La notice de l'enregistrement disponible sur le site de *medici.tv* fait d'ailleurs état de cet aspect fondamental de la recreation d'*Il Trovatore* au *Teatro alla Scala* sous la baguette de Riccardo Muti : « Le chef d'orchestre Riccardo Muti, qui était alors directeur musical de La Scala, choisit de faire entendre une nouvelle édition critique de la partition, plus proche des intentions premières du compositeur. Cette option, controversée à l'époque, contribue à l'intérêt de ce spectacle où l'orchestre tient une place primordiale : Muti offre du *Trovatore* une lecture pleine d'alcrité. Comme un tableau qui retrouve ses couleurs après avoir été restauré, le *Trovatore* ainsi dirigé sonne tout neuf à nos oreilles ». Consulté le 16 janvier 2016, <http://fr.medici.tv/#!/verdi-il-trovatore>.

rôle aura beau être sublime, si sa vocalité pêche par bien des points, il est à craindre que la représentation soit un fiasco. L'asymétrie du dialogue entre le chant et le jeu de scène est clairement établie à l'opéra.

La contrainte physique de la vocalité opératique assujettit également le compositeur. Plus il connaîtra finement les caractéristiques de la voix humaine, plus il aura la capacité de surprendre son auditoire. Pour composer, il doit prendre en considération la technique vocale et son évolution, ainsi que les aptitudes personnelles du futur créateur d'un rôle. À l'opéra, les personnages sont usuellement désignés par leurs tessitures. Par exemple, Macduff dans le *Macbeth* verdien est un ténor lyrique, Otello dans l'œuvre éponyme de Verdi est un ténor dramatique, ou *tenore robusto* d'après la classification italienne, et Mario Cavaradossi dans la *Tosca* de Puccini est un ténor *spinto*, de l'italien « spingere » qui signifie « pousser ». De plus, les tessitures font généralement référence au type des personnages. Dans les opéras italiens du XIX<sup>e</sup> siècle, le ténor incarne pratiquement toujours le héros (Nemorino, Almoviva) alors que le baryton joue à coup sûr le méchant (Iago, Macbeth) ou les trublions (Figaro). Ces conventions permettent certes de s'y retrouver aisément — il s'agit d'une véritable portraitisation auditive de l'univers du conte —, mais elles ont l'inconvénient d'avoir focalisé toute l'attention sur le ténor et la soprane, dont la virtuosité s'est pendant un temps développée au détriment des autres tessitures. En outre, aux ténors les rôles d'amoureux et de jeunes premiers (Rodolfo), aux basses la gravité et le complot (Philippe II, Don Basilio), il en est ainsi !

Nous nous intéresserons à présent à la classification des tessitures d'un point de vue purement technique, afin de décrypter plus avant les spécificités et les enjeux des différentes catégories vocales. Nous présenterons, à cet effet, ci-dessous, le tableau de la registration vocale tiré de l'ouvrage marquant de Jacqueline et Bertrand OTT, intitulé *La pédagogie de la voix et les techniques européennes du chant* paru en 1981 :



## 6 Tableau de la registration vocale<sup>46</sup>

Nous observons en premier lieu que les voix masculines, comme les voix féminines, se rangent dans trois catégories distinctes : les basses, les barytons et les ténors pour les hommes, les contraltos, les mezzo-sopranos et les sopranes pour les femmes. Ces familles vocales ordonnent les chanteurs selon leurs tessitures, constituées de deux octaves pour les professionnels, de la plus basse à la plus élevée. Nous constatons par exemple que chez les hommes les basses, les barytons et les ténors sont en théorie tous capables de chanter de  $Si_1$  à  $Fa_3$ . En réalité, comme me l'a indiqué le ténor américano-sicilien Gioacchino Lauro Livigni<sup>47</sup> lors d'une leçon, la tradition italienne désigne cette étendue partagée comme l'octave centrale de  $Mi_2$  à  $Mi_3$ . Comment différencie-t-on alors un ténor, d'un baryton ou d'une basse quand ils chantent la même note ?

C'est la couleur de la voix qui nous renseigne en priorité. Nous entendons par couleur, non seulement le timbre qui est la signature sonore d'un artiste, mais surtout le mécanisme vocal employé pour atteindre cette note ainsi que la texture du registre. Toucher une note n'est pas difficile, c'est d'ailleurs pour cette raison qu'il faut bien faire la différence entre tessiture et ambitus de la voix. La tessiture se définit comme la capacité d'un chanteur à se maintenir de façon prolongée dans un certain registre. Bien que les barytons et les ténors aient une étendue vocale quasi similaire — le schéma ci-dessus n'en fait pas état, mais il n'est pas rare que des barytons, à l'instar de Leonard Warren, Sherril Milnes, Ettore Bastianini, Pietro

<sup>46</sup> OTT, Jacqueline, OTT, Bertrand, *La pédagogie de la voix et les techniques européennes du chant*, Issy-les-Moulineaux, Éditions EAP, 1981, p. 125.

<sup>47</sup> G. Livigni est affilié par son père à l'école du maestro Arturo Melocchi, dont est issu Mario del Monaco !

Cappuccilli, Gino Quilico ou Thomas Hampson émaillent leur chant d'aigus de légendes s'échelonnant même quelquefois jusqu'au contre-ut (*Do di petto*) ! Cela ne fait pas pour autant d'eux des ténors. Pourquoi me direz-vous ?

Si ces interprètes sont capables de ponctuer une aria de baryton par un geste athlétique brillant, ils seraient en revanche bien incapable de soutenir tout au long d'un rôle une tessiture d'occurrence de l'aigu aussi haute. Cette incapacité se lit dans la registration de leurs voix. Alors qu'un baryton s'achemine généralement dans le registre aigu de sa voix à partir de Mi<sup>3</sup>, il s'agit de sa note de passage (*il passaggio*), un ténor atteint d'ordinaire ce registre un ton plus haut sur le Fa<sup>#</sup><sub>3</sub>. Ainsi, cette transition d'un registre à un autre, du haut médium, en voix de poitrine, à l'aigu, en voix couverte (*voce coperta*) ou tournée<sup>48</sup> détermine l'importance de l'effort musculaire à fournir. La compression du son par laquelle un chanteur atteint ses aigus est un mécanisme qui engloutit une énergie colossale. Comme l'a remarqué le baryton-basse américain Richard Cowan, il n'est pas rare de voir, au départ, le visage de celui qui s'y exerce s'empourprer, tant l'effort est grand.

D'autre part, les grandes familles vocales se subdivisent en une multitude de sous-catégories. Ces subdivisions internes précisent plus finement la nature d'une voix. Les deux principaux critères retenus sont le positionnement exact du *passagio* et l'intensité de la voix. Chez les ténors, par exemple, le passage pourra se situer dans un intervalle de seconde Majeure, entre le Fa<sub>3</sub> et le Sol<sub>3</sub>. En outre, les voix les plus puissantes se verront qualifiées par l'expression « *di forza*<sup>49</sup> », ou dramatique si la voix manque de souplesse en raison d'une sollicitation excessive de la *voce coperta* nécessaire au soutien de la tessiture<sup>50</sup>, les voix brillantes dont le volume est « normal<sup>51</sup> » sont dites lyriques, enfin, les voix les plus agiles, promptes à exécuter des coloratures sont dites légères (*leggero*), ou qualifiées par l'expression « *di grazia* ». À titre d'exemple, Mario del Monaco est un *tenore di forza*, Jonas Kaufmann est un ténor dramatique, José Carreras est un ténor lyrique et Juan Diego Florez est un *tenore di grazia*. Nous illustrerons notre propos en commentant quatre enregistrements audio du même extrait de l'*Otello* de Verdi interprété par des chanteurs différents :

---

<sup>48</sup> Les italiens, à l'instar de Luciano Pavarotti, parlent de tourner la voix (*girare la voce*). Cela procure une nouvelle extension « poitrinée » à la voix qui plafonne.

<sup>49</sup> On parle communément du son d'une trompette !

<sup>50</sup> Il existe une catégorie intermédiaire, celle des légendaires ténors *spinto* (Franco Corelli), qui se déclinent également en *lyrico-spinto* (Plácido Domingo).

<sup>51</sup> Richard Cowan raconte qu'au cours d'une répétition au *Metropolitan Opera* de New York, alors qu'il travaillait avec James Levine, le chef d'orchestre lui dit que le volume sonore de sa voix était juste normal ! C'est dire l'intensité sonore effective de cette qualification qui chatouille l'égo des chanteurs !



Esultate!\_Francesco Tamagno.mp3



Esultate!\_Lauritz Melchior.mp3



Esultate!\_Luciano Pavarotti.mp3



Esultate!\_Franco Corelli.mp3

Ce fameux passage de l'*Otello* verdien marque l'entrée en scène du Maure, qui foule le sol de l'île de Chypre après une traversée très mouvementée. Intitulé « Esultate ! », « Gloire aux braves ! » dans le livret en français, le personnage éponyme rend compte, en adoptant une posture léonine, de la destruction de la flotte d'invasion turque par la tempête. Cette attitude se retrouve d'ailleurs dans le formidable élan athlétique de la ligne vocale écrite par Verdi (voir **figure 2, en annexes**). Nous écouterons successivement le ténor *di forza* turinois Francesco Tamagno<sup>52</sup>, qui créa le rôle d'*Otello* au *Teatro alla Scala*, l'inégalable heldenténor danois Lauritz Melchior<sup>53</sup>, le bouleversant ténor *spinto* ancônitaïen Franco Corelli<sup>54</sup> et, enfin, l'illustre ténor lyrique modénais Luciano Pavarotti<sup>55</sup>. Nous analyserons leurs choix de registration et le comportement de leur voix sur des occurrences de notes très précises, situées dans le passage ou aux abords de celui-ci. Nous considérerons la conduite de la ligne vocale en termes de fluidité, d'agilité et de souplesse de la voix. Nous pèserons la densité du son, qui en est souvent le corollaire. Enfin, nous ne nous attarderons pas outre mesure sur la puissance de leur voix, car le défaut majeur de l'enregistrement est qu'il abolit cette distinction naturelle — il n'y a plus qu'à monter le volume de sa chaîne stéréo ! —, seules demeurent les nuances d'intensité.

Nous avons créé un tableau afin de bien mettre en perspective les résultats obtenus. Les occurrences sélectionnées sont balisées par une indication de mesure à rechercher dans la partition de l'extrait en annexes (voir **figure 2**). Nous n'avons retenu que les voyelles propices à l'ouverture de la voix telles que le « a » et le « o », écartant ainsi le « i » sur lequel la voix à

<sup>52</sup> Registrazione Acustica Ospedaletti, II. 1903, in VERDI, Giuseppe, *Otello & Jago*, Incisioni storiche dal 1902 al 1951, Sara Ferrari edizioni musicali, Volume I.

Cet enregistrement figure parmi les tous premiers de l'histoire du disque. Pour la parenthèse historique, le gramophone fut inventé par Emil Berliner en 1887. C'est en 1902 que fut commercialisé pour la toute première fois un enregistrement musical. Il s'agissait d'un récital d'arias d'opéra chantées par le légendaire ténor napolitain Enrico Caruso.

<sup>53</sup> Il s'agit ici d'un enregistrement *live*, daté de 1960 [?], dont nous ignorons l'origine exacte. Bien que L. Melchior fût alors âgé de soixante-dix ans, il est possible d'appréhender par ce biais les remarquables qualités vocales qui furent les siennes. Notons que le heldenténor est la qualification wagnérienne du ténor dramatique.

<sup>54</sup> *Franco Corelli: Power and Beauty*, Volume 1 (1954-1961), 2012.

<sup>55</sup> VERDI, *Otello*, Chicago Symphony Orchestra & Sir Georg Solti, Decca, 1991.

tendance à tourner naturellement<sup>56</sup>. Nous avons adopté les conventions suivantes : une note tournée est désignée par un « T », alors qu’une note ouverte est désignée par un « O ». Découvrons à présent, ci-dessous, les données que nous avons rassemblées :

| Occurrences<br>Chanteurs                    | Mesure 4<br>Mi <sup>#</sup> <sub>3</sub> → ta | Mesure 11 a<br>Fa <sup>#</sup> <sub>3</sub> → glo | Mesure 11 b<br>Mi <sup>#</sup> <sub>3</sub> → ria | Mesure 12<br>Fa <sup>#</sup> <sub>3</sub> → lo | Mesure 14<br>Fa <sup>#</sup> <sub>3</sub> → ga | Mesure 15<br>Mi <sub>3</sub> → no |
|---------------------------------------------|-----------------------------------------------|---------------------------------------------------|---------------------------------------------------|------------------------------------------------|------------------------------------------------|-----------------------------------|
| Franceco Tamagno<br><b>Ténor di forza</b>   | O                                             | O                                                 | O                                                 | T                                              | O                                              | O                                 |
| Lauritz Melchior<br><b>Ténor dramatique</b> | T                                             | T                                                 | T                                                 | T                                              | T                                              | T                                 |
| Franco Corelli<br><b>Ténor spinto</b>       | O                                             | O                                                 | O                                                 | T                                              | T                                              | O                                 |
| Luciano Pavarotti<br><b>Ténor lyrique</b>   | O                                             | T                                                 | O                                                 | T                                              | O                                              | O                                 |

Ce tableau comparatif est édifiant. Outre l’originalité de l’interprétation de ces quatre grands musiciens, leurs choix de registration nous donnent également de précieux renseignements sur la technique vocale et la spécificité de ces quatre types vocaux. Il est, pour commencer, intéressant de remarquer que, contrairement à ce que l’on pourrait penser, ce n’est pas la voix la plus légère qui a le monopole de l’ouverture des notes dans le passage. Nous constatons en effet que Pavarotti n’ouvre que quatre notes, quand Tamagno en ouvre cinq. Ainsi, la voix la plus lourde n’est pas nécessairement la plus empêchée dans cette zone de turbulences. En outre, il ressort que le le Fa<sup>#</sup><sub>3</sub> marque certainement la transition la plus difficile à négocier pour un ténor, compte tenu des diverses combinaisons observées ci-dessus. Pavarotti, Corelli et Tamagno sont certes tous les trois capables d’ouvrir ou de tourner cette note. Mais, aucun des trois ténors n’opte pour le même enchaînement. Comment expliquer ces divergences, la « sottie liberté artistique<sup>57</sup> » retranchée ?

<sup>56</sup> Du moins, lorsque la voyelle « i » est exécutée correctement, c’est-à-dire plus proche du « u » que du « e ». Gioacchino Livigni a bien insisté sur ce point lors de nos leçons. Remarquons en outre que lorsqu’on écoute une très grande voix à l’instar de Cesare Siepi tous les « i », même dans le médium, sont remarquablement étirés vers l’intérieur, comme s’il buvait le son pour reprendre une image qui tenait à cœur à mon professeur américain.

<sup>57</sup> Nous entendons par là que l’interprète doit être capable de justifier de tous ses choix de registration.



Une explication satisfaisante réside dans l'encadrement du Fa<sup>#</sup><sub>3</sub>. Il convient de scruter les inflexions de la ligne vocale avant et après cette occurrence. Le voisinage immédiat de la note détermine bien souvent le choix, voire la possibilité même, de son ouverture.

Dans l'« Esultate! » d'Otello, le Fa<sup>#</sup><sub>3</sub>, à la mesure 11, est pour ainsi dire un obstacle en bout de course. Il est précédé d'un Sol<sup>#</sup><sub>3</sub> tourné et longuement soutenu, puis suivi directement d'un Mi<sup>#</sup><sub>3</sub> (Fa enharmonique), qui clôt un *legato* très expressif entamé deux mesures auparavant. Il s'agit d'une occurrence rêvée pour ouvrir la note. L'objectif poursuivi d'une telle manœuvre est de parer la voix de son plus bel éclat, en recherchant une résonance solaire après l'obscurcissement contingent du « tour » de la voix. En fin de phrase, ce choix, qui met en exergue la vaillance de la voix, est très apprécié des aficionados de l'art lyrique. Or, nous relevons qu'ici Pavarotti fait exception à la règle. Cet écart illogique, au regard de la légèreté de sa voix, est vraisemblablement dû à l'impulsion caractéristique que donne le ténor modénais sur l'aigu précédent. Il accélère ce faisant son vibrato, tout en gonflant le son. Cet effet est cependant délétère, car il fait sortir la note de son moule, si bien que la largeur excessive de l'espace phonatoire, contraint à tourner la note suivante<sup>58</sup>. À l'opposé, chez Corelli et Tamagno, la voix retrouve sa brillance dès le Fa<sup>#</sup><sub>3</sub>. Il n'y a donc pas besoin d'attendre la note de conclusion, un Mi<sup>#</sup><sub>3</sub>, que tous trois ouvrent d'ailleurs sans difficulté, pour entendre à nouveau le métal de la voix.

Le Fa<sup>#</sup><sub>3</sub>, à la mesure 12, est encadré entre deux Sol<sup>#</sup><sub>3</sub> tournés. En sus, force est de constater la brièveté de son occurrence dans cet encadrement. Cette position contraint, cette fois, au nom du style à tourner la note. Nous sommes en plein milieu de la phrase musicale, et la pénible ascension vers la cime du Si<sub>3</sub> appoggiaturé se poursuit. Ouvrir le Fa<sup>#</sup><sub>3</sub> à ce stade serait suicidaire, car la voix perdrait à coup sûr son élan athlétique pendant cette transformation délicate. Quand bien même, le chanteur décrocherait ensuite son aigu, il y a fort à parier qu'une hachure entache sa formidable progression. Il appert ainsi que le Fa<sup>#</sup><sub>3</sub> de la mesure 12 est une pure note de transition sur laquelle il n'y a aucune raison de s'attarder. Cette analyse se vérifie d'ailleurs dans la similarité du choix de Pavarotti, Corelli et Tamagno de tourner la note.

Le Fa<sup>#</sup><sub>3</sub>, à la mesure 14, est précédé d'un Sol<sup>#</sup><sub>3</sub> et suivi d'un Mi<sup>#</sup><sub>3</sub>. Il s'agit d'une occurrence quasi-similaire à la mesure 11, si ce n'est que cette fois le Fa<sup>#</sup><sub>3</sub> occupe à lui seul les quatre temps de la mesure. Cette durée très étendue équivaut dans ce contexte à un véritable accent de note. Verdi attend du chanteur qui, à la mesure précédente, a gravi les

---

<sup>58</sup> Gioachino Livigni parle de « paralysie des cordes vocales ». Bien entendu, chez Pavarotti cet écueil passe pratiquement inaperçu tant son incartade vocale est minime.

pentes abruptes de sa tessiture, un retour à une vocalité brillante, certes tonique, mais aussi apaisée. L'écriture d'une ronde pousse le ténor à rechercher l'ouverture de sa voix, comme un signe de triomphe après avoir vaincu une difficulté. Otello conte justement la victoire sur la flotte turque que la tempête a balayée. Or le vaisseau, sur lequel il a lui même embarqué, ne s'est-il pas miraculeusement frayé un chemin jusqu'à bon port à travers la tourmente ? La daturgie épouse à cet instant précis le geste vocal de l'interprète, qui en décrochant l'appoggiature brève de la treizième mesure a pris un énorme risque. S'il advenait que le ténor, voulant à tout prix chanter le Si<sub>3</sub>, craque cette note supplémentaire, cela signifierait à coup sûr sa disgrâce. Nous sommes alors au tout début de l'opéra, un public mal disposé pourrait lui mener la vie très dure !

Cette fois, des trois ténors, Corelli est le seul à tourner le Fa<sup>#</sup><sub>3</sub>. Comment expliquer cet écart ? Une écoute attentive de l'enregistrement révèle que ce choix en réalité n'en est pas un. L'endurance vocale du ténor ancônitaïn a été éprouvée par un tempo un peu trop lent. Notons en effet qu'à la différence de Pavarotti, Corelli s'attarde notamment plus que de raison sur le La<sub>3</sub> à la douzième mesure. Or, soutenir longuement cet aigu, même s'il n'y paraît pas, ôte temporairement de leur tonicité aux muscles de l'appareil phonatoire, qui sont alors incapables de mettre en jeu, immédiatement après, le mécanisme naturel de la voix de poitrine. Un court battement est nécessaire. D'ailleurs, cette transition passée, Corelli ne retrouve-t-il pas la voie de l'ouverture vocale avec le Mi<sup>#</sup><sub>3</sub> de la quinzième mesure. Le cas de Pavarotti, qui ouvre à présent le Fa<sup>#</sup><sub>3</sub>, alors qu'il le tournait à la mesure 11, est intéressant. Cette fois, le ténor modénais ne fait pas déraisonnablement enfler l'aigu. Il décroche très proprement et avec une facilité déconcertante le Si<sub>3</sub>, avant que de ne s'acheminer rapidement vers le Fa<sup>#</sup><sub>3</sub>. En d'autres termes, il se sert du Sol<sup>#</sup><sub>3</sub> à la fin de la mesure 13 comme d'une note de transition. D'ailleurs l'extrême brièveté de son maintien sur ce marche-pied est révélateur de la manœuvre. En outre, nous entendons bien, sur l'enregistrement, qu'il prépare son retour en voix de poitrine dès le Sol<sup>#</sup><sub>3</sub>, qu'il ouvre déjà. Une telle ouverture n'est pas vraiment conventionnelle, car la voix est trop étriquée sur Sol<sup>#</sup><sub>3</sub>. C'est pour cette raison, qu'à l'exception d'une note de transition très brève, on n'entendra jamais un grand ténor ouvrir, par exemple, le Sol<sup>#</sup><sub>3</sub> du début de la mesure 13.

La prestation de Lauritz Melchior attire aussi notre attention. L'uniformité de sa registration de Mi<sub>3</sub> à Si<sub>3</sub> est fort curieuse. Il est en effet peu commun qu'un ténor, même dramatique, tourne la voix si prématurément, d'autant qu'à la mesure 15 le Mi<sub>3</sub> ponctue la ligne de chant. La chose est encore plus singulière qu'un baryton vaillant est tout à fait

capable d'ouvrir le Mi<sub>3</sub>. Comment expliquer cette contre performance ? Elle est à imputer à l'âge avancé du ténor danois, qui réalise en fait un véritable exploit en campant sur scène, à près de soixante-dix ans, le rôle du Maure de Venise. Toujours est-il que la proportion importante de la voix tournée dans sa tessiture de ténor est impressionnante. Nous sommes face à un véritable athlète vocal que l'âge n'a pas déconfit. D'ordinaire, un chanteur classique mâle tourne tout au plus la voix, avec efficacité, sur un intervalle de deux tons : de Sol<sub>3</sub> à Si<sub>3</sub> pour les ténors et de Mi<sub>3</sub> à La<sup>b</sup><sub>3</sub> pour les barytons par exemple<sup>59</sup>. Melchior rajoute ici une extension d'un ton et demi à sa couverture vocale efficace. Quelle prouesse !

Cette domination de la voix tournée dans cette partie d'ordinaire mixte de la tessiture des ténors, en particulier de Mi<sub>3</sub> à Fa<sup>#</sup><sub>3</sub>, donne une impression de lourdeur du son. C'est d'ailleurs pour cette raison que la plupart des voix, qui exploitent abusivement la couverture du son pour se maintenir dans une tessiture au départ trop haute, sont dites « lourdes ». Or, cette pesanteur nuit gravement à la souplesse de la voix : adieu coloratures et legato ! Quand elle ne pose pas aussi des problèmes de justesse. Il n'est pas rare en effet qu'un chanteur tournant excessivement la voix finisse par être légèrement en deça, voire carrément au dessus, du ton visé. La prestation de Melchior, bien qu'époustouflante, est justement émaillée d'un trop grand nombre de hachures directement liées à la sollicitation excessive du mécanisme de la compression du son. L'exemple le plus frappant de ces arrêts intempestifs se situe à la mesure 10, lorsque Melchior rompt brusquement le legato verdien en s'arrêtant après le Sol<sup>#</sup><sub>3</sub>, certes pour prendre une respiration, mais surtout pour se soulager de son effort, avant que de ne poursuivre en chantant seulement deux notes ! N'aurait-il pas mieux valu respirer sur le troisième temps de la onzième mesure, sur lequel un silence paraît avoir été spécialement ménagé à cet effet par le compositeur ? Il convient d'autre part de noter que, contrairement à Pavarotti, Corelli et Tamagno, Melchior ne chante pas l'appoggiature brève. Nous pouvons lire dans ce refus de l'obstacle le plafonnement de la voix du ténor danois, dont la résistance vacille.

Enfin, en ce qui concerne la densité de la voix, force est de constater que Tamagno l'emporte ici d'une encablure sur ses trois collègues. Toutefois, cette propriété de la voix variant en fonction du morceau chanté, Pavarotti, Corelli ou Melchior sont susceptibles d'obtenir la palme dans un autre répertoire. La densité d'un son opératique se définit comme la concentration maximale de l'appui laryngé au cours de l'acte phonatoire. Il s'agit pour ainsi dire du cœur de la voix, représenté par un point d'ancrage imaginaire mis en branle par la

<sup>59</sup> Bien sûr, il arrive parfois que des « bêtes » (*una bestia* en italien), comme les chanteurs se plaisent entre eux à les qualifier, défient les lois de la nature.

colonne d'air. Dans un morceau de bravoure, par exemple, l'interprète cherchera à ouvrir le plus de notes possibles dans le passage. Cette recherche de l'ouverture étant plus ou moins exigeante en fonction de la sous-catégorie vocale à laquelle appartient l'interprète, les voix les plus basses d'une même famille seront nécessairement les plus denses. Voilà pourquoi Tamagno se démarque de ses collègues dans l'« Esultate! ».

Densité et lourdeur vocales n'ont d'autre part rien en commun. Une voix très dense pourra exécuter de splendides coloratures et tenir de grands legatos : plus une voix est dense, plus elle est agile en théorie. Le principal écueil de cette vocalité très énergique réside dans le risque de crier les notes, qui se trouvent un peu au dessus du *passaggio*, au lieu de les chanter. Ce défaut peut être justement observé chez Tamagno qui, à la mesure 10, marque brusquement un temps d'arrêt, en plein milieu du legato verdien, pour préparer le Sol<sup>#</sup><sub>3</sub> qu'il attaque avec une brutalité déconcertante. Nous pouvons clairement entendre sur l'enregistrement la stabilisation de la couverture du son à partir de la vingtième seconde, après un court flottement imputable à un trop plein de poitrine dans le son.

Cette analyse montre qu'au sein d'une même famille de voix, les chanteurs lyriques utilisent leurs registres vocaux — voix de poitrine et voix tournée — dans des proportions différentes. De là, viennent justement les sous-catégories vocales, à l'instar du ténor dramatique et du ténor lyrique. À force d'entraînement et d'exercice, un chanteur au départ incapable de soutenir une tessiture élevée est susceptible d'y arriver. Un baryton aigu, par exemple, après quelques années de préparation pendant lesquelles il aura considérablement étendu son registre dit « tourné », pourra peut-être devenir un ténor, pour autant qu'il arrive à soutenir cette tessiture<sup>60</sup>. Cela nécessite en outre une très impressionnante endurance vocale. Ainsi donc, on ne naît pas forcément ténor ou baryton, on le devient !

Néanmoins, cette transmigration vocale a ses limites, sachant qu'il n'est déjà pas aisé de disposer de deux octaves dites « chantantes ». Bien souvent, l'appartenance à une famille vocale ne devient évidente qu'après plusieurs années de formation. Certes, le timbre de la voix peut être un indice puissant dès le départ, mais il est généralement trop prématuré de catégoriser une voix quand elle ne compte encore qu'une octave et trois, quatre notes. D'autant plus que tous les chanteurs professionnels ne peuvent se targuer d'émettre un son noble sur deux octaves. Le sujet se heurte alors à ses propres frontières organiques et

---

<sup>60</sup> Lauritz Melchior et Carlo Bergonzi notamment n'ont-ils pas tout deux commencé leur carrière en tant que barytons ? Ettore Bastianini, quant à lui, ne commença-t-il pas sa carrière comme basse avant de devenir baryton ? Ces grands interprètes ont bâti la légende de l'opéra à l'ère du support audio.

mentales. La classification des tessitures est donc bien artificielle. Les catégories vocales opératiques n'existent pas en tant que telles à l'état naturel. Elles sont le fruit d'un travail acharné.

L'émergence d'une vocalité nouvelle, puis réformée, a eu un grand impact sur le répertoire. La soif d'exploits des chanteurs a bien souvent rencontré l'intérêt des compositeurs pour l'utilisation de couleurs vocales neuves. L'ordonnance des timbres, des rythmes et des hauteurs sonores, la composition musicale en résumé, est une activité synesthésiquement semblable à la peinture. Il faut imaginer que les différents sons sont autant de couleurs sur la palette du peintre. Analogiquement, les durées, les inflexions de la ligne mélodique et l'harmonie dessinent les formes d'un espace créé et maîtrisé. Verdi innova justement en composant le rôle titre d'Otello pour un ténor dramatique. Il s'agit pour ainsi dire du premier exemple d'une tessiture de ténor aussi lourde dans le répertoire italien du XIX<sup>e</sup> siècle. L'influence qu'eut l'œuvre de Richard Wagner sur les compositions tardives de Verdi est ici palpable<sup>61</sup>. Mais le plus curieux dans cette affaire, c'est que le mécanisme vocal qui allait permettre de former les futurs ténors dramatiques fut découvert et théorisé en Italie dans le premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>62</sup>.

Ce nouveau procédé, baptisé *voce coperta* par les italiens marque un grand tournant dans l'histoire de la technique vocale masculine. Il connecta techniquement l'émission des notes du médium aux notes qui se trouvent au-delà du *passaggio*. Ce pont gomme le changement de couleur qui, chez les hommes, dérive de la transition naturelle entre le haut-médium en voix de poitrine et l'aigu en voix de fausset (*falsetto*). En plus d'être une importante affaire d'esthétique, cela améliora aussi très nettement la qualité sonore des voix masculines, qui jusque-là détimbraient dans l'aigu. À la différence de la voix de fausset, qui est blanche et éthérée, la voix couverte ou « tournée » est riche en harmoniques graves, vigoureuse et très puissante. Il est à ce propos intéressant de noter que la tessiture opératique du ténor mozartien a pour butoir le La<sub>3</sub>. Peut-être W. A. Mozart n'écrivit-il pas au-dessus de cette note, car il s'agissait alors de l'extrême extension de la voix de poitrine ? Cette interrogation soulevée par d'éminents professionnels de l'art lyrique, à l'instar du directeur artistique américain Richard Cowan, souligne le mystère esthétique qui plane autour de l'exécution des pièces créées avant la découverte de la couverture vocale. Le plus drôle, dans tout cela, c'est qu'aujourd'hui, lorsqu'on se rend à l'opéra pour assister à une représentation

---

<sup>61</sup> Cela ne remet toutefois pas en cause l'aversion aveugle pour l'opéra germanique, qui était alors de rigueur dans la péninsule transalpine.

<sup>62</sup> OTT, Jacqueline, OTT, Bertrand, *op. cit.*, p. 128.

de *La Flûte enchantée* (*Die Zauberflöte*), il nous paraît tout à fait normal d'entendre Jonas Kaufmann, par exemple, dans le rôle de Tamino<sup>63</sup> !

La *voce coperta* a révolutionné l'opéra. Son invention a donné naissance aux grands athlètes vocaux masculins que nous connaissons aujourd'hui et dont nous égrenons les noms illustres avec un frisson d'émotion. De nouvelles espèces de tessitures ont vu le jour sous la plume de compositeurs passionnés. Les enjeux des différentes catégories vocales ont été définis au fil des expérimentations, puis se sont sédimentés avec le temps. Ce furent les ténors qui, les premiers, se lancèrent dans une course effrénée aux aigus. L'objectif suprême était alors d'apprivoiser le triomphal contre-ut de poitrine<sup>64</sup> (*Do di petto*). Cette compétition demeure associée à la rivalité, tristement célèbre, entre Adolphe Nourrit et Gilbert Duprez.

Nous comparerons à présent directement l'émission vocale du chanteur à l'émission vocale de l'acteur. À première vue tout semble opposer ces deux façons de rendre le texte d'un auteur. Pourtant, les chanteurs comme les acteurs produisent un son dit « théâtral », qui se caractérise par une forte intensité, largement supérieure au volume d'une conversation habituelle. Il s'agit d'une diction audible, qui doit parvenir jusqu'à l'oreille des spectateurs les plus éloignés de la scène. Ainsi, chuchoter devient théâtralement bruyant. Il y a l'idée d'une projection vocale. Les chanteurs et les acteurs se rejoignent justement sur ce point précis. Le placement de la voix constitue véritablement le socle commun de leur formation initiale. Voilà pourquoi, d'ailleurs, les chanteurs et les comédiens de premier cycle gagnent à être rassemblés dans les conservatoires. Richard Cowan attendait notamment de ces jeunes étudiants qu'ils soient capables d'appeler, puis de demander quelque chose à une personne très éloignée d'eux physiquement, sans abîmer leurs cordes vocales en criant. Dans leur recherche du placement vocal parfait ou optimal, les chanteurs comme les acteurs parlent de « mettre la voix dans le masque ». Que signifie au juste cette expression ?

Si ce fameux précepte de la technique vocale est entendu de nos jours en tant que concept, il n'en a pourtant pas toujours été ainsi. Aux origines du théâtre, dans l'Antiquité, le masque était un accessoire réel dont se servaient les acteurs pour amplifier leur voix. Aulu-

---

<sup>63</sup> Voir notamment SCHWEITZER, Vivien, "Opera Review | Die Zauberflöte: Magical Puppets Brought to Life by Opera", in *The New York Times* (Music), 9 octobre 2006, consulté en ligne le 29 janvier 2016, [http://www.nytimes.com/2006/10/09/arts/music/09flut.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2006/10/09/arts/music/09flut.html?_r=0).

<sup>64</sup> Cette appellation alimente la confusion autour de l'émission du fameux Do<sub>4</sub>, qui bien entendu n'est pas « poitriné » mais « tourné ». Remarquons cependant que lorsque la voix tournée est émise avec talent, il devient très difficile pour une oreille non expérimentée de faire la différence entre les registres.

Gelle, un compilateur latin qui vécut au II<sup>e</sup> siècle après J.-C., rend d'ailleurs compte de cet usage dans ses écrits :

Gabius Bassus, dans son traité sur l'*Origine des mots*, donne du mot *persona*, masque, une étymologie aussi spirituelle que savante ; il le fait venir de *personare*, retentir : « Car, dit-il, la tête et le visage se trouvent entièrement couverts par le masque, qui n'a d'ouverture que pour laisser le passage libre à la voix qu'il resserre et qu'il empêche de se répandre de différents côtés, en la forçant de s'échapper par cette seule ouverture, et qu'il rend par là plus claire et plus sonore, on a par cette raison donné au masque le nom de *persona*.<sup>65</sup>

Cette réflexion étymologique sur la construction du mot masque, *persona* dans la langue latine<sup>66</sup>, atteste du rôle de résonateur greffé que joua originellement cet accessoire dans le théâtre des anciens. Ce commentaire témoigne de la réminiscence de l'héritage antique dans les formes théâtrales modernes et contemporaines. Il révèle en outre la dénaturation des imitations du réel par les techniques d'interprétation scénique. La résonance de cette ascendance commune ne masque pas pour autant la spécificité de l'émission vocale propre aux chanteurs lyriques. Nous listerons ci-dessous quatre dissimilitudes majeures en comparant les pratiques vocales du chanteur et du comédien.

La première dissimilitude tient à l'**intonation**. À l'opéra, la courbe mélodique de la phrase est réglée par le compositeur, qui précise généralement l'ensemble des variations de hauteur et d'intensité de la voix. Le chanteur, depuis le début de sa formation jusqu'à la fin de sa carrière, s'exercera sans relâche à reproduire scrupuleusement chacun des effets qu'a indiqués le compositeur sur la partition. À l'inverse, l'acteur appréhendera beaucoup plus intuitivement la diction de son texte, car mis à part les didascalies qui précisent souvent un état d'esprit (la colère...), il n'a nulle entrave. Le comédien dispose donc d'une plus importante marge de manœuvre, qui lui donne l'opportunité de concevoir, ou de revoir, la rythmique et les accents d'un texte. Nombre sont les chanteurs-musiciens qui rêveraient de se voir laisser une pareille liberté dans leur pratique. Il serait justement intéressant de voir émerger des œuvres dans lesquelles le chanteur a pleine liberté d'improviser chaque soir la mélodie d'une aria, par exemple.

---

<sup>65</sup> AULU-GELLE, *Nuits attiques*, traduit [du latin] par MM. de Chaumont, Fambart et Buisson, Paris, Garnier Frères, Livre V, 1919, pp. 252-253.

<sup>66</sup> Voir également l'article « persōna », in BRÉAL, Michel, BAILLY, Anatole, *Dictionnaire étymologique latin*, Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1906, p. 260.

Ils notent : « On explique habituellement *persona* comme venant de *per* et *sonare*. Mais la quantité de l'*o* fait difficulté. Comme la plupart des objets se rapportant au théâtre portent des noms grecs, on pourrait aussi, avec M. Louis Havet, y voir une déformation de πρόσωπον influencée par l'étymologie populaire ».



La deuxième dissimilitude est liée à **la vibration de la voix**. Un son opératique, d'après le canon bel cantiste, est par définition un son vibré. Il s'agit d'une condition fondamentale du chant dans l'école italienne. Cette oscillation maîtrisée du son, dont les deux paramètres sont la vitesse et l'amplitude, se nomme le *vibrato*<sup>67</sup>. Richard Cowan rapporte que Luciano Pavarotti définissait un son opératique comme un « cri vibré » ! En outre, il insistait bien sur le fait qu'on distingue un amateur d'un professionnel dès la première note d'un morceau, selon si sa voix vibre ou non dès le départ<sup>68</sup>. Pour donner la réplique, les acteurs n'utilisent pas cette technique. Le vibrato, bien qu'il façonne l'esthétique vocale de l'opéra, est en effet purement ornemental.

La troisième dissimilitude est d'ordre **phonétique**. Une émission de voix, qu'elle soit théâtrale ou non, crée un son vocalique. La vibration des cordes vocales produit toujours une voyelle. Mais voilà, le chant lyrique, contrairement à la parole, ou à la déclamation, altère inévitablement la qualité des voyelles, surtout dans le registre aigu des voix masculines. Richard Cowan remarque à ce sujet que, chez les hommes, la confusion entre les voyelles s'installe quand les voix sont étirées jusqu'à leur plus haute extrémité. Dans l'école cowanienne<sup>69</sup>, cette indifférentiation vocalique graduelle a pour cime la « Purple Vowel » ou voyelle violette. Il s'agit d'une voyelle hybride, qui donne l'impression d'une fusion des cinq voyelles italiennes (a, e, i, o, u) en une seule.

La pratique vocale du légendaire ténor napolitain Enrico Caruso illustre à merveille ce processus. Jacqueline et Bertrand Ott rapportent par exemple que, pour se mettre en voix, le « grand ténor » exécutait l'arpège de Rossini d'une façon bien particulière (1981 : 289) :

Il partait sur la voyelle A sur ut2, la maintenait sur mi2 et sol2, transformait le A en un O ouvert sur ut3, le modifiait en O fermé sur mi3, puis en OU sur sol3 tenu ; opération inverse en descendant l'arpège.<sup>70</sup>

D'après ce rapport, dont l'authenticité ne fait aucun doute<sup>71</sup>, Caruso choisissait la voyelle en fonction de la note qu'il chantait. Il la modifiait par degré, passant d'une voyelle

---

<sup>67</sup> Certains considèrent le vibrato comme naturel, mais c'est en réalité le fruit d'un travail vocal de longue haleine.

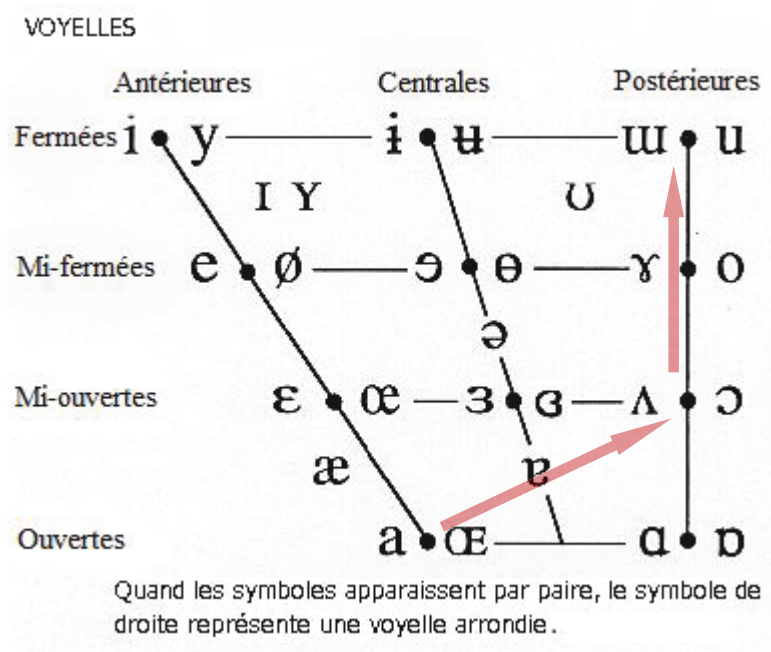
<sup>68</sup> Bien entendu, cette prescription n'a pas cours dans l'univers baroque, où l'on s'émerveille d'un son droit !

<sup>69</sup> Le « W » se prononce ici comme un « V ». Mon professeur tenait à cela.

<sup>70</sup> OTT, Jacqueline, OTT, Bertrand, *op. cit.*, p. 289.

<sup>71</sup> Les auteurs indiquent que cette description est tirée de l'ouvrage d'Enrico Caruso, *A Biography*, qui fut édité à Boston en 1922. En outre, les enregistrements d'Enrico Caruso qui nous sont parvenus attestent bien de la modification radicale de la voyelle dans l'aigu.

antérieure ouverte dans le bas médium à une voyelle postérieure fermée dans l'aigu. Il est édifiant d'observer cette transition sur le diagramme des voyelles :



## 7 Diagramme des voyelles de l'API<sup>72</sup>

Nous avons fléché en rouge l'itinéraire vocalique emprunté par le ténor napolitain lorsqu'il étirait sa voix vers l'aigu. Ce schéma a l'immense avantage de permettre à un chanteur débutant, ou à un béotien en la matière, d'appréhender sereinement la sensation physique de la vocalité opératique. Il convient en outre d'ajouter que, quelle que soit la voyelle de départ : un « i », un « e », ou bien un « ɛ », elle migrera, quoi qu'on fasse, peu à peu vers le « u » (OU) dans l'extrême aigu. Ainsi, la transition n'est pas seulement verticale, d'une voyelle ouverte à une voyelle fermée, elle est aussi horizontale, d'une voyelle antérieure à une voyelle postérieure. C'est pourquoi d'ailleurs l'homogénéisation des registres vocaux passe en particulier par la recherche d'une voyelle aisément convertible. Le ténor américano-sicilien Gioacchino Livigni<sup>73</sup> m'a par exemple prescrit de former toutes mes voyelles « in a slight OU space », pour reprendre ses paroles exactes, afin justement que je

<sup>72</sup> Voir « Full IPA Chart », sur le site internet de l'*International Phonetic Association*, consulté le 1 février 2016, <https://www.internationalphoneticassociation.org/content/full-ipa-chart>.

<sup>73</sup> Son enseignement de la technique vocale se base notamment sur le legs du maestro Arturo Melocchi, auprès de qui son père étudia le chant. G. Livigni étudia également avec d'autres grands artistes tels que Franco Corelli et Carlo Bergonzi.

puisse parcourir sans accrocs ma tessiture d'un bout à l'autre. L'objectif d'une telle manœuvre est bien de gommer le *passaggio*. Cela suppose néanmoins que la qualité des voyelles soit tout du long légèrement altérée par l'espace du OU dans lequel elles sont modelées. Cette déformation vocalique, consentie au nom d'un gain technique, montre en outre que la *Purple Vowel* a pour creuset le son OU, qui permet d'amalgamer toutes les voyelles.

Cette transformation des voyelles est imputable à la recherche d'un son très noble, toujours chargé en harmoniques, dans l'aigu. C'est seulement à cette condition que la voix de l'interprète passera l'orchestre. Richard Cowan désigne la richesse du spectre harmonique des voix opératiques en parlant ou du « buzz » ou du « ring »<sup>74</sup>. Plus que l'intensité sonore d'une voix, c'est sa concentration en harmoniques qui rend le chant audible jusqu'au dernier rang d'un auditorium. C'est en outre une raison supplémentaire de tourner la voix (*girare la voce*), plutôt que d'utiliser la voix de fausset ! La modification de certaines voyelles est donc, dans certains cas, un impératif technique. Il s'agit pour ainsi dire d'un mal nécessaire. Nombre d'auditeurs se montrent très critiques sur la prononciation, peut-être cela les amènera-t-il à tempérer un peu leurs jugements trop hâtifs parfois<sup>75</sup>.

La quatrième dissimilitude, enfin, est d'ordre **synesthésique**. La prestation vocale d'un chanteur lyrique s'apprécie comme une véritable « peinture auditive ». La perception par l'ouïe des sons d'une voix opératique s'accompagne communément d'une sensation visuelle complémentaire et simultanée<sup>76</sup>. La sophistication du phrasé musical et la richesse du timbre d'un interprète, dont la voix est athlétiquement étirée à ces deux extrémités, définit une dimension sonore infiniment plus complexe que celles esquissées par l'art dramatique<sup>77</sup>. Cette composante de l'esthétique de l'art lyrique permet d'aller jusqu'à envisager la représentation

<sup>74</sup> Cette spécification s'entend facilement par le truchement d'images telles que le tintement d'une pièce de monnaie ou le son d'une cloche.

<sup>75</sup> Nous avons aussi constaté que Mirella Freni, pendant ses leçons au CUBEC, disait souventefois : « Si parla come si canta » (On parle comme on chante). Mon professeur américain, qui chanta avec la soprane modénaise et Luciano Pavarotti durant sa carrière, n'était pas du tout d'accord avec elle sur ce point, comme il me l'indiqua. Ce commandement ne recouvre effectivement pas la réalité de la physiologie phonatoire. Les bouleversements observés au niveau de l'appareil phonatoire, lors du chant, ont été admirablement décrits dans l'ouvrage de référence, *Great Singers on Great Singing* (1982), que l'on doit à la grande basse américaine Jerome Hines. L'expression de Mirella Freni, en tant que pédagogue, n'est cependant pas dénuée de tout intérêt. En exigeant de ses élèves qu'ils chantent comme s'ils parlaient, elle attire leur attention sur l'écueil de la lourdeur vocale.

<sup>76</sup> Le *chiaroscuro* (clair-obscur) de la voix, par exemple, peut être aisément appréhendé par tout un chacun. Les autres impressions visuelles plus subtiles contenues dans une voix opératique ne deviennent accessibles qu'après une longue pratique d'écoute et de méditation.

<sup>77</sup> Les vers d'un poète brossent aussi une esthétique sonore, pouvant être délicieuse certes, mais dont la musicalité n'est qu'embryonnaire. Nous concéderons toutefois que certains théâtres, à l'exemple de l'avant-garde du XX<sup>e</sup> siècle, font un véritable usage pictural de la voix. Par ailleurs, certains acteurs ont exploré de leur propre chef les potentialités de la voix. Ce fut notamment le cas de Carmelo Bene qui révolutionna l'usage de la voix sur la scène italienne. Sa déclamation poétique inclassable fit de lui un aède des temps modernes.

d'une oeuvre d'opéra, dans les bornes de la prestation vocale des interprètes, bien entendu, comme l'assemblage très subtil de différentes voyelles et de différentes hauteurs sonores.

Étant donné que la langue italienne compte cinq voyelles, « a, e, i, o, u », et que les deux octaves effectives d'un chanteur lyrique, prenons un ténor dont la tessiture s'étend de Do<sub>2</sub> à Do<sub>4</sub> par exemple, sont constituées en tout de quinze notes naturelles auxquelles s'ajoutent dix notes porteuses d'une altération, cela fait un total de cent vingt-cinq combinaisons différentes. Il y a donc plus d'une centaine de couleurs vocales sur la palette du compositeur. Notre réflexion trouve en outre un bel écho dans ce commentaire de Maurice Tassart, extrait de la préface du livret d'*Otello* (1982 : 5) :

Est-on bien sûr que Mozart, s'il avait composé la *Flûte enchantée* sur un livret italien, aurait fait chanter la syllabe « no » sur la même note (ou les mêmes notes) que la syllabe « nicht » ? Un livret peut être détestable pour quantité de raisons, mais il peut aussi être excellent malgré les platitudes, les niaiseries ou le charabia qui émaillent trop souvent ses répliques.<sup>78</sup>

Il souligne ici que l'harmonie qui émane de l'union d'une note avec une voyelle est un objet de délice, indépendant de l'assemblage des mots. La virtuosité du librettiste ne se pèse pas en scrutant simplement les assonances poétiques et la richesse des images de sa langue. L'insipidité et les incorrections d'une langue sont parfois les ingrédients qui donnent sa saveur et son élégance à une autre langue.

## 4. Problématique

La transformation d'une pièce élisabéthaine en un opéra italien du XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas du tout une chose évidente. La fable shakespearienne ne s'actualise en effet pleinement que dans son contexte d'origine, à savoir l'Angleterre de la Renaissance. Il est par conséquent nécessaire d'en assurer une médiation linguistique, culturelle et historique. Or, comment présenter au public toutes les références abstruses, autrement que par des notices rébarbatives ? Quelles ressources offre la scène lyrique ? Nous rechercherons des éléments de réponses à cette interrogation corollaire aussi bien dans le contexte adaptatif cible qu'à notre époque. Il est capital d'inculquer au monde que les arts vivants sont par définition en mouvement.

---

<sup>78</sup> TASSART, Maurice, « Pourquoi Otello ? », in GLOTZ, Michel, *Verdi e l'Otello*, EMI, 1982, pp. 5-7.

La transplantation d'un récit d'une époque à autre époque pose en outre le problème du rétablissement de ses connections symboliques. Le traducteur fera alors montre de son habileté à décrypter le système sémiologique du médium artistique de départ. L'enjeu d'une telle chirurgie n'est autre que de garantir la fonctionnalité de l'œuvre traduite, pour faire bénéficier la société de son action. Cela pose partant la question de la fonction des tragédies d'Othello et de Macbeth<sup>79</sup>. Est-elle immuable, peu importe les coordonnées spatiales et temporelles de la translation ? Ou est-elle sujette à des changements radicaux et profonds ?

Il est également très pertinent d'appréhender l'adaptation verdienne d'*Othello* et de *Macbeth* d'après le raisonnement fameux de Roman Jakobson sur les divers types de traductions (1959/2000 : 114). Ce transcodage aurait sous ce jour deux versants : la « traduction interlinguale », il s'agit de l'« interprétation de signes linguistiques au moyen d'une autre langue », et la « traduction intersémiotique », c'est-à-dire l'« interprétation de signes linguistiques au moyen de signes non linguistiques »<sup>80</sup>. Cette perspective originale rénove le cadre analytique poussiéreux des études sur l'art lyrique, engoncées dans une tradition esthétique nihiliste<sup>81</sup>. Elle conjecture l'existence de structures équivalentes hybrides, faites de mots et de notes ! Cette possibilité, que nous abordons ici de façon décomplexée, si elle venait être observée, bouleverserait la conception sédimentée d'une dramaturgie exclusivement linguistique. Nous nous mettrons en quête d'universaux éventuels et de structures opérantes caractéristiques du corpus verdien.

À ce carrefour, nous tâcherons de préciser la nature des traductions verdiennes de Shakespeare. Nous en apprécierons d'abord les différentes facettes, à partir de l'*analytique* bermanienne<sup>82</sup>. Il s'agira de se prononcer principalement sur le caractère « ethnocentrique » ou « éthique », « hypertextuel » ou « poétique » de segments clefs et d'éléments

<sup>79</sup> L'art a-t-il une fonction d'ailleurs ?

<sup>80</sup> Il n'est pas question ici de la « traduction intralinguale » ou reformulation, qui consiste en l'« interprétation de signes linguistiques au moyen d'autres signes de la même langue ». L'adaptation verdienne du théâtre de Shakespeare nous fera effectivement envisager le passage de l'anglais à l'italien et la transformation du texte en musique.

<sup>81</sup> Voir notamment MIEREANU, Costin, HASCHER, Xavier, *Les Universaux en musique*, Actes du 4<sup>e</sup> Congrès international sur la signification musicale (9-13 octobre 1994), Paris, Publications de la Sorbonne, 1998.

<sup>82</sup> Voir BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, (1985), 1999, pp. 26-27.

Il écrit : « Ce travail qui est simultanément analyse et destruction (critique au sens schlégélien), nous l'appellerons : *l'analytique de la traduction*. L'analytique de la traduction est la critique de l'ethnocentrisme, de l'hypertextualisme et du platonisme de la figure traditionnelle de la traduction — en Occident. Elle étudie ces trois traits fondamentaux dans leurs caractéristiques générales, puis les formes concrètes sous lesquelles, dans une traduction, ils se manifestent. L'analytique, qui est par essence négative, ouvre à son tour une réflexion (positive) sur la dimension éthique, poétique et pensante du traduire. Cette triple dimension est l'envers exact de la triple dimension de la figure traditionnelle de la traduction. À la traduction ethnocentrique s'oppose la traduction éthique. À la traduction hypertextuelle, la traduction poétique. À la traduction platonicienne, ou platonisante, la traduction 'pensante' ».

incontournables de l'œuvre cible. Nous nous livrerons notamment à d'intéressantes expériences rythmiques, qui nous feront repenser organiquement l'alliance des notes et des mots. Nous nous interrogerons ensuite sur la transparence de la médiation artistique, dont nous considérerons les écueils au niveau des différents intermédiaires de l'œuvre, qu'il s'agisse de l'interface cognitive humaine ou des techniques d'interprétation. Sommes-nous voués à errer éternellement dans un labyrinthe de miroirs, condamnés à voir nos propres traits se refléter sur l'œuvre d'un autre ? Au fond, qu'est-ce que l'idéal de pureté d'une actualisation neutre de l'œuvre source ? Ces considérations prennent alors une portée ontologique.

Nous avons finalement entrepris de découvrir ce que le drame lyrique verdien libère, modifie et étouffe dans la tragédie shakespearienne. Nous postulons que la musique devient un véhicule du langage dramatique<sup>83</sup>. Pour le vérifier, nous rechercherons des procédés musicaux macroscopiques, c'est-à-dire identifiables à l'oreille nue, qui pourraient dépeindre l'action mise en scène. Nous tâcherons de faire parler l'harmonie, le débit du texte que règlent le tempo et le rythme, l'ordonnance des timbres et les diverses techniques d'interprétation. L'ambitus et la tessiture d'un instrument, qui serait sollicité de façon singulière, pourront également servir de point d'appui à notre démonstration.

Nous présumons par ailleurs que l'hypothétique fonction de la tragédie shakespearienne est transposable dans le drame lyrique et, qu'à défaut de l'être totalement, l'intelligence du contexte source est du moins sauvegardable. Pour le vérifier, nous examinerons minutieusement, dans une perspective historiographique, l'entendement de l'action dramatique dans le contexte historique de la création de l'œuvre source. L'observation d'éventuels glissements de sens fera conclure à la relativité de la fonction dramaturgique des objets du drame en fonction des époques.

Nous postulons d'autre part que l'adaptation, en tant que traduction, est une opération langagière paramétrée, dont les différentes variables peuvent être dégagées en analysant le mouvement d'un énoncé ou d'un épisode dramatique de l'œuvre source en direction de l'œuvre cible. Nous tâcherons d'ébaucher une mécanique des forces invisibles, mais réelles,

---

<sup>83</sup> Voir notamment DAHLHAUS, Carl, « Dramaturgie de l'opéra italien », Traduit de l'allemand par Dominique de Laguionie, in BIANCONI, Lorenzo, PESTELLI, Giorgio, *Histoire de l'opéra italien : Théories et techniques, images et fantasmes*, Liège, Mardaga, Vol. 6, 1995, pp. 95-183.

Il écrit (p. 95) : « Le concept de 'dramaturgie musicale', loin d'être innocemment descriptif, sous-entend une thèse nullement évidente : dans un opéra, la musique est le facteur premier qui constitue l'œuvre d'art (*opus*), et qui la constitue en tant que drame ».

qui déterminent l'acte traductif. L'adaptation opératique pose en outre la question de l'impact qu'ont les techniques d'interprétation sur la traduction.

Notre approche théorique de l'adaptation des tragédies shakespeariennes pour l'opéra est résolument transdisciplinaire, dans la mesure où notre objet d'étude se situe à la confluence de plusieurs disciplines universitaires. D'ailleurs, plus que le théâtre de Shakespeare ou le théâtre de Verdi, c'est véritablement le mouvement transformationnel d'un genre artistique que nous étudions. Nous définirions notre point de vue comme dramaturgique<sup>84</sup>. Nous postulons en outre que les représentations archétypiques, qui servent de point de départ à la construction psychologique des images à l'arrière plan de la fable shakespearienne, demeurent dramaturgiquement opérantes indépendamment du contexte. Pour le vérifier, nous tenterons d'établir un dialogue entre l'œuvre source et l'œuvre cible, dont nous décrirons ensuite les modalités. Nous verrons la pertinence qu'il y a à retrouver dans l'adaptation verdienne des symboles dont le corps matériel a été broyé au cours de ce processus de transformation.

Nous emploierons la méthode comparative afin de vérifier nos postulats. La confrontation directe de passages et d'énoncés homologues dans le drame source et dans le drame cible sera la pierre angulaire de notre démonstration. Nous entreprendrons également un vaste travail d'exégèse shakespearienne et verdienne, de manière à comparer les symboles à l'arrière-plan de l'œuvre source et de l'œuvre cible. Nous attendons de cette étude, d'une part, qu'elle éclaire la lecture verdienne des tragédies du barde, et, d'autre part, qu'elle jette solidement les bases d'un dialogue hyper- et transtextuel synchronique entre l'adaptation et l'œuvre d'origine. Nous nous lançons véritablement dans un ambitieux projet de dramaturgie comparée.

Enfin, nous analyserons, de façon plus hermétique, les procédés propres au théâtre de Shakespeare et de Verdi. L'objectif de cette démarche, qui semble régressive, est en réalité de préciser traductologiquement le savoir-faire et les outils dont disposent le dramaturge, le

---

<sup>84</sup> Voir BIANCONI, Lorenzo, « Orientation bibliographique », Traduit de l'italien par Jean-Pierre Pisetta, in *Histoire de l'opéra italien : Théories et techniques, images et fantasmes*, Liège, Mardaga, Vol. 6, 1995, pp. 184-187.

Il note (p. 185) : « **La dramaturgie est un domaine imprécis, déterminé entre autres par les interactions entre les disciplines concernées par le théâtre d'opéra : la musicologie, la philologie et l'herméneutique littéraires [sic], la théâtreologie.** Par conséquent, elle donne lieu à des recherches comparatives et il n'est guère étonnant que les contributions les plus importantes proviennent d'Allemagne et des États-Unis, où la **méthode comparative** est à l'honneur depuis longtemps dans les milieux scientifiques et universitaires (cf., sur l'opéra italien, les études suivantes : KERMAN, Joseph, *Opera as Drama*, New York, Knopf, 1956 ; GERHARTZ, Leo Karl, *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper*, Berlin, Merseburger, 1968 ; MITCHELL, Jerome, *The Walter Scott Operas. An Analysis of Operas based on the Works of Sir Walter Scott*, Birmingham, Al., University of Alabama Press, 1977 ; LINDENBERGER, Herbert, *Opera. The Extravagant Art*, New York – London, Cornell University Press, 1984) ».

compositeur et le librettiste. Nous aborderons ainsi la notion de fidélité en traduction. L'hétérogénéité des techniques artistiques du théâtre élisabéthain et de l'opéra italien conditionne-t-elle le manque de concordance entre la pièce source et le drame lyrique ?

Le corpus tragique shakespearien s'articule dans son ensemble autour de thématiques homogènes<sup>85</sup>. La place centrale du suicide et de la folie dans le dénouement d'*Othello* et de *Macbeth* est tout à fait fascinante. Il n'est pas exagéré d'affirmer que ces deux thèmes structurent l'intrigue, tant leur organicité avec le tragique est frappante. Une simple lecture croisée des tragédies de Shakespeare permet en outre de dresser quantité de parallèles, dont l'écho se répercute d'un univers fictionnel à un autre. Il est pour cette raison particulièrement intéressant d'ausculter les adaptations verdiennes. La modification de leurs résonances peut être plus éloquente que l'observation d'altérations graphiques dans leurs contenus. Nous entrons dans un monde fait de symboles, où la transtextualité prend tout son sens. La connexité d'œuvres parfois insoupçonnées est édifiante. Le barde nous entraîne dans la conscience collective de ses contemporains. Raisonnant par analogie, il l'enrichit de son érudition de lettré de la Renaissance. Nous nous intéresserons dans cette étude à la liaison secrète que semble entretenir, en miroir, *Othello* et *Lady Macbeth*, Roderigo et Ophelia. Nous tâcherons de démontrer que des références extérieures purement symboliques deviennent dramaturgiquement opérantes.

Nous comparerons aussi linéairement les tragédies d'*Othello* et de *Macbeth* aux adaptations opératiques verdiennes. Nous attendons de cette confrontation plane, qu'elle étiquette les divers éléments du squelette des œuvres. L'observation d'éventuels remaniements structurels dans les opéras permettrait de préciser le savoir-faire du librettiste. Nous exploiterons en outre à cette fin la formidable correspondance épistolaire entre Verdi et Boito, interrogeant ce faisant la symétrie du dialogue entre le compositeur et le poète. Enfin, nous considérerons le cas d'un intermédiaire intertextuel entre Shakespeare et Verdi dans le traitement de l'épisode très controversé du mouchoir de Desdémone. Cette ultime étape de notre parcours aura pour objet de dessiner les contours d'une réception normée de l'œuvre shakespearienne dans le contexte cible.

---

<sup>85</sup> Voir notamment MEHL, Dieter, *Shakespeare's Tragedies: An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, (1983), 1986.



# Chapitre I

## Le suicide dans la tragédie shakespearienne

Cette partie examinera le mobile de la mort volontaire dans l'univers fictionnel et le point de vue des contemporains du barde sur le suicide. Dans une perspective comparative, nous analyserons ensuite le traitement de cet acte dans le corpus verdien. Nous considérerons ainsi l'influence de la traduction sur la dramaturgie. Dans quelle mesure la discordance des représentations symboliques et l'évolution de la conscience collective altèrent le message du théâtre shakespearien ? Ces données sont-elles transposables dans l'adaptation ?

### 1. Prolégomènes

Nous mènerons pour commencer une enquête aussi bien socio-linguistique qu'étymologique sur le suicide dans les deux contextes sources du drame shakespearien, à savoir celui de la fiction et celui de l'auteur, c'est-à-dire l'Angleterre de la Renaissance. Nous rechercherons l'étymologie du mot « suicide », de façon à étayer, à partir d'une réflexion sur la langue, la perspective historiographique de notre propos. Il est capital que le traducteur donne une représentation de ce fait social qui soit en accord avec les réalités du contexte source. Les préoccupations humaines, relatives en fonction des époques, peuvent en effet modifier significativement la fonction dramaturgique et narratologique des personnages.

Le médiéviste Jean-Claude Schmitt a admirablement traité la question de la désignation de la mort volontaire (1976 : 4) :

Le mot « suicide » n'existait pas au Moyen Âge. Il n'est apparu qu'aux XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles — en France en 1734 exactement, après avoir été utilisé dès le siècle précédent par les philosophes anglais, et aussi sous la forme d'un néologisme latin, *suicidium*, par les casuistes. L'invention du mot est liée, à l'aube de la révolution industrielle, à la remise en cause des attitudes traditionnelles à l'égard du suicide : à la valorisation de la volonté individuelle, à l'abandon de l'idée de crime contre soi-même. Le Moyen Âge n'employait pas un mot, mais des périphrases diverses : « être homicide de soi-même »,

« s'occir soi-même », « se meutrir »... Toutes définissaient un homicide dont l'auteur était en même temps la victime. Mais assurément, le suicidé était considéré avant tout comme l'auteur d'un crime, non comme sa victime. Or un homicide au Moyen Âge n'était pas l'équivalent d'un homicide aujourd'hui : pour son auteur, et même, en dehors des cas de suicide, pour la victime (en cas de « mort subite »), il était une terrifiante option sur l'au-delà. Ainsi en allait-il en particulier du suicide.<sup>86</sup>

Ce commentaire souligne que dans le contexte fictionnel source, Venise à la fin du XV<sup>e</sup> siècle dans *Othello* par exemple, le terme « suicide » n'était vraisemblablement pas encore connu. L'usage de la langue pour désigner l'acte de se donner soi-même la mort retenait alors uniquement le crime commis. Le sujet, devenant son propre meurtrier, n'était pas considéré comme une victime, mais comme une personne justiciable et, partant, condamnable, alors qu'elle avait pourtant cessé de vivre. C'est en cela que réside le paradoxe de l'état du suicidé. Il convient en sus de noter que parmi les expressions d'époque relevées par J.-C. Schmitt, « s'occir soi-même » se substituerait parfaitement, dans le livret français, au verbe « mourir ». Outre l'idiomatisme d'époque, elle rétablirait dans l'opéra la justesse interprétative d'un Roderigo bien résolu à en finir. Qu'en est-il à présent du contexte source de l'auteur, c'est-à-dire de l'époque élisabéthaine ?

J.-C. Schmitt remarque que dès le XVII<sup>e</sup> siècle le mot « suicide » fut employé par les philosophes anglais. L'historien Georges Minois en circonscrit les détails (1995 : chapitre VIII) :

C'est d'Angleterre que vient le nom de ce mal. « Suicide » est un terme né au XVII<sup>e</sup> siècle, ce qui est en soi révélateur de l'évolution de la pensée et de la fréquence croissante des débats sur ce sujet [...] L'apparition de ce néologisme traduit la volonté de différencier cet acte de l'homicide d'un tiers, et c'est sous sa forme latine qu'il voit le jour, dans l'ouvrage de l'Anglais Sir Thomas Browne, *Religio Medici*, écrit vers 1636 et publié en 1642. L'auteur souhaitait ainsi distinguer le *self-killing* chrétien, totalement condamnable, du *suicidium* païen de Caton. Ce dernier terme, bâti sur le latin *sui* (de soi) *caedes* (meurtre), apparaît aussi, de façon indépendante, chez les casuistes : en 1652, un paragraphe de

<sup>86</sup> SCHMITT, Jean-Claude, « Le suicide au Moyen Âge », in *Annales : Économies, Sociétés, Civilisations*, 31<sup>e</sup> année, n° 1, 1976, pp. 3-28.

Il précise (p. 21) que le mot « suicide » est apparu en France dans *Le Pour et le Contre*, publié par l'abbé PRÉVOST et l'abbé P-F GUYOT DESFONTAINES, IV, Paris, 1734, pp. 61 et 64, et v, pp. 77-78. Il ajoute encore (p. 21) que « le pléonasme « se suicider » montre bien, à travers la langue française, combien il est difficile de se défaire tout à fait de l'idée que le suicide est un crime contre soi-même. Dans toutes les langues, sans aller jusqu'au pléonasme, le mot équivalent est double, présentant le suicide comme un meurtre 'réfléchi'. La théorie freudienne, qui s'est enrichie, avec la parution en 1922 d'*Au-delà du principe du plaisir*, S. FREUD, *Essais de Psychanalyse*, Paris, 1927, pp. 9-81, du concept d'*instinct de mort*, donnée primitive de l'inconscient s'ajoutant à l'*instinct de vie* précédemment défini, peut trouver dans l'étymologie une sorte de justification : cf. G. DEVEREUX, *Mohave Ethnopsychiatry and Suicide: The Psychiatric Knowledge and the Psychic Disturbances of an Indian Tribe*, Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology, Bull. 175, Washington, 1961 ».

la *Theologia moralis fundamentalis* de Caramuel est intitulé *De suicidio*. Dans les années 1650, le néologisme se répand dans la langue anglaise avec les œuvres du lexicographe Thomas Blount et de l'éditeur d'Épiqueure Walter Charleton. Le mot est suffisamment répandu en 1658 pour qu'Edward Phillips, neveu de Milton, le place dans son *Dictionnaire général*, mais avec un commentaire étymologique fantaisiste exprimant sa condamnation : « Un mot dont je souhaiterais qu'il fût dérivé plutôt de sus [en latin], une truie, que du pronom sui, [...] comme si c'était pour un homme un parti bestial que de se tuer.<sup>87</sup> »

Il est notable que le suicide fût considéré comme un mal frappant l'homme, au même titre qu'une maladie. C'est du moins ce que laisse entendre G. Minois dans son compte rendu. Les intellectuels anglais entreprirent, semble-t-il, les premiers de raisonner en société sur ce phénomène inquiétant, d'où la différenciation initiale faite, par Thomas Browne dès 1636, entre le suicide païen des anciens et le suicide au sein de la communauté chrétienne. Le néologisme, suicide, est construit comme le souligne l'auteur sur une base latine, qui inspira d'ailleurs un sarcasme à Edward Philips, qui inclut le premier au reste ce terme dans son *Dictionnaire Général* en 1658, compte tenu de sa propagation. Ce récapitulatif concis rapporte, qu'en l'espace de vingt ans, ce néologisme était entré dans le lexique anglais<sup>88</sup>. Cela montre bien la vive préoccupation des lettrés pour le sujet.

Il paraît raisonnable, à ce titre, de présumer que ces réflexions eurent pour creuset une période légèrement antérieure. D'ailleurs Shakespeare, lui-même, n'avait-il pas alors déjà mis en scène le suicide dans plusieurs de ses pièces ? Dans *Othello*, le personnage éponyme se donne la mort avec sa propre dague à l'acte V, scène 2 ; dans *Macbeth*, Lady Macbeth se serait, aux dires de Malcolm à l'acte V, scène 7, ôtée la vie de ses propres mains avec violence<sup>89</sup> ; dans *Romeo and Juliet*, Romeo boit du poison et Juliette se poignarde avec la dague du jeune homme à l'acte V, scène 3 ; dans *Julius Caesar*, Brutus s'empale de son propre chef sur son épée à l'acte V, scène 4 ; dans *Antony and Cleopatre*, Antony se se transperce avec son épée à l'acte IV, scène 14, puis Cleopatre se donne la mort à son tour en se laissant mordre par des serpents à l'acte V, scène 2 ; enfin dans *Hamlet*, Ophelia se noie à

<sup>87</sup> MINOIS, Georges, *Histoire du suicide : la société occidentale face à la mort volontaire*, Paris, Fayard, 1995, chapitre VIII.

<sup>88</sup> Georges Minois précise encore (1995 : Ch. VIII) : « En Angleterre, la forme verbale n'existe pas : *suicide* est un substantif qui doit être accompagné d'un verbe d'action : to commit *suicide*. C'est au XVIII<sup>e</sup> siècle que le terme anglais passe à l'espagnol, à l'italien, au portugais ». Cela souligne l'impropriété de langage qu'il y aurait à user de ce terme dans le contexte de la fiction vénitienne.

<sup>89</sup> Malcom (V, 7, 99-101): "Of this dead butcher, and **his friend-like Queen / Who, as 'tis thought, by self and violent hands took off her life**". Précédemment, à l'acte V, scène 5, des vers 8 à 28, la mort de la reine était rapportée sans le moindre détail à l'usurpateur par Seyton. La thèse du suicide était aisément conjecturable, au regard des maux de l'esprit, qui torturaient la reine pendant son sommeil, se manifestant par des crises de somnambulisme. Il est à ce propos intéressant d'analyser la réaction de son époux à l'annonce de sa mort.

l'acte IV, scène 7. Il est en outre possible de classer ces personnages shakespeariens en deux catégories en se référant à la distinction étymologique faite par les intellectuels anglais au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. D'un côté, se rangent Brutus et Antony, qui meurent en se transperçant eux-même de leur propre glaive, évoquant la mort de Caton tant admirée par les anciens<sup>90</sup> ; Cléopâtre est aussi comprise dans ce groupe, bien que sa mort emprunte une autre modalité, car elle met fin à ses jours par honneur afin de ne pas se rendre à la merci d'Octave, qui a vaincu ses armées et celle d'Antony. De l'autre, Roméo, Juliet, Othello<sup>91</sup> campent le suicide des amants restés seuls, désespérés et déçus. Il s'agit pour cette seconde catégorie d'une mort inacceptable et abominée dans le monde chrétien. Elle constitue effectivement l'aveu d'avoir succombé à une illusion maligne d'un amour exclusif et donc destructeur, d'une veine possession de la chair d'autrui. Placer sa foi et, partant, remettre tous ses espoirs en son amant, c'est faire montre d'une insigne faiblesse et s'exposer au désespoir à venir, en détournant ses yeux de la communauté. C'est conséquemment détourner ses yeux du Christ rédempteur, le seul et vrai sauveur qui porte tous les espoirs de l'homme.

<sup>90</sup> Voir SÉNÈQUE, *De la Providence*, Traduction française de J. Baillard, Paris, Librairie de L. Hachette et C<sup>ie</sup>, 1860.

Sénèque aura ce mot célèbre à propos de la posture de Caton face à la défaite (p. 222) : « Je ne m'étonne pas qu'il prenne parfois envie aux maîtres du ciel de considérer de grands hommes en lutte contre l'adversité. Souvent nous nous plaisons à voir un jeune homme intrépide qui reçoit, armé d'un épieu, l'élan d'une bête féroce, qui soutient jusqu'au bout l'attaque d'un lion sans pâlir ; le spectateur est d'autant plus charmé que ce brave est d'un sang plus illustre. Ce n'est point là ce qui peut attirer l'attention divine, ce ne sont pas ces puérils passe-temps de la frivolité humaine. **Voici un spectacle digne d'attirer les regards du Dieu qui veille à l'œuvre de ses mains** ; voici un duel digne de Dieu : l'homme de cœur aux prises avec la mauvaise fortune, surtout s'il a provoqué la lutte. Oui, **je ne vois rien de plus beau sur la terre aux yeux du maître de l'Olympe, quand il daigne les y abaisser, que ce Caton, inébranlable après la chute dernière de son parti, et debout encore au milieu des ruines de la république.** 'Que le monde, se dit-il, soit tombé sous la loi d'un seul, la terre occupée par ses légions, la mer par ses flottes, que les armes de César nous tiennent assiégées, **Caton saura trouver une issue : son bras seul lui ouvrira une large voie vers la liberté. Ce fer, que la guerre civile n'a pas pu souiller ni rendre criminel, va donc enfin servir à un digne et glorieux usage. La liberté, qu'il n'a pu rendre à la patrie, il va la donner à Caton. Accomplis, ô mon âme, l'œuvre de tes longues méditations, dérober-toi aux misères de l'humanité**' ». La vénération de Sénèque pour Caton atteint son summum, lorsqu'il considère le suicide de ce dernier comme un acte grandiose, digne même de retenir l'attention de Jupiter. Il décrit la noblesse qu'il y a à se donner la mort par sa propre épée, lorsqu'ayant jeté toutes ses forces dans la bataille, pour ne pas abandonner ses convictions, le combattant défait s'en saisit une dernière fois pour s'ouvrir une issue à travers lui-même, déchirant sa chair. La mort atroce de Caton a même été un thème pour les peintres, à l'instar de Luca GIORDANO (voir *figure 3, en annexes*).

Notons d'autre part que Shakespeare fait allusion au suicide païen de Caton et de Brutus dans *Macbeth*, en des termes peu flatteurs, quand il met ces paroles dans la bouche de l'usurpateur [Macbeth] : "Why should I play the Roman fool, and die / On mine own sword ? Whiles I see lives, the gashes / Do better upon them." Ci-après la traduction de François-Victor Hugo : « Pourquoi jouerais-je le fou romain et me tuerais-je de ma propre épée ? Tant que je verrai des vivants, ses entailles feront mieux sur eux. »

<sup>91</sup> Le cas du Maure est équivoque, car sa mort reprend en apparence les codes du suicide païen. Il est en effet le général des armées de la Sérénissime, et se plante sa propre épée dans la poitrine. Sous ce dehors, cela paraît évoquer les suicides de grands personnages de l'Antiquité. Pourtant, le motif de son suicide n'est pas la liberté. C'est tout à l'inverse la culpabilité insoutenable d'avoir ravi la vie à sa bien-aimée en ayant été abusé. C'est le désespoir de vivre ne serait-ce qu'un instant de plus en ce monde sans elle, qui était si pure. Cependant, cet acte est d'autant plus répréhensible qu'Othello tourne le dos en l'accomplissant à la foi chrétienne, terminant ainsi son existence en infidèle. Son sort était de toute façon scellé, mais toujours est-il qu'il n'aurait pas dû se dérober à la justice des hommes. Sa foi en aurait été sauvée. Il s'est lui-même condamné à de pires tourments.

Le cas d'Ophélie et le cas de Lady Macbeth sont un peu à part, car ils ne peuvent être jugés sans que ne soit envisagé au préalable le motif de la folie. La démence fût en effet au Moyen Âge dans toute la chrétienté la seule échappatoire possible à la condamnation implacable du suicide par les tribunaux. Les sanctions prévoyaient alors la flétrissure du corps du suicidé, livré à l'ire de la multitude, ainsi que la confiscation de tous ses biens par les institutions locales<sup>92</sup>. L'infortuné s'étant donné la mort lui-même couvrait en outre sa famille d'opprobre<sup>93</sup>. Wendy J. Turner circonscrit admirablement les termes de la loi en vigueur outre-Manche au Moyen Âge (2010 : 22-24) :

<sup>92</sup> Wendy J. Turner note (2010 : 23) : "Property was a concern when a mentally ill person committed suicide. On the one hand, if a fully competent individual took his or her own life, his or her properties — including all chattels, money or lands — were forfeit to the state, or to the burgess or mayor if he or she was in a chartered location. Sane victims of suicide with only movable property also had their properties claimed by the crown or city; sometimes these goods might be given to the Church as alms for the poor. On the other hand, if mental incapacity could be established through questioning of family and friends, the goods or properties of the suicide victim would be given to his nearest relative as an inheritance; the suicide being ruled an accident". Ci-après ma traduction : « Les biens étaient une préoccupation quand un malade mental se suicidait. D'une part, si un individu en pleine possession de ses moyens prenait sa propre vie, ses biens — y compris tous les biens meubles, l'argent ou les terres — étaient pris par confiscation au profit de l'État, ou du député ou du maire s'il résidait dans un emplacement sous statuts. Les victimes saines d'esprit disposant uniquement des biens meubles avaient aussi leur propriété réclamée par la couronne ou la ville ; parfois ces biens pouvaient être donnés à l'Église comme aumônes pour les pauvres. D'autre part, si l'incapacité mentale pouvait être établie en interrogeant la famille et les amis, les biens du suicidé étaient donnés à son plus proche parent en héritage ; le suicide étant jugé être un accident ».

<sup>93</sup> Jean-Claude Schmitt écrit (1976 : 11-12) : « Le suicidé ne punissait pas son entourage en le rendant moralement responsable de sa mort, mais en l'obligeant à subir le spectacle public de la justice s'acharnant sur son corps. Dans les lettres de rémission, les craintes exprimées par les 'parens [sic] et amis charnels' concernaient une confiscation éventuelle des biens : dans certains cas au moins, cette confiscation dut effectivement plonger dans la misère la femme et les enfants du suicidé. Mais, plus encore, c'est l' 'exécution' du corps qui était redoutée. Les parents craignaient d'être 'vituperez' [sic], de voir 'deshonneur [sic] et préjudice' s'abattre sur un lignage de bonne renommée'. Jamais ne s'exprimait la honte de compter un criminel — fût-il homicide de lui-même — dans la famille, mais, toujours, celle de devoir endurer, à travers le village ou la ville, de la maison aux fourches, un rituel de la justice associant nécessairement à son déroulement tous les habitants et surtout les voisins ; à Abbeville, ceux-ci étaient même rameutés 'au son des trois cloches'. Michel Foucault vient de montrer qu'elle était la fonction politique de ce type de châtiment ritualisé dans la France d'Ancien Régime : le pouvoir était d'autant plus redouté qu'il associait à son triomphe, face au coupable que tous venaient châtier avec lui, l'ensemble des sujets. Du moins nos documents font-ils clairement apparaître que la rupture des relations sociales, voulue et vécue par le suicidé, était jouée par la communauté dans un rituel minutieusement réglé qui manifestait qu'elle avait repris l'initiative. L'acte central consistait à traîner le corps sur la claie : si cet acte avait été omis, tout le rituel pouvait être recommencé, et, à défaut du corps, un mannequin lui était substitué. La privation de sépulture chrétienne consommait l'expulsion hors de la communauté des morts et des vivants. L'existence, dans le cimetière, d'un 'coin des suicidés' n'est sans doute pas antérieure au XVII<sup>e</sup> siècle. Au Moyen Âge, l'expulsion était plus radicale : à Metz, le corps était même enfermé dans un tonneau 'bien clos et serré' sur lequel était inscrit 'Bouttez a vaul, laissez alleir, c'est par justice' [sic]. Hermétiquement fermé, le tonneau flottait parfaitement, et pouvait ainsi aller manifester publiquement vers l'aval le jugement rendu en amont ; il débarrassait aussi la cité d'un corps maléfaisant ; enfin grâce à ses parois, il épargnait à l'eau tout contact avec ce corps, et ainsi la protégeait. Sur ce dernier point, une légende éclaire la coutume : celle de Ponce Pilate, qui se serait tué en prison pour se soustraire au jugement de Tibère. Selon elle, son corps fut jeté dans le Tibre, mais il dut en être retiré rapidement, pour que prennent fin les inondations que sa seule présence dans le fleuve provoquait. Il fut alors jeté dans le Rhône, près de Vienne : là, il fut tenu pour responsable de nouvelles catastrophes. Finalement, il fut englouti dans un lac des Alpes, ou, selon l'illustration d'un manuscrit de la fin du Moyen Âge, dans un puits cerné par les montagnes ». Il convient de noter que les sévices que doit endurer le corps sans vie du suicidé, notamment la claie d'infamie et la privation de sépulture, furent des châtiments abominables pour l'âme du défunt, dont on retrouve étonnamment la trace dans l'Antiquité pré-chrétienne. Le récit mythologique de la mort d'Hector en est l'exemple parfait. P. Commelin écrit (1960 : 390-391) : « Après lui avoir ôté la vie, Achille l'expose à la lâche fureur des Grecs, attache à son char le cadavre du vaincu et le traîne indignement plusieurs fois autour de la ville [...] Apollon, qui a protégé Hector de son vivant, à la prière de Vénus, prend le même soin de lui après sa mort, et empêche qu'il ne soit défiguré par les mauvais traitements d'Achille ». Dans cette perspective païenne d'une existence après la mort, le corps mortel s'il est supplicié défigure le corps éternel !

Edith Rogers de Wick fut retrouvée morte « dans un petit puits rempli d'eau de pluie sur la voie publique nommée *Rose Street* à Wick ». Les jurés constatèrent qu'elle était morte à cause « **de son manque de précautions et de sa démence (*de sua propria negligencia [sic] et insania*)** » et qu'elle n'avait aucun bien. Ils ne purent dire rien de plus sur cette affaire, bien qu'ils présentassent le décès d'Edith comme ne procédant assurément pas d'un suicide, dans ce cas précis, mais comme un manque de précautions de la part d'une personne « **démence et folle (*demens et insanis*)** ». **L'incapacité mentale de ces individus devait être attestée par des témoignages, ou avoir quelques antécédents, même si les antécédents d'une maladie dataient de la veille** ; dans ces circonstances, les procès-verbaux contenaient une remarque à propos d'une maladie, de troubles psychiques de longue durée, ou d'autres explications. **La plupart de ceux qui se suicidaient, plutôt que ceux qui assassinaient d'autres personnes, avaient des antécédents de troubles psychiques plutôt qu'une « forte fièvre », car les malades n'avaient le plus souvent pas conscience de leurs actions.** Les investigateurs qui examinaient la mort des malades mentaux s'étant suicidés, concluaient que **ces morts étaient accidentelles ou résultaient d'une « mésaventure »**.<sup>94</sup>

L'historienne américaine, en consultant les annales judiciaires, est parvenue à rendre compte à la fois des modalités du jugement de ce type d'affaire et de la spécificité du lexique juridique alors en usage, qui déchargeait un fou de son suicide. Il est intéressant de noter que la thèse de la folie pour pouvoir être plaidée devant un tribunal devait nécessairement être étayée de témoignages « allant en ce sens » de la part de l'entourage du suicidé. Chose encore plus surprenante, il semble que des preuves remontant uniquement à la veille en sus d'être pleinement recevables suffissent à obtenir le gain de cause. Cela révèle leur fragilité et plus encore le doute toujours possible quant à leur fiabilité. Il est en outre vraisemblable que tant le soin des enquêteurs que la plus ou moins grande mansuétude des jurés dépendît directement des biens qu'il y avait en jeu. Le verdict du tribunal statuait effectivement sur le devenir de l'héritage matériel du suicidé ! La partialité de la justice était donc à redouter dans ce

---

<sup>94</sup> TURNER, Wendy J., *Madness in Medieval Law and Custom*, Leiden, Brill, 2010, pp. 22-24. Ma traduction.

Ci-après le texte original : "Edith Rogers of Wick was found dead 'in a little well filled with rain-water in the highway called Rose Street in Wick'. The jurors found that she had died because **"of her negligence and insanity (*de sua propria negligencia et insania*)"** and that she had no goods. They could say nothing more on the case, though they had presented Edith's demise not as a possible suicide in this case, but as negligence on the part of a **"demented and insane (*demens et insanis*)"** person. **The mental incapacity of these individuals had to be witnessed or have some history, even if that history was an illness that began the day before**; in those instances, the records would contain a remark about an illness, a long-term mental disorder, or other explanation. Most of those committing suicide, rather than murder of others, had a history of mental illness rather than a 'high fever', as ill persons were most often unaware of their actions. **Investigators looking into the deaths of mentally ill persons committing murder of the self, concluded that these deaths were accidental or by 'misadventure'**".

contexte, où l'influence d'une famille aristocratique notamment disculpait automatiquement d'une telle faute<sup>95</sup>.

La terminologie descriptive d'une folie telle qu'elle mène son sujet au suicide est par ailleurs révélatrice du désarroi théorico-pratique de l'époque. W. J. Turner a consigné deux formules juridiques latines qui illustrent bien cet état de fait. La première, « *de sua propria negligencia*<sup>96</sup> [sic] *et insania* », pose la concomitance du manque de soin qu'a le sujet pour lui-même, « *sua propria negligencia* », avec littéralement la maladie de l'esprit au sens générique<sup>97</sup>, « *insania* », dont il souffre. Reste encore à définir soigneusement la nature du trouble.

Jacques-Henri Michel, philologue classique et juriste spécialiste du droit romain, s'est intéressé de près à la terminologie latine de l'aliénation mentale, dont il a justement tâché d'éclaircir la confusion (1981 : 518-519) :

Est *insanus*, *stulus*, *desipiens* celui dont l'esprit, d'une manière ou l'autre, est déréglé, mais sans constituer pour autant un risque pour lui-même ou pour son entourage, et quels que soient par ailleurs les effets de la maladie mentale sur son intelligence ou sur sa volonté. Il n'est sans doute pas inutile de souligner qu'à l'état extrême désigné par *furor* et *furiosus* ne s'oppose pas un unique antonyme, mais un éventail de déséquilibres mentaux qui englobent indifféremment l'imbécilité profonde, la folie douce, et jusqu'au simple d'esprit et à l'idiot du village. Voilà pourquoi philologues et juristes sont si embarrassés devant la terminologie latine de l'aliénation mentale. Très caractéristique à cet égard ce texte de l'*Éloge de la Folie* où Érasme essaye [sic] de définir *furor* pour l'opposer à *insania*, *stultitia* ou, en grec, *moria*, qui est bien entendu la seule folie qu'il puisse célébrer :

Neque enim protinus omnis **insania** calamitosa est. Alioqui non dixisset Horatius :

An me ludit amabilis **insania** ?

<sup>95</sup> J.-C. Schmitt remarque (1976 : 7) fort à propos qu'aucun noble n'apparaît dans la liste des suicides qu'il étudie. Or, « cette absence contraste violemment avec l'abondance des tentations suicidaires, et parfois même des suicides attribués dans la littérature à des membres de l'aristocratie. Les suicides de nobles ne sont pas exclus, mais ils devaient échapper aux décisions communes de justice qui constituent la base de notre documentation. Il faut penser aussi que dans l'exercice même de la violence, au tournoi ou à la guerre, le noble pouvait sans difficulté adopter une conduite suicidaire conforme à son état ».

<sup>96</sup> L'auteur use d'une graphie peu orthodoxe, certainement en relation avec la langue anglaise. L'orthographe admise de ce terme est la suivante : *neglegentia*, quoique la forme *negligentia* se rencontre communément dans de nombreux écrits hiératiques, en particulier dans la *Psychomachia* du poète chrétien Prudence.

Voir notamment QUICHERAT, Louis, DAVELUY, A., *Dictionnaire latin-français*, Paris, Édité par Émile CHATELAIN [membre de l'Institut] pour Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 46<sup>e</sup> édition, 1910, p.878.

<sup>97</sup> Voir ACHARD, Guy, *Pratique rhétorique et idéologie politique dans les discours « Optimates » de Cicéron*, Leiden, Brill, 1981. Il y remarque à la page 244 notamment : « Celse [le philosophe] utilise les mots « *insania* » et « *dementia* » pour désigner les formes habituelles de la démence : « *insania* » étant le terme général et « *dementia* » s'appliquant à l'obsession. De plus, si « *in-sania* » signifie « maladie de l'esprit » et « *de-mentia* » désordre de l'esprit, le préfixe « *a-* » confère à « *a-mentia* » un sens plus fort que le « *in-* » et le « *de-* » des deux mots précédents. L'« *a-mentia* » est proprement « l'absence d'esprit ».

neque Plato poetarum, vatum et amantium furorem inter praecipua vitae bona collocasset, nec Vates ille laborem Aeneae vocasset **insanum**. Verum est duplex **insaniae** genus : alterum quod ab Inferis Dirae ultrices submittunt [...] Est alterum huic longe dissimile, quod videlicet a me proficiscitur, omnium maxime exoptandum. Id accidit quoties iucundus quidam mentis error simul et anxiis illis curis animum liberat et multiugat voluptate delibutum reddit.<sup>98</sup>

Il remarque fort à propos que l'« *insania* » identifie un dérèglement de l'esprit non spécifié, rejoignant en cela les commentaires précédents de L. Quicherat et G. Achard sur le caractère générique du terme. En outre, le philologue précise que ce désordre ne représente nullement un risque pour la vie de la personne atteinte ou pour son entourage, indifféremment des dérèglements de l'intellect qu'occasionne le trouble. Cela postule, en d'autres termes, l'inagressivité du sujet envers lui-même et les autres. J.-H. Michel poursuit sa démonstration en produisant un extrait de l'*Éloge de la folie* d'Érasme, qui s'avère être un exemple édifiant de l'acceptation positive de l'« *insania* », par opposition à la « *furor* », qui déclenche une grêle de maux abominables. .

La distinction opérée par Érasme, dans l'extrait en latin ci-dessus, se base sur la recherche de la source de la folie. D'un côté, si elle trouve son siège en l'homme lui-même, il n'y a alors aucune crainte à avoir, car il s'agit d'une déraison salvatrice, ôtant de l'esprit de l'homme les basses préoccupations matérielles et quotidiennes l'animant trop ici-bas<sup>99</sup>. De

<sup>98</sup> MICHEL, Jacques-Henri, « La folie avant Foucault : furor et ferocia », in *l'antiquité classique*, Tome 50, fasc. 1-2, 1981, pp. 518-520. Ci-après la traduction du texte d'Érasme réalisée par Pierre de Nohlac en 1953, que joint J.-H. Michel : « Car toute folie n'est pas nécessairement redoutable. Autrement Horace n'eût pas dit : Suis-je le jouet d'un aimable délire ? Et Platon n'eût point compté la fureur [la folie] des poètes, des prophètes et des amants parmi les premiers biens de l'existence ; la Sibylle n'aurait pas qualifié d'insensé l'effort d'Énée. C'est qu'il y a deux sortes de folie : l'une est celle que des Enfers envoient les Cruelles vengeresses [...] L'autre, toute différente de la première, est celle qui, bien sûr, provient de moi et qui est des plus désirable. Elle se produit chaque fois qu'un délicieux égarement de l'esprit à la fois libère l'âme de l'angoisse des soucis et l'emplit des voluptés les plus diverses ».

<sup>99</sup> Voir PLATON, *Phèdre*, traduction française de Victor Cousin, Paris, Libraire-Éditeur P.-J. Rey, 1849.

Alors qu'Érasme cite Platon, sa thèse diverge pourtant de celle du philosophe grec pour qui la folie poétique, la folie mystique, la folie prophétique et la folie amoureuse sont inspirées par les dieux, et ne sont pas le fait de l'homme. Qui plus est, Platon pense à l'inverse que la folie pathologique vient de l'homme. Nous observons donc un complet renversement du couple des folies dans leurs écrits. Cela souligne le glissement linguistique et culturel qui s'est produit au fil du temps ; si bien que la redécouverte des anciens par les premiers humanistes de la Renaissance s'accompagne de confusion traductive, faisant se méprendre sur certains concepts. Platon écrit en effet dans sa *Phèdre* [traduction de Victor Cousin 1849 : 95-96] : « Nous avons distingué **deux espèces de délires** : **l'un causé par des maladies humaines, l'autre par une inspiration des dieux** qui nous fait sortir de ce qui semble l'état régulier. Ce **délire divin**, nous l'avons encore divisé en **quatre espèces** sous la protection de quatre dieux ; nous avons rapporté **le délire des prophètes à Apollon, le délire des initiés à Bacchus**, celui des **poètes aux Muses**, le **quatrième à Vénus et à l'Amour**, et nous avons dit que cette dernière espèce était la meilleure de toutes ». Il convient de remarquer que le traducteur, Victor Cousin, a pris soin en français de rendre ces folies par le terme de délire, et non de fureurs ! Cette dernière expression est somme toute un fourvoiement traductif qui s'est pérennisé au cours des siècles, au grand dam des philologues qui l'ont vitupéré. Dans la hiérarchisation de ces quatre délires divins point le retour à la perfection de l'âme humaine déchue. Il est en outre intéressant de s'immerger dans l'exégèse des réflexions de Marsile Ficin pour creuser le sujet, nonobstant qu'il est contribué à comprendre de travers l'expression des quatre délires ou folies divines en les nommant fureurs.



l'autre, si elle est lancée par les Furies<sup>100</sup>, d'où sa dénomination de « *furor* », il s'agit alors d'un châtiment venu tout droit des Enfers pour notamment tourmenter l'esprit de celui, qui s'est rendu coupable de quelque crime immonde. Les manifestations pathologiques, à proprement parler, en sont profondément délétères, et se traduisent en particulier au sein de l'esprit par de terribles souffrances, une angoisse perpétuelle et une obsession morbide.

Ce tableau oppose donc une folie qui égare gentiment l'âme, à une folie qui la torture continuellement. Le défaut saillant de cette grille d'analyse, conçue jadis par Érasme, est qu'elle range les malades mentaux dangereux pour eux-même et pour les autres, tels que certains schizophrènes, en se référant à la lecture moderne de la folie, au rang des suppliciés par les puissances infernales, impliquant corrélativement que ce ne soit là qu'un juste châtiment pour toutes leurs fautes commises. Or, nous en conviendrons, cette culpabilisation du malade, si tant est encore qu'il puisse l'entendre, est proprement inacceptable. Ce schéma place le fou en position de coupable, alors qu'il n'est en réalité que la victime innocente de son organicité dérégulée et pathologique, qu'il souffre. Dans le cas de pathologies acquises, dues à l'exposition prolongée à divers substances, la faute serait à rechercher juridiquement !

Cette brève enquête nous permet de faire montre d'objectivité historique dans l'interprétation de la première formule latine consignée par W. J. Turner, à savoir « *de sua propria negligentia et insania* ». Il est présentement clair que ni la « *negligentia* » en elle-même, qui introduit une distraction temporaire, et non permanente, de la conscience qu'a le sujet de son environnement, ni l'« *insania* », qui est une maladie de l'esprit, certes potentiellement handicapante, mais rendant au reste le sujet inoffensif, ne saurait dans leur singularité respective entraîner la mort. C'est dans la coordination « *et* » de ces deux états que se lit la raison véritable du décès. Ainsi, la réponse à notre questionnement réside uniquement dans le décryptage de la situation.

La disposition de la scène funeste est en somme la clef du problème. Nous tâcherons par un exemple de notre composition d'exposer de façon limpide ce que recouvre précisément la première formule latine. Imaginons un environnement dans lequel l'expression d'une folie quelconque, mais pacifique, puisse trouver un terrain propice à son déploiement. L'individu, sous son emprise, serait alors afféré à quelque curieuse action, qui le retiendrait là pour un moment. Supposons maintenant qu'une interférence situationnelle mortelle le surprenne, alors

<sup>100</sup> P. Commelin note à leur sujet (1960 : 232-235) : « Les Furies ou, par antiphrase, les Euménides, c'est-à-dire en grec les *Bienveillantes*, sont appelées aussi les Érinnyes. Ce sont les divinités infernales chargées d'exécuter sur les coupables la sentence des juges. Elles doivent leur nom à la fureur qu'elles inspirent [...] Alecion, la troisième furie, ne laisse aux criminels aucun repos ; elle les tourmente sans relâche. Odieuse à Pluton même, elle ne respire que la vengeance, et il n'est point de forme qu'elle n'emprunte pour trahir ou satisfaire sa rage. Elle est représentée armée de vipères, de torches et de fouets, avec la chevelure entortillée de serpents ».

qu'il est tout entier absorbé à ce qu'il fait. Cela induit qu'il n'aurait su se garder d'un péril ambiant, en raison de la perte temporaire de la conscience de son environnement et des possibles dangers qui l'y guettaient<sup>101</sup>. Dans ce cas, nul reproche de mort volontaire ne pourrait lui être fait, dans la mesure où cet individu serait même mort à son insu. Seul son manque de précautions serait incriminé. Il ne s'agirait ni plus ni moins que d'une mort accidentelle, résultant d'une mésaventure voilà tout, comme le remarque d'ailleurs W. J. Turner en conclusion de l'extrait cité. Ainsi, d'après cette schématisation pratique, Edith Rogers de Wick se serait noyée au fond d'un puits, non parce qu'elle s'y serait jetée elle-même, mais parce que quelque malencontreux événement ou agent vint la surprendre et l'y faire basculer dedans. Quel était-il ? Le soin en est laissé à notre imagination, sachant que les circonstances du drame ne sont ni énoncées ni connues.

La seconde formule latine, « *demens et insanis* », marque l'obsession malade<sup>102</sup> du sujet pour quelque chose, à laquelle s'ajoute une folie d'ordre général, mais au demeurant inoffensive comme nous venons de le voir. Ce couple dispose qui plus est de part et d'autre de la conjonction de coordination « *et* », deux réalités symptomatiques diverses. La première afférente à la « *dementia* » se réfère à une détérioration mentale acquise et, la seconde, afférente à l'« *insania* » à un trouble de naissance ou génétique. Il convient de lire en cette expression que la mort du sujet résulte d'un trouble supplémentaire qui s'est développé tardivement chez un sujet dont la folie était déjà patente. L'individu atteint de folie a vraisemblablement survécu jusqu'à un âge avancé sans attenter à sa vie, donc le fait qu'il soit soudainement retrouvé mort dans des conditions, qui soutiennent la thèse de la mort volontaire, ne peut être dû qu'à quelque nouveau désordre mental d'ordre obsessionnel.

Un nouvel exemple de notre composition illustrera notre pensée. Imaginons qu'un individu déjà diminué intellectuellement par quelque folie soit de surcroît en butte à une idée fixe qui ne le lâcherait plus. Supposons que cette pensée l'obsède tellement qu'il ne puisse que courir vers elle au propre comme au figuré. Privé de tout répis dans ces phases conscientes, nonobstant la notion du danger qu'il pourrait avoir conservée intacte, le jour ne serait pas loin avant qu'il ne succombe, à moins que quelqu'un ne veille sur lui en permanence. Admettons à présent qu'il ait la manie de l'eau, et qu'habitant près d'une rivière ou d'un puits, il n'ait plus qu'une idée en tête, s'y jeter dedans. Alors en accomplissant son désir compulsif, il se noierait sûrement. Pour ce qui est de la négligence, enfin, son constat

<sup>101</sup> Il ne s'agit aucunement de témérité, puisqu'on ne peut braver un danger dont on ignore jusqu'à l'existence.

<sup>102</sup> Voir ACHARD, Guy, *Pratique rhétorique et idéologie politique dans les discours « Optimates » de Cicéron*, Leiden, Brill, 1981, p. 244.

implique dans ce cas de figure que l'individu, manquant de précautions, se soit retrouvé dans une situation dangereuse. Cela sous-entend que le malade puisse en de brefs moments avoir conscience de son désordre, et qu'il puisse prendre les dispositions appropriées pour se prémunir du péril, en se cloîtrant par exemple chez lui. En d'autres termes, que le malade ne soit pas surpris par l'un de ses accès récurrents. La seule mort volontaire que le tribunal n'a pas prévu de punir est finalement celle du fou, qui dans un moment de lucidité, décide de se laisser aller, de se mettre dans une situation où il sait pertinemment que son mal le perdra. Il n'a plus l'énergie pour s'empêcher.

Ce n'est pas tout, puisqu'un autre commentaire de W. J. Turner en dit long sur les glissements sémantiques, les lacunes et les zones d'ombre de la terminologie gréco-latine de la folie. L'historienne américaine en remarquant que « la plupart de ceux qui se suicidaient, plutôt que ceux assassinant d'autres personnes, avaient des antécédents de troubles psychiques plutôt qu'une 'forte fièvre', car les malades n'avaient le plus souvent pas conscience de leurs actions », entérine le hiatus profond entre l'« *insania* », la « *dementia* », d'un côté, et la « *furor* » ou fureur, de l'autre. Elle soutient que la pulsion meurtrière, ou « forte fièvre » (*high fever*), s'emparant soudainement d'un individu, constitue bien plus un danger pour les autres, que pour l'individu lui-même dans un premier temps du moins<sup>103</sup>. Ainsi, le raptus suicidaire, ou impulsion violente de mort volontaire, demeurerait marginal, sinon irréel. La raison invoquée étant que les malades mentaux n'avaient apparemment plus conscience de leurs actes, comme si le souci du moi, ou *ego*, hantant perpétuellement la conscience de l'homme, devait être l'ultime garde fou l'empêchant de se suicider. La « *furor* » n'affligeait, semble-t-il, que les sujets jusque-là sains, les changeant en assassins.

Ces confusions se sont en outre cristallisées au fil des nombreuses adaptations et des récits qui exploitent la mythologie gréco-latine. Un épisode y retient justement toute notre attention : il s'agit de la fable de la folie meurtrière du héros Héraclès, nommé Hercule par les latins, car elle illustre parfaitement cette « forte fièvre », induisant une frénésie meurtrière, dont W. J. Turner nous entretient. Voici la narration qu'en fait le mythographe P. Commelin (1960 : 276) :

---

<sup>103</sup> Le remord insupportable d'avoir commis un acte atroce et irréparable tel que l'assassinat de ses proches peut mener un homme au suicide. Cette relation entre « la furor », se traduisant par un subit accès de frénésie, et le suicide est notamment examinée par J.-C. Schmitt (1976 : 15), qui en donne une représentation schématique d'après des informations glanées en particulier dans la *Psychomachie* de Prudence.

Pendant la descente d'Hercule aux Enfers, Lycus voulut s'emparer de Thèbes, et forcer Mégare à l'épouser. Hercule revint à propos, tua Lycus et rétablit Créon. Junon, indignée de la mort de Lycus, inspira à Hercule une violente fureur dans un accès de laquelle il tua Mégare et les enfants qu'il avait eus d'elle. Suivant une autre tradition, il ne tua que ses enfants, répudia, dans la suite, Mégare dont la vue lui rappelait sans cesse le souvenir de sa fureur, et la fit épouser à son neveu Iolas. — La démence du héros a fourni à Euripide le sujet de sa tragédie *d'Hercule furieux*.

La frénésie qui s'empare subitement d'Hercule a été inspirée à ce héros par la déesse Junon pour se venger de la mort de Lycus pour qui elle avait quelque faveur. Cela est une preuve supplémentaire de la relation entre la « *furor* » et le châtement divin. Saisi à bras le corps par ce trouble aussi soudain que violent, le demi-dieu tuera sans discernement ses propres enfants. Pour ce qui est de Mégare, la variante qui l'a fait en réchapper, est extrêmement instructive, puisqu'elle précise qu'Hercule ne pouvant plus supporter sa vue, parce qu'elle lui rappelait sans cesse son accès de frénésie, se sépara d'elle. Cela souligne que le remord, ou du moins, l'affliction profonde — il s'agit d'un contexte païen, non encore imprégné de l'éthique chrétienne —, causée par la mémoire de cet acte sauvage, lui était devenue insupportable. Cette observation suggère l'universalité de certains tourments de l'âme, peu importe le discriminant culturel. Il est en sus à supposer que cette peine immense puisse réduire au désespoir et, partant au suicide. L'ultime expiation du crime par l'immolation de soi-même ; c'est au fond le mobile suicidaire d'Othello !

La caractérisation de la fureur d'Hercule dans le corpus des auteurs anciens, notamment dans l'adaptation d'Euripide que mentionne P. Commelin, est par ailleurs extrêmement instructive. Elle pose le problème de la description de la folie, qui habite le demi-dieu au moment où le drame se produit. Cette discussion, matière à vives controverses, est édifiante quant à l'entendement, au travers des cultures et des âges, d'un terme clef auquel notre enquête sur le suicide nous confrontera bientôt lorsque nous aborderons le suicide d'Ophelia dans *Hamlet* : il s'agit de la « *melancholia* ».

L'helléniste Peter Toohey a admirablement traité le problème des divergences d'interprétations autour de l'état psychique décrit par ce terme. Il souligne ce faisant à propos de la fureur d'Hercule vu par Euripide (2004 : 36) :

La « *melancholia* » d'Héraclès d'Euripide est synonyme d'une folie qui se manifeste par la fureur, la violence et la destruction — en d'autres termes, la « *mania* ». Il n'y a rien en Héraclès de la maladie dépressive hippocratique, même lorsqu'il reprend conscience et découvre qu'il a assassiné sa femme et

ses enfants. Sa folie a son origine littéraire dans la phase maniaque de la « melancholia » attribuée par le *Problème XXX* à l'exhalaison de bile noire brûlante. La mélancholie d'Héraclès est par conséquent d'un genre très particulier qui, hors du *Problème XXX*, ne reçoit pas de description générale dans la tradition médicale. Mais qui, dans la tradition populaire, est assez communément associée à la « melancholia ».<sup>104</sup>

Il souligne ici que le concept de mélancolie, tel qu'il est décrit dans l'*Héraclès* d'Euripide, où il est à proprement parler question d'un état frénétique, est emprunté à la tradition aristotélécienne ; on en trouve une définition dans les *Problemata*<sup>105</sup>. Cette position, qui se retrouve également dans la culture populaire, s'inscrit en outre en rupture avec les théories canoniques d'Hippocrate, pour qui la mélancolie était avant tout une pathologie dépressive associée notamment à la paralysie et à l'épilepsie<sup>106</sup>.

Cette nouvelle divergence conceptuelle est encore accentuée par les différences terminologiques entre les hellènes et les latins dans la caractérisation des désordres mentaux. Nous en trouvons un exemple emblématique dans les *Tusculanes* de Cicéron (III, 4-5)<sup>107</sup> :

**Marcus** : Misereri, invidere, gestire, lætari, hæc omnia morbos [πάθη] Græci appellant, motus animi, rationi non obtemperantes ; nos autem hos eosdem motus concitati animi recte, ut opinor, *perturbationes* dixerimus ; *morbos* autem non satis usitate ; nisi quid aliud tibi videtur. **Atticus** : Mihi vero isto modo. **Marcus** : Hæcine igitur cadere in sapientem putas ? **Atticus** : Prorsus existimo. **Marcus** : Næ ista gloriosa sapientia non magno æstimanda est, siquidem non multum differt ab insania.

<sup>104</sup> TOOHEY, Peter, *Melancholy, Love and Time: Boundaries of the Self in Ancient Literature*, États-Unis, University of Michigan Press, 2004, p. 36. Ma traduction. Ci-après l'original : The melancholia of Euripides' Heracles is synonymous with a madness that exhibits itself as anger, violence, and destruction—in other words, mania. There is nothing in Heracles of the Hippocratic depressive illness, even when he awakes to discover that he has murdered his wife and children. His madness has its literary origin in the manic phase of melancholia attributed by the *Problema* to the exhalations of hot black bile. Heracles' melancholy, thus, is of a very specific kind that, outside the *Problema*, does not receive widespread description in the medical tradition. But it is quite standard in the popular tradition associated with melancholia.

<sup>105</sup> Voir ROUSSEL, Fabrice, « Le concept de mélancolie chez Aristote », in *Revue d'histoire des sciences*, tome 41, n°3-4, 1988, pp. 299-330. Il écrit (p. 300) : « Le caractère aristotélécien des *Problemata* ne paraît pas remis en cause, bien que le traité ne soit généralement pas considéré comme d'Aristote lui-même. La question de l'authenticité des œuvres d'Aristote est toujours âprement débattue, le texte des *Problèmes* n'a pas fait, à notre connaissance, l'objet de discussions passionnées sans doute en raison du caractère secondaire du traité. À part Barthélemy Saint-Hilaire, le seul traducteur du texte en français (1891), tous les traducteurs (en particulier les éditions anglaises : ed. W. S. Hett, Loeb classical library, 1936 ; ed. D. Ross, trad. E. S. Forster, Oxford, 1927) récusent l'authenticité du texte mais tous le considèrent comme aristotélécien. J. Pigeaud suggère quant à lui que l'auteur du *Problème XXX*, justement célèbre dans l'histoire du concept de mélancolie, pourrait être Théophraste ».

<sup>106</sup> Voir HIPPOCRATE, *De Morbo sacro liber (Traité de l'épilepsie ou maladie sacrée)*, traduit [du grec] par J.-B. Gardeil, Paris, Bureau de l'encyclopédie, 1837. Il traduit (p. 104 et 615) : « La mélancolie produite par la bile noire, jette dans la paralysie [...] La mélancholie dégénère souvent en épilepsie, et les épileptiques sont, en général, mélancoliques. L'un et l'autre de ces deux états ont plus ou moins lieu, suivant les organes sur lesquels le mal se jette. L'épilepsie a lieu quand il se déploie sur tout le corps, la mélancolie, quand il attaque l'organe de la raison ». Ce dernier segment revêt un intérêt particulier quant à l'analyse des accès du mal récurrent qui frappe Othello. Il pourrait s'agir d'un indice entérinant son désordre organique et, partant, son irresponsabilité *in fine*.

<sup>107</sup> P. Toohey (2004 : 34) fait d'ailleurs lui aussi référence à une partie de l'extrait que nous citons pour souligner les discordances entre Grecs et Latins.

**Atticus** : Quid ? tibi omnisne animi commotio videtur insania ? **Marcus** : Non mihi quidem soli, sed, id quod admirari sæpe soleo, majoribus quoque nostris hoc ita visum intelligo multis seculis ante Socraten, a quo hæc omnis, quæ est de vita et de moribus, philosophia manavit. **Atticus** : Quonam tandem modo ? **Marcus** : Quia nomen insaniam significat mentis ægrotationem et morbum, id est insanitatem et ægrotum animum, quam appellarunt insaniam. Omnes autem perturbationes animi morbos philosophi appellant, negantque, stultum quemquam iis morbis vacare. Qui autem in morbo sunt, sani non sunt ; et omnium insipientium animi in morbo sunt ; omnes insipientes igitur insaniunt. Sanitatem enim animorum positam in tranquillitate quadam constantiaque censebant ; his rebus mentem vacuum appellarunt *insaniam*, propterea quod in perturbato animo, sicut in corpore, sanitas esse non posset. Nec minus illud acute, quod animi affectionem lumine mentis carentem nominaverunt *amentiam* eandemque *dementiam*. Ex quo intelligendum est, eos, qui hæc rebus nomina posuerunt, sensisse hoc idem, quod a Socrate acceptum diligenter Stoici retinuerunt, omnes insipientes esse non sanos. Qui est enim animus in aliquo morbo (morbos autem hos perturbatos motus, ut modo dixi, philosophi appellant), non magis est sanus, quam id corpus, quod in morbo est. Ita fit, ut sapientia sanitas sit animi, insipientia autem quasi insanitas quædam, quæ est insania eademque dementia ; multoque melius hæc notata sunt verbis Latinis quam Græcis, quod aliis quoque multis locis reperietur. Sed id alias ; nunc, quod instat. Totum egitur id, quod quærimus, quid et quale sit, verbi vis ipsa declarat. Eos enim sanos quoniam intelligi necesse est, quorum mens motu, quasi morbo, perturbata nullo sit : qui contra affecti sint, hos insanos appellari necesse est. Itaque nihil melius, quam quod est in consuetudine sermonis Latini, quum *exisse ex potestate* dicimus eos, qui effrenati feruntur aut libidine aut iracundia ; quamquam ipsa iracundia libidinis est pars. Sic enim definitur : iracundia ulciscendi libido. Qui igitur exisse ex potestate dicuntur, idcirco dicuntur, quia non sint in potestate mentis, cui regnum totius animi a natura tributum est. Græeci autem *μανίαν* [*mania*] unde appellant, non facile dixerim ; eam tamen ipsam distinguimus nos melius quam illi. Hanc enim insaniam, quæ juncta stultitia patet latius, a furore disjungimus. Græeci volunt illi quidem, sed parum valent verbo : quem nos furorem, *μελαγχολίαν* [*melancholia*] illi vocant. Quasi vero atra bili solum mens, ac non sæpe vel iracundia graviore vel timore vel dolore moveatur, quo genere Athamantem, Alcmaëonem, Ajacem, Orestem furere dicimus. Qui ita sit affectus, eum dominum esse rerum suarum vetant duodecim tabulæ. Itaque non est scriptum, *si insanus*, sed, SI FVRIOSVS ESCIT. Stultitiam enim censuerunt, constantia, id est sanitate, vacantem, posse tamen tueri mediocritatem officiorum et vitæ communem cultum atque usitatum ; furorem autem esse rati sunt mentis ad omnia cæcitatem. Quod quum majus esse videatur quam insania, tamen ejusmodi est, ut furor in sapientem cadere possit non possit insania.<sup>108</sup>

Le discours de Cicéron est protéiforme. L'éminent penseur Romain s'interroge au départ sur ce qu'est la folie. Il centre le débat sur l'héritage hellénique, qu'il décrit, et les distinctions nouvelles apportées par la civilisation latine à ce cadre théorique séculaire,

<sup>108</sup> CICERO, Marcus Tullius, *Tusculanæ disputationes*, édition critique de Charles ANTHON, New York, Harper & Brothers, Livre troisième, sections IV et V, 1852, pp. 74-75.

Nous travaillons ici directement sur une édition du texte source en latin, car nous nous intéressons spécifiquement à la terminologie latine de la folie. La traduction de cet extrait sera quand même présentée en annexes (voir *figure 5*).

qu'ébauchèrent déjà, d'après lui, les philosophes pré-socratiques. Les glissements dans leurs conceptions respectives de la folie sont édifiants et font état du pragmatisme latin<sup>109</sup>. Elles augurent en outre de la modernité tant médicale que juridique des sociétés occidentales confrontées au diagnostic et à la gestion des individus atteints de troubles mentaux. Cette réflexion bien davantage conceptuelle qu'étymologique débouche sur les implications de cette catégorisation dans le droit de la cité.

Cicéron remarque que la différence majeure entre ces deux systèmes de pensée a pour origine la dénomination stricto sensu de « maladie » (*πάθη*) que donnent les hellènes aux troubles transitoires qui agitent l'âme. Les latins ne partagent pas cette appellation qu'il juge inappropriée comme en atteste l'étonnement de Marcus dans le dialogue. Il leur paraît en outre exagéré qu'un homme sain d'esprit, c'est-à-dire sage d'après les philosophes grecs, puisse si subitement basculer de l'autre côté de la barrière parce qu'une émotion parasite, ou un état d'âme indésirable, l'indisposerait temporairement. Tout l'enjeu de cette discussion réside en somme dans la recherche de la définition la plus juste, d'un point de vue pratique, à donner à la folie.

Il s'avère que la consensualité de ce concept se heurte au hiatus entre l'approche purement théorique des Grecs et l'approche très pratique des Latins. L'argumentation probante des deux camps, nonobstant le pittoresque de son archaïsme, frappe encore aujourd'hui par sa sophistication. Les Grecs tinrent la santé de l'esprit pour la permanence de sa tranquillité et de son équilibre. Ils jugèrent ce faisant que tous les troubles contingents affectant l'esprit, c'est-à-dire les états d'âme altérant la rationalité du jugement, induisent une inconsistance de discernement et, partant qu'ils sont indéniablement signes de maladie et conséquemment de folie. Pour étayer cette thèse, ils recoururent sensément à l'analogie du corps endommagé et en souffrance, qui prive d'une partie de ses capacités physiques l'individu, alors diminué et donc vulnérable. Ce n'est pas tout ; ils conçurent aussi l'imbécillité (*stultitia*), comme la résultante de quelque perturbation de l'âme. Cet amalgame devait devenir le principal point de friction avec les Latins, pour qui perturbations de l'âme et arriération mentale demeuraient deux choses distinctes.

Il convient de souligner avant d'aller plus avant que Cicéron forme une représentation inexacte du modèle théorique grec. Le penseur romain en expliquant le concept grec de la folie commet en effet quelques imprécisions, parmi lesquelles nous remarquons notamment son adhésion au bipartisme de l'âme humaine, et sa méconnaissance de la référentialité du

---

<sup>109</sup> L'emploi de cette notion anachronique se justifie par la recherche véritable d'une capacité d'action chez les Latins, alors que les philosophes grecs se préoccupèrent bien plus de la connaissance en elle-même.

terme « mania » (μανία). La première inexactitude se lit en recoupant deux passages des *Tusculanes* contenus respectivement au livre III, section 5 et au livre IV, section 5 :

| Livre III, 5                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Livre IV, 5                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Itaque nihil melius, quam quod est in consuetudine sermonis Latini, quum <i>exisse es potestate</i> dicimus eos, qui effrenati feruntur aut libidine aut iracundia ; <b>quamquam ipsa iracundia libidinis est pars. Sic enim definitur : iracundia ulciscendi libido.</b><sup>110</sup></p> | <p>Quoniam, quæ Græci πάθη vocant, nobis perturbationes appellari magis placet quam morbos, in his explicandis veterem illam equidem <b>Pythagoræ primum, dein Platonis descriptionem sequar, qui animum in duas partes dividunt : alteram rationis participem faciunt, alteram expertem ; in partem rationis ponunt tranquillatem, id est placidam quietamque constantiam ; in illa altera motus turbidos tum iræ, tum cupiditatis, contrarios inimicosque rationis.</b> Sit igitur hic fons ; utamur tamen in his perturbationibus describendis Stoicorum definitionibus et partitionibus, qui mihi videntur in hac quæstione versari acutissime.<sup>111</sup></p> |

Cicéron se fourvoie quant à la substance de la philosophie platonicienne. Il allègue à tort que le philosophe grec conçut que l'âme humaine se divisait en deux moitiés. La première étant le siège de la raison, par opposition à la seconde, qui était le siège de la colère et du désir. Il est en outre frappant que le penseur romain n'ait su délier la colère du désir, parce qu'il l'entendait uniquement comme le désir de vengeance. Il semble qu'il ait ignoré un pan entier des écrits platoniciens. La chose est d'autant plus manifeste que dans *La République*, Platon entérine la division tripartite de l'âme humaine après un cheminement l'ayant préalablement fait considérer le stade d'une division bipartite (Livre IV) :

<sup>110</sup> CICERO, Marcus Tullius, *Tusculanæ disputationes*, édition critique de Charles ANTHON, New York, Harper & Brothers, Livre troisième, sections IV et V, 1852, p. 75. Ci-après l'excellente traduction anglaise de W. H. Main (1824 : 124) : "So that nothing is better than what is usual in Latin, to say, that they who are run away with by their lust or anger, have quitted the command over themselves ; **though anger includes lust, for anger is defined to be the lust of revenge**".

<sup>111</sup> CICERO, Marcus Tullius, *Tusculanæ disputationes*, édition critique de Charles ANTHON, New York, Harper & Brothers, Livre troisième, sections IV et V, 1852, pp. 106-107. Ci-après l'excellente traduction anglaise de W. H. Main (1824 : 176-177) : "What the Greeks call πάθη, we choose to name perturbations (or disorders) rather than diseases, in explaining which, **I shall follow, first, that very old description of Pythagoras, then Plato's, who divide the mind into two parts : they make one of these to partake of reason, the other to be without it. In that which partakes of reason they place tranquility, i.e. a placid and undisturbed constancy: to the other they assign the turbid motions of anger and desire, which are contrary and opposite to reason.** Let this then be our principle, the spring of all our reasonings. But notwithstanding, I shall use the partitions and definitions of the Stoics in describing these perturbations: who seem to me to have been very subtle on this question".



Ne se trouve-t-il pas des gens qui ont soif et ne veulent pas boire. — On en trouve souvent et en grand nombre. — Que penser de ces gens-là, sinon qu'il y a dans leur âme un principe qui leur ordonne de boire, et un autre qui le leur défend, et qui l'emporte sur le premier ? — Pour moi, je le pense. — Ce principe qui leur défend de boire, n'est-ce pas la raison ? Celui qui les y porte et les y pousse n'est-il pas une suite de la maladie ou d'une certaine disposition du corps ? — Oui. — C'est donc avec justice que nous disons que ce sont deux principes distingués l'un de l'autre, et que nous appelons raison cette partie de notre âme qui est le principe du raisonnement ; et appétit sensitif, privé de la raison, ami de la jouissance et des plaisirs, cette autre partie de l'âme, qui est le principe de l'amour, de la faim, de la soif, et des autres désirs. — Nous avons donc raison de les regarder comme différents. — Posons donc pour certain que ces deux principes se trouvent dans notre âme. **Mais ce que causent en nous la colère et le courage, est-ce un troisième principe ? Ou serait-il de même nature que l'un des deux autres ?** — Peut-être appartient-il à l'appétit sensitif. — On m'a dit une chose que je crois vraie. La voici : Léonce, fils d'Aglaïon, revenant un jour du Pyrée, le long de la muraille opposée au nord, aperçut de loin des cadavres étendus sur le lieu des supplices ; il sentit à la fois un désir violent de s'approcher pour les voir, et une répugnance mêlée d'aversion pour un pareil objet. Il résista d'abord, et se cacha le visage ; mais enfin cédant à la violence de son désir, il courut vers ces cadavres, ouvrit les yeux le plus qu'il put, et s'écria : « Hé bien ! malheureux, jouissez à loisir d'un si doux spectacle. » — J'ai ouï raconter la même chose. — **Elle nous fait voir que la colère s'oppose parfois en nous aux désirs, et par conséquent qu'elle en est distincte.** — Cela est vrai. — Ne remarquons-nous pas aussi en plusieurs occasions que lorsqu'on se sent entraîné par ses désirs malgré la raison, on se fait des reproches à soi-même, on s'empote contre ce qui nous fait violence intérieurement, et que, dans cette espèce de sédition, le courage se range du côté de la raison ? Mais tu n'as jamais éprouvé dans toi-même ni remarqué dans les autres que la colère se soit mise du côté du désir, quand la raison décide qu'il ne faut pas faire quelque chose. — Non, assurément. — N'est-il pas vrai que, quand on croit avoir tort, plus on a de générosité dans les sentiments, moins on peut se fâcher, quelque chose que l'on souffre de la part d'un autre, comme la faim, le froid, ou tout autre mauvais traitement, lorsqu'on croit qu'il a raison de nous traiter de la sorte ; en un mot, que la colère en nous ne saurait s'élever contre lui ? — Rien de plus vrai. — Mais si nous sommes persuadés qu'on nous fait injustice, notre colère alors ne s'enflamme-t-elle point, ne prend-elle pas le parti de ce qui nous paraît juste ? Au lieu de se laisser dompter par la faim, par le froid, par tout autre mauvais traitement, ne les surmonte-t-elle pas ? — Cesse-t-elle un moment de faire de généreux efforts, jusqu'à ce qu'elle ait obtenu satisfaction, ou que la mort lui en ait ôté le pouvoir, ou que la raison, toujours présente en nous, l'ait apaisée et adoucie, comme un berger apaise son chien ? — Cette comparaison est d'autant plus naturelle que, selon ce que nous avons dit, dans notre république les guerriers doivent être soumis aux magistrats, comme des chiens à leurs bergers. — **La colère nous paraît à présent tout autre chose que ce que nous l'avons cru d'abord.** Nous pensions qu'elle faisait partie de l'appétit sensitif ; maintenant nous sommes bien éloignés de le penser, et nous voyons que lorsqu'il s'élève quelque sédition dans l'âme, la colère prend toujours les armes en faveur de la raison. — Cela est vrai. — **Est-elle différente de la raison, ou a-t-elle quelque chose de commun avec celle-ci, de sorte qu'il n'y ait dans l'âme que deux parties, la raisonnable et la concupiscible ?** Ou plutôt, comme notre république est composée de trois ordres, des

mercenaires, des guerriers et des magistrats, l'appétit irascible est-il aussi dans l'âme un troisième principe, dont la destination soit de seconder la raison, à moins qu'il n'ait été corrompu par une mauvaise éducation ? — **C'est nécessairement un troisième principe. — Fort bien. Mais il faut montrer qu'il est distinct de la raison, comme nous avons montré qu'il l'était de l'appétit sensitif.** — Cela n'est pas difficile. Nous voyons que les enfants, aussitôt qu'ils sont nés, sont déjà très sujets à la colère ; que la raison ne vient jamais à quelques-uns, et qu'elle ne vient que fort tard à la plupart. — Tu dis très bien. On peut aussi alléguer en preuve ce qui se passe à l'égard des animaux. Nous pouvons outre cela apporter en témoignage le vers d'Homère : « Ulysse se frappa la poitrine, et releva par ces mots son courage abattu ». Car il est évident qu'Homère représente ici comme deux choses distinctes, d'une part, la raison qui gourmande le courage, après avoir réfléchi sur ce qu'il faut faire et ne pas faire ; de l'autre, le courage déraisonnable qui essuie des reproches. — Cela est parfaitement bien dit. — **Enfin nous sommes venus à bout, quoique avec bien de la peine, de montrer clairement qu'il y a dans l'âme de l'homme trois principes** qui répondent à chacun des trois ordres de l'État.<sup>112</sup>

Platon met ici en relation le cadre institutionnel idéal d'une société avec ce qu'il pense être la structure véritable de l'âme humaine. En outre, il se sert de cette projection de l'organicité individuelle sur la communauté pour asseoir le bien fondé et l'irréfutabilité de sa théorie. Ce mouvement tend à représenter la communauté comme une seule et même âme partagée de tous et par l'ensemble, tout en entérinant l'interdépendance des individus, qui dans leurs fonctions sociales se complètent.

Dans l'extrait ci-dessus, le philosophe entreprend de définir le rapport entre la raison, l'appétit sensitif et la colère. Sa démonstration se fait en trois temps. Il commence par montrer la coexistence et l'indépendance du principe de la raison et de l'appétit sensitif, ou désir, dans l'âme humaine. Pour ce faire, il use d'un exemple édifiant : le cas d'un homme déchiré par son envie de boisson et la résistance qu'il y oppose. Il délie ensuite successivement la colère de l'appétit sensitif, puis de la raison pour en faire un troisième principe indépendant. Il semble que Cicéron n'ait pas eu connaissance de ces deux dernières opérations, puisqu'il allègue à tort que Platon arrêta le bipartisme de l'âme. L'égarement du penseur romain est en outre fort dommageable, au sens où, dans la caractérisation de la folie chez les grecs, il pervertit la noblesse du principe indépendant de la colère, qui pour Platon a pour fonction de seconder la raison. Au lieu de cela, Cicéron fait de la colère, avec réductionnisme, un désir de plus opposé à la raison. C'est là une grossière erreur. L'incidence de cette méprise l'empêchera d'ailleurs de bien saisir la cohérence de la taxinomie grecque de la folie. Il butera

<sup>112</sup> PLATON, *La République*, traduit en français par Jean Nicolas Grou sur le texte grec de Bekker, Paris, Éditeurs Lefèvre et Charpentier, 1840, pp. 184-187.

ainsi sur le mot « mania » (μανία) et s'étonnera de l'équivalence entre le mot latin « furor » et le mot grec « melancholia » (μελαγχολία).

Sur la base de cette division tripartite, sachant que la colère assiste infailliblement la raison d'un homme sainement constitué, et, qui a de surcroît reçu une bonne éducation, il appert que seul l'appétit sensitif constitue une menace. Le désir assaille effectivement l'homme en permanence, et même le sage n'est pas à l'abri de commettre une faute : il doit pour cette raison veiller constamment à la tempérance de ses désirs et de ses passions. De fait, la perte de tranquillité en son âme, lorsqu'un désordre s'y glisse, est une maladie et, partant, signe de folie pour les Hellènes.

Mais, il faudrait pour autant ne pas croire que tout ce que l'homme tire de bon de lui-même et de ce monde, où il est plongé, vient nécessairement du règne de la raison. Les philosophes grecs conçoivent en effet, à la différence des Latins, qu'un homme dit « hors de lui-même », parce qu'il n'est plus sous le gouvernement de la raison, pût dans cet état spécifique capter et transmettre de nouvelles connaissances à l'humanité. L'éminent philosophe italien Ernesto Grassi a admirablement traité ce sujet. Il écrit dans un article publié en 1971 :

On oppose habituellement la folie à la raison, et on la distingue de l'idiotie, cette dernière étant considérée comme une déficience toute particulière dans l'ordre rationnel. Mais déficience de quoi, et en quel sens ? Le processus rationnel est un processus déductif et démonstratif : à partir de prémisses déterminées, on déduit des conséquences déterminées, et la démonstration consiste à montrer les principes, les prémisses, dont on est parti : de la sorte, « montrer » est identique à « éclaircir ». On dit que l'homme qui raisonne a l'esprit « clair », « lumineux », à la différence de l'idiot incapable de tout processus déductif, rationnel. **Cependant la raison même révèle une racine *a-rationnelle* : les principes, les *archai* ultimes, dont on part pour aboutir aux déductions, explications et éclaircissements, ne peuvent pas, par nature, être expliqués à la lumière d'autres principes, d'autres *archai* — sinon ils se révéleraient ne pas être tels. C'est pourquoi nous disons que la rationalité prend racine dans l'évidence des principes premiers : non certes l'évidence de la présence immédiate d'un objet, puisqu'une telle objectivité n'est pas apte à fournir les garanties d'une *archè* : cette dernière évidence se manifeste par le fait qu'elle s'impose universellement et nécessairement : elle ne démontre pas, mais « indique », et c'est seulement en ce sens que l'*archè* est et peut être le fondement d'une « démonstration ». Universalité et nécessité archaïque de l'évidence : nous n'employons pas l'adjectif « archaïque » au sens historique, temporel, mais bien dans le sens de « principe » qui est le sens propre du mot grec. Mais la folie, en tant qu'opposée à la raison, peut-elle être identifiée à l'irrationalité ? L'idiotie peut-elle être réduite seulement à l'incapacité de réaliser un processus rationnel ? L'idiot, au sens originel du mot grec, est celui qui est enfermé dans**

un monde qui lui est propre, *idios* ; et donc tout aussi bien celui qui est enfermé dans la concaténation de déductions tirées de prémisses privées de nécessité et d'universalité : avec soi-même seulement, cohérent jusqu'au bout, il est parfaitement rationnel. L'idiotie s'enracine aussi dans le monde rationnel. La folie, en tant qu'absence de rationalité, subit une transformation de son signifié : l'absence de rationalité est propre au monde archaïque qui, dans sa manière de s'imposer (nécessairement et universellement) ne nous laisse pas libres, prend possession de nous. **C'est pourquoi le monde grec parlait du caractère *manikos* des *archai* (fondement de la rationalité) et n'identifiait pas « manie » et « folie ». La folie est devenue la « manie idiote », l'enfermement en un monde purement subjectif, même si sa clotûre est parfaitement rationnelle. On connaît la distinction des trois formes de *mania* dans le *Phèdre* de Platon : « les plus grands biens nous viennent de la *mania*, qu'une grâce divine nous accorde. » (244a 6) « La prophétesse de Delphes et les prêtresses de Dodone ont révélé dans leur état de *mania* beaucoup de bonnes choses concernant la vie publique et privée de notre Grèce, et au contraire dans leur état raisonnable des choses d'importance faible ou nulle. » (244a 9) *Mania* sacrée, prophétique et poétique, selon la distinction platonicienne. *Mania* acquiert par là une valeur fondamentale pour la réalité humaine : c'est grâce à elle que se révèlent les principes de toute démonstration.<sup>113</sup>**

Ce passage éclaire la relation conceptuelle entretenue par la folie, l'idiotie et la raison. E. Grassi, après avoir méticuleusement décortiqué ces trois idées, souligne qu'à la base de la raison, elle-même, se trouve une composante matricielle insondable, qui s'impose à l'homme comme un principe premier, frappant par son évidence. Les Héllènes nommèrent « *archè* » cette unité fondamentale, point de départ de toute démonstration philosophique. Cette racine *a-rationnelle*<sup>114</sup> de la raison était en outre qualifiée par les grecs de « *manikos* », d'où la formation du substantif « *mania* » pour désigner l'état d'une personne capable de pénétrer ce mystère originel<sup>115</sup>. L'éminent philosophe italien relève en outre le caractère divin de cette faculté dans le *Phèdre* de Platon, qui décrit véritablement un état de grâce, par lequel l'homme entend le divin<sup>116</sup>. Cette extra-lucidité a permis aux héllènes d'accéder à des informations importantes et précieuses, qui influèrent sur le destin de la Grèce entière. Platon note, d'autre part, que la Pythie et l'Oracle dodonéen, ayant quitté leur état de *mania*, revenu sous le gouvernement de la raison, ne communiquèrent que des choses d'importance faible ou

<sup>113</sup> GRASSI, Ernesto, « La mania ingegnosa : signification philosophique du maniérisme », traduit de l'italien par Françoise Graziani, in *Littérature*, n° 122 : Aristote au bras long, 2001, pp. 34-35.

Voir en première publication GRASSI, Ernesto, « La mania ingegnosa. Il significato filosofico del manierismo », in CASTELLI, E., *L'umanesimo e la 'folia'*, Roma, Edizioni Abete, 1971, pp.109-126.

<sup>114</sup> L'ajout du préfixe « *a-* » à l'adjectif « rationnelle » rend compte du caractère « pas rationnel » du point de départ de la raison.

<sup>115</sup> Une question fort intéressante se pose alors : existe-t-il des voies communicantes entre les différents *archai* ?

<sup>116</sup> Il ne communique pas avec le divin, et n'interfère encore moins avec lui, il l'entend simplement, et c'est là déjà beaucoup pour un homme.

nulle. Cela souligne notamment qu'une personne ne peut se maintenir continuellement dans un état de « *mania* ». Il s'agit vraisemblablement d'une sorte de transe. Platon ajoute encore qu'il y aurait différentes voies pour accéder à cet état<sup>117</sup>.

Dans les *Tusculanes*, Cicéron avoue explicitement qu'il rencontre quelques difficultés à comprendre le terme grec « *mania* » (μανία), qu'il associe malgré tout à l'expression « hors de soi-même ». Cela tient manifestement à son postulat de départ d'après lequel un individu « hors de lui-même », que la raison ne gouverne plus donc, est nécessairement fou. Il n'admet absolument pas qu'une personne indisposée de la sorte puisse d'une quelconque façon transmettre des connaissances utiles à la communauté. Pour lui, être privé de raison, c'est être délirant, c'est se noyer, se laisser entraîner par le flot capricieux des passions. Les Latins conçurent en effet, au contraire des Hellènes, que l'inspiration divine, ou plus exactement le génie, procédait d'une merveilleuse acuité de la sensibilité à l'ordre naturel. Ils nommèrent cette capacité l'« *ingenium* », et la définirent comme une « réponse immédiate et organique au monde<sup>118</sup> ». Il n'est donc plus question ici de recueillir le langage de la divinité qui est entrée dans le corps de l'homme, et dirige sa main<sup>119</sup>.

Il est en outre amusant de noter que Cicéron tire quelque vanité, bien faussement placée, de la plus grande précision qu'aurait, selon lui, le lexique latin pour désigner les diverses formes de folie imputables à l'évanouissement de la raison. Il eût pu somme toute s'en dispenser, s'il n'avait détestablement donné dans l'ethnocentrisme culturel si propre à la civilisation latine<sup>120</sup>. La comparaison de la terminologie latine avec la terminologie grecque n'est pas si évidente, surtout en matière d'exégèse philosophique. Un terme porteur d'une

---

<sup>117</sup> Voir COLLI, Giorgio, *La sagesse grecque*, traduit de l'italien par Marie-José Tramuta, Combas, Éditions de l'Éclat, Volume I, 1990, p. 25.

Pour la première édition : *La Sapienza Greca*, Milano, Edizioni Adelphi, 1977.

Le brillant helléniste italien en a une vision intéressante : « La mania est en relation avec la sagesse, ainsi que nous l'avons souligné ; elle est, pour ainsi dire, un indice de la sagesse, un de ses signes avant-coureurs. Dans son délire, la bacchante reçoit en elle Dionysos, le chiffre de la sagesse. Et le devin reçoit d'Apollon la parole qu'il ne comprend pas et qu'il prononce « de sa bouche délirante », mais qui sera interprétée comme sagesse. La mania c'est la sagesse vue de l'extérieur, dans sa manifestation première, dans sa première apparition en tant que vision, danse, contact, son perçu, et non encore écouté ».

<sup>118</sup> GRASSI, Ernesto, « La mania ingegnosa : signification philosophique du maniérisme », traduit de l'italien par Françoise Graziani, in *Littérature*, n° 122 : Aristote au bras long, 2001, p. 36.

<sup>119</sup> Les lois compositionnelles des principes premiers, c'est-à-dire les *archai*, pour qui pouvaient les entendre éclairaient le destin de l'homme. Seulement voilà, elles demeuraient impénétrables à tout mortel, comment faire donc ? Les grecs eurent l'idée de se tourner vers la divinité, à qui le mystère des *archai* n'échappait pas. Ce faisant, ils conçurent qu'elle en traduirait la substance dans un idiome qui fût intelligible à l'homme. Cette transcription devait nécessairement prendre pour relai le corps de l'homme, qui mue par la divinité, entrait dans une phase délirante, pendant laquelle l'incohérence de ses paroles et de ses gestes constituait la révélation accordée à l'homme. On en interprétait alors le sens. Le mystère de la création implique l'homme dans sa constitution profonde. La langue des dieux n'est pas celle des hommes. En outre, la personne dans laquelle s'est glissée la divinité n'est plus aux commandes, elle est littéralement « hors d'elle-même ».

<sup>120</sup> Voir BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, pp. 31-32.

idée ne se lit en effet correctement que replacé au sein du système philosophique, se présentant comme une articulation complexe entre eux des constituants du monde, qui l'a engendré. Ainsi, l'entendement global du monde admettra des spécificités, qu'il est très mal venu d'ignorer, sous prétexte d'une universalité des perceptions du monde sensible, déjà elle-même sujette à controverse. C'est bien là la faute de Cicéron.

Toujours est-il que le penseur romain remarque que les Latins, considérant comme fou un individu privé même temporairement de l'éclairage de la raison, distinguent dans ce cas de figure un égarement générique<sup>121</sup> de ce qu'il nomme la « *furor* », que nous entendons communément par « frénésie ». Il s'agit d'un état dans lequel un individu échappe à tout contrôle, ébranlé par un délire violent et meurtrier. Cicéron note en outre que de grands héros mythologiques, à l'instar d'Ajax de Télamon et Athamas<sup>122</sup> furent en proie à ce mal. Il semble donc que la caractérisation de la « *furor* » puisse être plus finement appréciée en recherchant dans le théâtre des anciens, Grecs et Latins confondus pour cette fois<sup>123</sup>, des pièces relatant ces épisodes mythologiques. Il conviendra, le corpus réuni, d'établir par recoupement le facteur commun de la « *furor* » dans toutes ces œuvres.

Après mûres lectures, il nous a paru opportun de présenter nos découvertes en mettant côte à côte un extrait d'*Ajax* de Sophocle et un extrait de l'*Héraclès furieux* d'Euripide. Ce choix est justifié par le caractère générique de la description de la frénésie dans la fable héracléenne d'Euripide, et la singularité de cette description dans la fable de Sophocle. L'étalon commun n'en est que plus édifiant. Voici les deux passages :

<sup>121</sup> Il convient de noter que l'idiotie ou stultitia, sous les dehors d'une perte de la raison n'est en réalité que le dérèglement de cette instance. Comme l'a bien souligné E. Grassi plus haut : « L'idiot, au sens originel du mot grec, est celui qui est enfermé dans un monde qui lui est propre, *idios* ; et donc tout aussi bien celui qui est enfermé dans la concaténation de déductions tirées de prémisses privées de nécessité et d'universalité : avec soi-même seulement, cohérent jusqu'au bout, il est parfaitement rationnel. L'idiotie s'enracine aussi dans le monde rationnel ».

<sup>122</sup> Le mythographe Pierre Commelin rapporte (1960 : 320) qu'Athamas « rendu furieux par Tisophone [une Érinye] que Junon avait suscitée contre lui, courut en forcené dans son palais, criant qu'il voyait une lionne et deux lionceaux, et arracha des bras d'Ino son fils Léarque qu'il écrasa contre la muraille ».

Il écrit d'autre part qu'Ajax, fils de Télamon, disputa à Ulysse les armes d'Achille (1960 : 371) : « Ulysse l'emporta ; et Ajax en devint si furieux que, pendant la nuit, il massacra tous les troupeaux du camp, croyant tuer son rival et les capitaines de l'armée. Revenu de son délire, et confus de son égarement, il tourna son épée contre son sein et se donna la mort ».

<sup>123</sup> Même si nous verrons bientôt que les Grecs conçoivent la frénésie différemment des Latins, en la nommant « *μελαγχολία* » (*melancholia*), cette divergence n'a au reste pas altéré la description de base de cet état.

### **Ajax de Sophocle**

**MINERVE** [à Ulysse]

Il [Ajax] pleure ta victoire et les armes d'Achille.

**ULYSSE**

Mais pourquoi se jeter sur les troupeaux du camp ?

**MINERVE**

C'est qu'il croyait tremper ses mains dans votre sang.

**ULYSSE**

C'était donc contre nous que se tournait sa rage ?

**MINERVE**

Sans moi, de tous les chefs il eût fait un carnage.

**ULYSSE**

Quelle audace ! et comment osait-il contre tous ? ...

**MINERVE**

La nuit, seul, en secret, il s'élança vers vous.

**ULYSSE**

Et jusqu'où donc vint-il ?

**MINERVE**

Il approcha des tentes de vos deux généraux ...  
[Agamemnon et Ménélas]

**ULYSSE**

Ses mains impatientes

Et de meurtre et de sang, qui les retint, grands dieux ?

**MINERVE**

C'est moi ! de visions j'enveloppai ses yeux ;

Par des tableaux trompeurs, par une vile proie,

Je sus bien lui ravir son effroyable joie,

En livrant à ses coups ces troupeaux réunis,

Riche et nombreux butins, au partage promis.

Il s'élance ; il en fait une affreuse tuerie,

Et croit voir les deux rois tomber sous sa furie,

Égorge sans relâche, et, les Atrides morts,

Passe d'un chef à l'autre, entassant corps sur corps.

### **Héraclès furieux d'Euripide**

**IRIS**

Rassurez-vous, vieillards ; vous voyez ici la Rage [Lyssa] ; fille de la nuit, et moi ; Iris, la messagère des dieux ; nous ne venons en rien pour la ruine de cette cité ; mais c'est contre la famille d'un seul homme que nous nous armons, celui qu'on dit fils de Jupiter et d'Alcmène. Car avant d'avoir achevé ses pénibles travaux, il était sous la garde du Destin, et Jupiter son père ne permettait jamais, ni à moi ni à Junon, de le persécuter ; mais, à présent qu'il a accompli les ordres d'Eurysthée, Junon veut qu'il se souille du sang des siens en devenant le meurtrier de ses enfants. ; et moi j'accomplis sa volonté. Va donc, fille de la Nuit ténébreuse, vierge étrangère à l'hymen ; suis les instincts de ton cœur inexorable, lance sur ce mortel le délire, jette dans son cœur un trouble parricide, agite-le de danses furieuses, tourmente son âme, et charge-la d'un lien mortel, afin que sa main meurtrière fasse passer l'Achéron à cette jeune famille, qui forme autour de lui une si brillante couronne ; qu'il reconnaisse à ce trait le courroux de Junon et le mien ; sinon les dieux ne sont plus rien, et les mortels seront puissants si Hercule n'est puni.

**LYSSA**

Non, les flots mugissants de la mer en courroux, les secousses de la terre ébranlée, les éclats de la foudre n'excitent point un orage de douleurs pareil à celui que j'exciterai en me précipitant dans le sein d'Hercule ; je briserai son Palais, je fonderai sur sa maison, et ses fils seront mes premières victimes ; lui-même, en les immolant, ne saura pas qu'il fait couler son propre sang, jusqu'au moment où il sera délivré de mon délire. Le voici, **déjà il secoue la tête à l'entrée de la carrière, il roule en silence des yeux farouches, égarés ; incapable de contenir son souffle furieux, tel qu'un taureau qui s'élance au combat, il pousse d'horribles mugissements, en**

Et moi, je l'excitais, je riais de sa rage,  
 À chaque nouveau coup, l'irritant davantage.  
 Enfin, las de ce sang qu'il répand à grands flots,  
 Il enchaîne les bœufs et tous les animaux  
 Qu'il avait épargnés, et pousse dans sa tente,  
 Ainsi que des captifs, la troupe mugissante.  
 Maintenant, il les tient enfermés, sa fureur  
 Les frappe à coups de fouet. Ce spectacle d'horreur,  
 Je t'en rendrai témoin, pour qu'aux Grecs tu le dises.  
 Reste et sois sans terreur contre ses entreprises ;  
 Car je saurai cacher ta présence à ses yeux.  
 (Appellant Ajax)  
 Laisse là tes captifs, héros victorieux ;  
 Ils sont tous enchaînés ; viens : c'est moi qui t'appelle  
 Sors de ta tente, Ajax !

**ULYSSE**

Ô déesse immortelle,  
 Que fais-tu ? Garde-toi de l'appeler !

**MINERVE**

Pourquoi ?  
 N'élève pas la voix ; ne crains rien près de moi !

**ULYSSE**

Oh ! Ne l'appelle pas ! Qu'il reste dans sa tente.

**MINERVE**

C'est Ajax, rien de plus ; en lui qui t'épouvante ?

**ULYSSE**

Il fut, il est toujours mon ennemi jaloux.

**MINERVE**

Rire d'un ennemi, quel plaisir fut plus doux ?

**ULYSSE**

Non ; qu'il ne sorte pas ; je souffre en sa présence.

**MINERVE**

Ulysse aurait-il peur, peur d'un homme en démente ?

**invoquant les Furies du Tartare. Bientôt, je te  
 jetterai dans de nouveaux transports, et le son de  
 mes instruments excitera tes frayeurs.**

**LE MESSAGER**

Les victimes étaient devant l'autel de Jupiter, pour purifier le Palais [...] Mais au moment de prendre dans sa main droite le tison sacré pour le plonger dans l'eau lustrale, le fils d'Alcmène s'arrête sans proférer une parole ; à cette pause de leur père, ses enfants tournent leurs regards sur lui ; mais à l'instant **ses traits s'altèrent, ses yeux roulent dans sa tête et laissent voir au dehors le fond de leurs orbites sanglants [sic] ; l'écume coule de ses lèvres et souille son menton garni d'une barbe touffue.** Puis il s'écrie avec un rire frénétique : « O Jupiter, mon père, pourquoi allumer le feu du sacrifice, expiatoire avant d'avoir tué Eurysthée ? pourquoi prendre une double peine quand je puis tout achever d'un seul coup ? et quand j'aurai apporté ici la tête d'Eurysthée, je purifierai mes mains de deux meurtres à la fois. [...] Qu'on me donne mon arc : où est ma massue ? Je vais à Mycène ; armez-vous [...] Ensuite il se met à marcher, et quoiqu'il n'eût pas de char, il prétendait en avoir, et y prendre place, et il frappait, comme s'il tenait un aiguillon à la main. Ses serviteurs étaient partagés à la fois entre le rire et la crainte ; ils se regardaient l'un l'autre, et un d'eux se mit à dire : « Est-ce un jeu de notre maître, ou bien est-ce un délire ? ». Cependant, il parcourait le palais du haut en bas, et arrivé au milieu de l'appartement des hommes, il s'écrie qu'il arrive dans la ville de Nysos, bien qu'il fût encore dans le palais ; il s'étend par terre toujours dans la même illusion, et prépare son repas ; mais à peine un moment s'était-il passé qu'il disait arriver dans les vallées de l'isthme de Corinthe. Là, se dépouillant de ses vêtements, il livre contre les airs un combat furieux ; puis il se proclame lui-même vainqueur, après s'être adressé à un auditoire qui n'existait pas. Enfin, proférant de terribles menaces contre Eurysthée, il se disait à Mycènes. Son père,



|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>ULYSSE</b></p> <p><b>S'il avait sa raison, je ne le fuirais pas.</b></p> <p><b>MINERVE</b></p> <p>Il ne pourra te voir, et toi, tu le verras.</p> <p><b>ULYSSE</b></p> <p>Il a ses yeux pourtant ?</p> <p><b>MINERVE</b></p> <p>Tu seras invisible ;</p> <p>J'obscurcirai ses yeux.</p> <p><b>ULYSSE</b></p> <p>Aux dieux tout est possible ! <sup>124</sup></p> | <p>saisissant son bras robuste, lui dit : « Mon fils, que t'arrive-t-il ? quel est ce nouveau genre de voyage ? Le meurtre des ennemis que tu viens de frapper a-t-il troublé ta raison ? » Mais lui, croyant voir le père d'Eurysthée qui lui tend une main suppliante, le repousse ; il prépare son arc et ses flèches, et dirige ses traits contre ses propres fils, qu'il prend pour ceux d'Eurysthée. Saisis d'effroi, ils fuient au hasard [...] Mégara crie à son époux... « Malheureux père, que fais-tu ? veux-tu donc tuer tes fils ? » Le vieillard, la troupe des serviteurs poussent les mêmes cris. Hercule cependant poursuit l'enfant autour de la colonne d'un pas terrible, et, le rencontrant en face, il lui perce le cœur ; l'enfant tombe expirant, et arrose les colonnes de son sang. Hercule pousse un cri de joie, et s'écrie avec jactance : « Voilà donc un des fils d'Eurysthée qui tombe frappé à mort, portant la peine de la haine de son père. » [...] <sup>125</sup></p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Nous constatons que les auteurs de ces deux fables identifient la « *furor* » à la confusion qui s'empare brutalement des mortels, quand ceux-ci sont pris pour cible par une divinité courroucée. Le cours naturel des événements est alors dérégulé. Il s'agit à proprement parler d'une interférence des dieux dans le destin des hommes.

Le meurtre est quant à lui inscrit en l'homme lui-même. Ajax avait déjà arrêté de tirer réparation de l'offense qui lui avait été faite par Ulysse et les Atrides, avant que la confusion ne s'empare de lui. Quant à Héraclès, la vengeance qu'il souhaite, semble-t-il, soudainement exercer contre Eurysthée n'est en réalité pas si surprenante, compte tenu de l'acharnement qu'a eu ce dernier à le persécuter<sup>126</sup>.

<sup>124</sup> SOPHOCLE, *Ajax*, traduit par M. Artaud, Paris, Hachette et C<sup>ie</sup>, 1859, pp. 259-260.

<sup>125</sup> EURIPIDE, *Hercule furieux*, traduit du grec par M. Artaud, Paris, Firmin Didot Frères, Fils et C<sup>ie</sup>, Second Volume, 1866, pp.417-422.

<sup>126</sup> La haine que voue Eurysthée à Héraclès lui est inspirée par la déesse Héra. P. Commelin précise (1960 : 254) : « Eurysthée était fils de Sthénéus et de Micippe, fille de Pélops. Jupiter ayant juré que, des deux garçons qui allaient naître, l'un fils de Sthénéus, l'autre d'Alcmène, celui qui le premier verrait le jour obtiendrait l'empire sur l'autre, Junon, qui était irritée contre Alcmène, se vengea sur son fils, avança la naissance d'Eurysthée, et lui procura la supériorité sur son concurrent. Ce prince politique, jaloux de la réputation d'Hercule, et craignant d'être un jour détrôné, le persécuta sans relâche, et eut soin de lui donner assez d'occupations hors de ses États

En outre, la description de l'insensibilité d'Héraclès aux supplices de ses proches est terrifiante. Il est prisonnier d'un puissant délire hallucinatoire, qui met sa cervelle en feu. Nous notons en effet, en rouge dans l'extrait ci-dessus, qu'à deux reprises des troubles physiques et comportementaux sont associés à la « *furor* » d'Héraclès. Ils soulignent le bouillonnement de ses organes intérieurs, et la perte totale de la raison par le héros. Cela est encore plus flagrant dans l'*Ajax* de Sophocle, dans la mesure où Ulysse lui-même déclare à la déesse Pallas-Athéna qu'il ne craindrait pas de se confronter à Ajax si, toutefois, celui-ci avait sa raison (en bleu dans l'extrait ci-dessus). La confusion qui s'empare du héros lui fait projeter ses fantasmes sur les agents de la réalité extérieure, dans laquelle ses actes continuent malgré tout à s'impacter, cependant qu'il perd toute lucidité. Il n'est plus conscient de ses interactions réelles avec l'environnement vrai.

Reste à aborder maintenant le dénouement de cette frénésie. Dans la mythologie gréco-latine, la confusion qui possède un mortel le conduit presque toujours au meurtre des êtres aimés, puis au suicide, ébranlé par une peine incommensurable, quand il découvre ce qu'il a fait. Héraclès est sauvé in extremis de ce sort fatidique par Thésée qui le convainc de le suivre<sup>127</sup>. La fable d'Ajax, fils de Télamon, est semble-t-il la seule exception à la règle, car ce héros n'ôte pas la vie à des hommes, mais à un troupeau entier d'animaux. Néanmoins, la confusion une fois dissipée, nous verrons qu'Ajax comme les autres héros est atterré par le spectacle sordide de ses actes qui se dévoile à lui. Si Ajax n'a pas occis de parents, il s'est en revanche rendu coupable d'une infamie terriblement avilissante, en passant au fil de l'épée l'essentiel des bêtes qui constituaient le butin de guerre pris aux troyens. Il a ainsi déshonoré le nom de son père, et souillé sa glorieuse réputation de guerrier. Conséquemment, il résout de s'ôter lui-même la vie, en se retirant dans un bois à l'écart du camp militaire. Ce passage d'un état bouillant, c'est-à-dire d'extrême chaleur, à un refroidissement, synonyme du retour à la raison de l'individu, qui était auparavant en proie à la fureur, est une constante<sup>128</sup>.

À ce point de notre enquête, nous nous intéresserons précisément à l'étiologie de la frénésie selon les anciens. Il convient tout d'abord de remarquer que l'angoisse que suscite dans la cité ce désordre aussi fulgurant qu'abominable s'est cristallisée dans l'interprétation irrationnelle de ce mal, qui serait lancé sur les hommes par les dieux. Cette idée, si elle avait

---

pour lui ôter le moyen de troubler son gouvernement. Il exerça son grand courage et ses forces dans des entreprises également délicates et dangereuses ; c'est ce qu'on appelle les *Travaux d'Hercule* ».

<sup>127</sup> Voir EURIPIDE, *Hercule furieux*, traduit du grec par M. Artaud, Paris, Firmin Didot Frères, Fils et C<sup>ie</sup>, Second Volume, 1866, pp. 431-437.

<sup>128</sup> Voir l'excellent article de HASSOUN, J., « La cruauté mélancolique », in MÉVEL, Yann, *L'imaginaire mélancolique de Samuel Beckett, de Murphy à Comment c'est*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 2008, pp. 345-356.

fini par devenir doxologique, n'en avait pas pour autant dissuadé les savants grecs de formuler d'autres hypothèses d'ordre médical cette fois. Nous avons vu dans les *Problemata* que les disciples de l'école aristotélécienne désignaient la frénésie par le terme « mélancolie »<sup>129</sup>, qu'ils associaient à un excès de bile noire, ou d'humeur atrabilaire dans l'organisme. Or, cette spéculation fondée sur la théorie de Galien, qui perçoit l'âme en tant que mélange des qualités actives, induit qu'il y ait eu une réflexion médicale sur quelque facteur déclencheur. C'est ainsi par exemple que l'on trouve dans les écrits de Galien des observations diverses sur l'origine, conçue plus ou moins rationnellement, de l'humeur atrabilaire :

Je vous engage à considérer d'abord quelle est la complexion du corps, en vous rappelant que les individus mous, blancs et gras, ont très peu d'humeur atrabilaire ; que les individus maigres, bruns, velus, et ayant de larges veines sont très-propres [*sic*] à engendrer une semblable humeur. Parfois même, les individus au teint très-colorés [*sic*] tombent subitement dans le tempérament atrabilaire. Après eux, viennent les blonds, surtout lorsqu'ils sont exposés à des insomnies, à des fatigues nombreuses, à des inquiétudes et soumis à un régime peu fortifiant. Après celles-ci viennent les indications fournies par les aliments employés : ceux qui engendrent un sang atrabilaire ou les aliments contraires. Le sang atrabilaire est engendré par la chair des chèvres et des bœufs, plus encore par celle des boucs et des taureaux, plus encore par celle des ânes et des chameaux dont quelques personnes font usage, comme aussi par celle des renards et des chiens. La chair des lièvres n'engendre pas à un moindre degré un pareil sang, et celle des sangliers en engendre beaucoup plus. Les escargots aussi engendrent un sang atrabilaire, si l'on en fait un usage fréquent, aussi bien que toutes les chairs salées des animaux terrestres. J'en dirai autant de celle des animaux aquatiques suivants : thons, baleine, phoque, dauphin, chien de mer, et tous les cétacés. — Parmi les légumes, le chou est presque seul capable d'engendrer un pareil sang, tandis que les pousses d'arbres confites dans la saumure seule ou dans la saumure et le vinaigre, je veux dire les pousses du lentisque, du térébinthe, de la ronce et de l'égphantier le produisent. Parmi les mets farineux, la lentille est l'aliment qui engendre le plus le sang atrabilaire, puis les pains dits *pain de son*, et ceux composés de petite épeautre et des mauvaises graines que certains peuples emploient au lieu de froment. Mais nous avons défini leurs propriétés dans le premier livre *Sur les facultés des aliments*. — Parmi les vins, les vins épais et noirs sont les plus propres à engendrer l'humeur atrabilaire, si après en avoir fait un usage copieux, on demeure par hasard dans un endroit très-chaud [*sic*]. Les vieux fromages aussi engendrent très-facilement une semblable humeur lorsqu'ils se trouvent échauffés outre mesure dans le corps. Si donc tel était le régime suivi par un individu avant sa maladie, on peut en tirer une indication nouvelle. Si sa nourriture est succulente, il faut s'enquérir des exercices auxquels il se livre, de son état de tristesse, d'insomnie, d'inquiétude. Il est des gens chez qui l'humeur atrabilaire s'est produite dans les maladies fiévreuses mêmes, comme il a

<sup>129</sup> Ce point de vue s'oppose au Canon d'Hippocrate.

été dit. Plusieurs circonstances ne contribuent pas peu à mieux fixer le diagnostic : c'est la saison de l'année, l'état passé et présent de l'atmosphère, et de plus le lieu du séjour et l'âge.<sup>130</sup>

Ce passage est édifiant à plusieurs titres. Il convient d'abord de remarquer qu'il est bien plus qu'une simple archive de la théorie médicale, car il rend également compte, certes indirectement, de ce qu'était l'alimentation dans le monde antique. Cela permet notamment d'appréhender la maîtrise des techniques agricoles et de pêche, ainsi que l'outillage des peuples du bassin méditerranéen. Pour ce qui concerne la partie thérapeutique, qui fait l'objet de notre attention, il est fascinant de voir le détail méticuleux avec lequel Galien classe les différents indices et les causes postulées de l'humeur atrabilaire. Compte tenu de l'archaïsme du protocole analytique, il est entendu que de pareilles mises en garde ne reposent sur aucune preuve scientifique fiable. Cela n'empêche pas néanmoins qu'elles puissent contenir une part de vérité. L'observation attentive d'un échantillon de personnes, toutes en proie au même trouble, permet par recroisement de noter des points communs entre elles et, partant, d'inférer l'origine possible d'une maladie. Galien note pour commencer que la physionomie de l'individu oriente le diagnostic. Il conçoit donc qu'un type précis de complexion physique hors les facteurs extérieurs au corps puisse constituer un terrain propice à l'installation du mal. Il pense ensuite parallèlement le déséquilibre interne, lié à la pénétration d'agents du monde extérieur dans l'organisme, comme la cause du mal. C'est dans l'alimentation, plutôt que dans le milieu ou le contexte de vie, qu'il perçoit le plus de dangers. Il énonce naturellement une série d'aliments considérés comme nocifs, toujours sur la base du recoupement de son observation des malades. En outre, l'explication qu'il formule emploie la théorie des humeurs et est partie intégrante du paradigme philosophique des anciens. Il est très intéressant de remarquer que cette appréhension de la maladie, en l'occurrence l'empoisonnement du corps par l'humeur atrabilaire, même si elle ne colle pas encore au réel, conçue de nos jours comme vérité scientifique, est une étape passionnante de l'évolution d'un versant de la connaissance humaine. Il est en outre effrayant de constater que de pousser jusqu'au bout cette théorie, qui fut adoptée comme unique méthode de raisonnement, a enfermé l'homme dans un monde de fantasmes sécurisants, et, que le conservatisme a pour un temps été un frein à la perception de l'ordre naturel.

À l'inverse des Héllènes, les Latins dont Cicéron porte la voix dans les *Tusculanes*, conçoivent que la « furor », ou frénésie, pouvait être engendrée autrement que par l'humeur

---

<sup>130</sup> GALIEN, « Des lieux affectés », traduit par le D<sup>r</sup> Ch. Daremberg, Paris, J.-B. Baillière libraire de l'académie impériale de médecine, Livre III, 1856, pp. 565-567.

atrabilaire. L'éminent penseur romain souligne avec force justesse et lucidité que la raison est aussi souvent altérée par une colère opiniâtre (*iracundia gravior*), par une peur incontrôlable ou terreur (*timore*), ou encore par un chagrin incommensurable (*dolore moveatur*). Cette interprétation fait de l'état d'âme, ou du sentiment, le déclencheur direct du délire furieux. Il s'agit d'une lecture sociale et psychologique du désordre mental. Le rapport de l'homme à la société et à ses semblables est cette fois envisagé comme l'agent pathogène. Cette brillante interprétation moderniste illustre tout à fait le pragmatisme des Latins, quant à ce qui touche le rapport de l'homme à l'homme<sup>131</sup>. Leur approche novatrice dans ce domaine s'est en outre cristallisée dans leur législation de la cité, dont l'usage perdura des siècles durant.

Cicéron remarque en effet que la loi des *Douze Tables*<sup>132</sup> introduisit une distinction juridique entre les différentes espèces de folie. Pour être rigoureux, notons même que les Latins différencièrent le couple folie-imbécilité, c'est-à-dire *insania* et *stultitia*, de la frénésie, c'est-à-dire la *furor*. Ainsi, un individu devenant furieux, en d'autres termes chez qui les signes avant-coureurs de la *furor* étaient détectés, était à Rome immédiatement exclu et empêché. La gestion de ses affaires personnelles lui était retirée. Alors qu'un individu fou, l'on exclut dans ce cas de figure le délire violent, pouvait continuer à accomplir les devoirs ordinaires et se charger lui-même des affaires communes de la vie. En outre, la menace représentée par la frénésie était telle que même les Latins, qui tâchèrent pourtant d'en démystifier les causes, la tinrent pour un mal dont nul n'était jamais à l'abri, pas même le sage. Cette crainte fait indéniablement écho à l'étiologie hellénique, d'après laquelle la frénésie était lancée sur les hommes par les divinités en colère<sup>133</sup>. Cela témoigne du fait que ce pragmatisme n'était au fond pas tout à fait rassurant.

Notre investigation préliminaire touche à son terme. Nous avons vu que le suicide était au Moyen-Âge impitoyablement condamné par l'Église et les tribunaux, et que le seul moyen

<sup>131</sup> Notons à ce propos que le deuxième versant de la connaissance humaine étudie le rapport de l'homme au monde, c'est-à-dire à la nature. D'ailleurs, cette distinction se lit dans la dissociation des Sciences naturelles, et des Sciences humaines et sociales.

<sup>132</sup> L'article de l'encyclopédie Encarta (2004) précise qu'il s'agit du premier code du droit romain, selon la tradition orale, rédigé en 451-450 av. J.-C. par dix magistrats, appelés *decemvirs*, sur douze tables de bronze, affichées au Forum. Si l'on en croit la tradition, le code fut élaboré dans un souci d'apaisement des plébéiens, qui soutenaient que leurs libertés n'étaient pas convenablement protégées par le droit oral tel qu'il était interprété par les juges patriciens. Les tables furent détruites lors de la mise à sac de Rome par les Gaulois en 390 av. J.-C., cependant nombre de ces lois nous sont parvenues grâce aux références trouvées dans la littérature latine postérieure. Les Douze Tables couvraient toutes les catégories du droit et indiquaient aussi des peines spécifiques pour différentes infractions. **Le code subit des modifications fréquentes mais resta en vigueur pendant près de mille ans** ».

<sup>133</sup> Rappelons au passage qu'Érasme, presque mille ans plus tard, dans *l'Éloge de la folie* réemploiera ce même argument.

pour les familles d'éviter alors l'infamie était de faire reconnaître le suicidé comme fou au moment des faits. Nous nous sommes ensuite attelés à bien définir la folie. Cette entreprise nous a fait remonter le temps jusqu'à l'antiquité, où nous avons noté que les concepts, grecs et latins, afférents aux désordres mentaux s'étaient transmis peu ou prou sous des formes équivalentes jusqu'au Moyen-Âge. En outre, il a été fascinant de constater que le diagnostic de la folie fut dès l'antiquité l'objet de controverses, et que ces réflexions furent mises à contribution dans le droit de la cité. Les Latins furent notamment prompts à écarter de la vie publique les personnes dont l'instabilité mentale eût pu meurtrir la société. Ce fut là le point de départ d'une législation toujours plus pointilleuse quant à l'examen de la pathologie mentale, et de ses implications dans la vie en communauté<sup>134</sup>.

Ces prolégomènes achevés, nous allons à présent enquêter sur le rapport entre folie et suicide dans la tragédie shakespearienne. Notre étude comparative portera essentiellement sur deux œuvres, à savoir *Macbeth* et *Othello*. Nous confronterons ainsi les textes sources aux adaptations opératiques de Giuseppe Verdi. Notre objectif sera, d'une part, de souligner la richesse historiographique de ce thème chez Shakespeare, et, d'autre part, de peser l'incidence de la traduction sur cette archive des mœurs et de la pensée d'un temps révolu.

## 2. Macbeth

L'affaire « Lady Macbeth », premièrement, intrigue des données afférentes au désordre mental pathologique, au bourrèlement de la conscience et à l'anticipation rationnelle d'une défaite imminente — La place forte, où se maintient le couple régicide, est assiégée, et ne pourra résister bien longtemps, elle pliera bientôt sous le poids du nombre des armées coalisées de Malcolm. Le suicide de Lady Macbeth a partant plusieurs facettes, qui le dispose au carrefour : du terme inexorable de la maladie de l'esprit ; du tourment infernal pour avoir dérogé à l'ordre naturel en assassinant le roi légitime ; et de l'aveu du désespoir dans une situation au demeurant pervertie. Cette complexité ne le rend pas pour autant excusable par l'Église dans le contexte source. Il s'agit en outre d'une mort païenne répréhensible, peu

---

<sup>134</sup> À titre d'exemple, notons que l'Église se pencha également sur l'inconciabilité du sacrement du mariage avec certaines formes de folie.

Voir notamment PELLEGRINO, Piero, « La capacità di intendere e di volere nel nuovo Codice giovanneo-paulino », in *Diritto e Religioni*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, Anno II, n°1, gennaio-giugno, 2007, pp. 56-95.

importe les méfaits commis et accumulés par la personne, car c'est s'empêcher d'emprunter sur terre la voie du repentir peu importe les souffrances à venir. C'est de ce fait le péché mortel du désespoir.

Il est à ce propos particulièrement intéressant d'appréhender, dans une perspective historique, le désespoir comme élément déclencheur du suicide. J.-C. Schmitt a admirablement traité du sujet (1976 : 4-5) :

Le maître-mot du suicide médiéval était « désespoir ». Ce mot s'est conservé jusqu'à aujourd'hui dans notre langue : pour parler d'un suicidé nous parlons toujours d'un désespéré, mais le désespoir désigne pour nous un état psychologique. Rien de comparable au Moyen Âge : la *Desperatio* n'était ni un sentiment, ni un état psychique, mais un Vice, le doute de la miséricorde divine, la conviction de ne pouvoir être sauvé, voire déjà le péché mortel en acte puisque la « désespérance » pouvait désigner aussi bien la cause immédiate du suicide que le suicide lui-même. À en juger par les actes de la pratique, le suicide apparaissait bien comme la victoire du diable, dont les tentations s'étaient insinuées dans l'âme au défaut de l'« espérance ». La « tentation de l'ennemi » n'était pas une simple formule : pour celui qui allait se suicider, le diable était matériellement présent, guidant sa main ou le poussant dans le puits. Et l'accomplissement du suicide marquait le triomphe des puissances du Mal : à la fin du Moyen Âge, épidémie de suicide et pullulement des sorcières étaient liés, à la fois signes et raisons d'une perturbation générale de l'ordre de la nature.

Le médiéviste souligne ici que la relation très étroite entre le suicide et le désespoir s'est transmise jusqu'à nous depuis le Moyen Âge, où ce terme était même directement substituable à l'acte lui-même. Néanmoins, comme il le remarque également, un glissement s'est produit dans la référentialité du mot « désespoir », qui nous est parvenu. De nos jours, le désespoir dénote un sentiment, ou un état d'âme, alors qu'au Moyen Âge la *Desperatio*, pour reprendre la terminologie de l'auteur, était un vice, « le doute de la miséricorde divine ». Ce scepticisme allait bien plus loin encore, puisqu'il matérialisait la présence du Malin, et indiquait jusqu'au dérèglement de l'ordre naturel quand survenait notamment une vague de suicide.

Le désespoir assaillait donc continuellement l'homme, exploitant sa faiblesse pour s'insinuer en lui. L'enjeu de cette lutte était alors la sauvegarde de son âme. Il s'agissait d'une tentation véritable, d'un danger permanent suspendu au-dessus de sa tête pareil à l'épée de Damoclès. Il n'y avait conséquemment nul moyen de s'y soustraire, il fallait faire face, voilà tout ! Cette représentation médiévale est somme toute une théorie générale bâtie sur des abstractions théologiques. Il faudra attendre les modernes pour que la mort volontaire dans sa

singularité devienne un objet d'étude. Les écrits de l'abbé Prévost nous fournissent en outre un exemple édifiant d'analyse du cas particulier d'un suicidé, un ecclésiastique anglais en l'occurrence, dont la raison du geste est mesurée à l'aune des spécificités de son parcours (voir **figure 4, en annexes**). Il s'agit incontestablement d'un témoignage de l'application de la pensée scientifique à des réflexions d'ordre social et psychanalytique encore indistinctes certes au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais tout du moins en devenir.

Nous avons choisi de diviser la folie de Lady Macbeth en trois phases distinctes que nous étudierons comparativement dans la pièce source et dans l'adaptation verdienne. Nous examinerons ainsi, dans un premier temps, son point de départ ou germe, dans un second temps, son constat par les protagonistes du drame, et, dans un troisième temps, son terme inexorable par le suicide. Notre approche sera ici encore « pluri- » et transdisciplinaire<sup>135</sup>, dans la mesure où il sera question de traduction intersémiotique.

## 2.1 Le germe de la folie

La première chose à faire est de s'interroger sur la racine du mal, qui détruit Lady Macbeth. Nous rechercherons donc la force invisible, qui induit chez elle la souffrance, puis la pousse au suicide. Cela revient en outre à poser la question de la nature de cette puissance. Notre enquête commence dans la pièce source, à l'acte premier, cinquième scène, vers 1 à 29, lorsqu'elle reçoit la lettre de son époux, qui lui conte sa rencontre extraordinaire avec les sœurs fatidiques. Nous confronterons ci-dessous ce passage du drame source à son homologue dans l'opéra de Verdi<sup>136</sup> :

| Shakespeare, acte I, scène 5, vers 1-29                                                                                                                                                                                                          | Verdi, acte I, scène 5, réplique 21                                                                                                                         |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p><i>Enter Macbeth's wife alone, with a letter</i></p> <p>'They met me in the day of success; and I have learned by the perfectest report, they have more in them than mortal knowledge. When I burned in desire</p> | <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p><i>Leggendo una lettera.</i></p> <p>"Nel dì della vittoria io le incontrai...</p> <p>"Stupito io n'era per le udite cose;</p> |

<sup>135</sup> Nous parlons ici de transdisciplinarité car la transformation du texte en musique soulève un problème qui traverse et lie entre elles différentes disciplines : celui de la dramaturgie, qui fonde en outre un nouveau paradigme d'analyse tout à fait indépendant.

<sup>136</sup> La traduction française de ces extraits est à consulter **en annexes (figure 6)**.



|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>to question them further, they made themselves air,<br/> into which they vanished. Whiles I stood rapt in the<br/> wonder of it, came missives from the King, who all-<br/> hailed me Thane of Cawdor, by which title, before,<br/> these Weïrd Sisters saluted me, and referred me to the<br/> coming-on of time with “Hail King that shalt be”. This<br/> have I thought good to deliver thee, my dearest partner<br/> of greatness, that thou mightst not lose the dues of<br/> rejoicing by being ignorant of what greatness is<br/> promised thee. Lay it to thy heart, and farewell.’<br/> Glamis thou art, and Cawdor, and shalt be<br/> What thou art promised; yet do I fear thy nature,<br/> It is too full o’th’ milk of human kindness<br/> To catch the nearest way. Thou wouldst be great,<br/> Art not without ambition, but without<br/> The illness should attend it. What thou wouldst highly,<br/> That wouldst thou holily; wouldst not play false,<br/> And yet wouldst wrongly win. Thou’dst have, great<br/> Glamis,<br/> That which cries, ‘Thus thou must do’ if thou have it;<br/> And that which rather thou dost fear to do,<br/> Than wishest should be undone. Hie thee hither,<br/> That I may pour my spirits in thine ear,<br/> And chastise with the valour of my tongue<br/> All that impedes thee from the golden round,<br/> Which Fate and metaphysical aid doth seem<br/> To have thee crowned withal.<sup>137</sup></p> | <p>“Quando i nunzi del Re mi salutaro<br/> “Sir di Caudore, vaticinio uscito<br/> “Dalle veggenti stesse<br/> “Che predissero un serto al capo mio.<br/> “Racchiudi in cor questo segreto. Addio.”<br/> Ambizioso spirto<br/> Tu sei, Macbetto... Alla grandezza aneli,<br/> Ma sarai tu malvagio?<br/> Pien di misfatti è il calle<br/> Della potenza, e mal per lui che il piede<br/> Dubitoso vi pone e retrocede.<br/> Vieni! T’affretta! Accendere<br/> Vo’ quel tuo freddo core !<br/> L’audace impresa a compiere<br/> Io ti darò valore;<br/> Di Scozia a te promettono<br/> Le profetesse il trono...<br/> Che tardi? Accetta il dono,<br/> Ascendivi a regnar.<sup>138</sup></p> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

La traduction du librettiste Francesco Maria Piave, revue par Adrea Maffei, est loyale, dirons-nous. Elle suit le texte source de très près, sans censure et sans coupes claires, mais en néglige toutefois le rythme d’origine au nom d’une meilleure adhérence sur le plan lexical. Nous constatons pour commencer que la structure binaire **A/B**, **A** étant la lecture de la lettre et **B** le commentaire de la lettre, a été entièrement intégrée à l’opéra. Nous concevons dès lors

<sup>137</sup> SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, Edited by Nicholas Brooke, Oxford, Oxford University Press, (1990), 2008, pp. 111-112.

<sup>138</sup> VERDI, Giuseppe, *Macbeth*, testi a cura di Eduardo Rescigno, versione 1865, Milan, Ricordi, 1988, pp.38-39.

l'enjeu musical que constitue une telle disposition textuelle. Il s'agit pour le compositeur de penser cette démarcation au sein de sa propre musique. Nous apprécierons maintenant directement dans la partition de la cavatine de Lady Macbeth la technique qui fut employée par Verdi (Ricordi 2005 : 56-63 ; voir *figure 7, en annexes*).

Il convient de noter en premier lieu que cette disposition alternée se matérialise dans la partition par la déclamation libre du contenu de la lettre, des mesures 26 à 28, suivie d'un récitatif, qui ordonne cette fois les hauteurs. L'opéra italien avait pour convention que les lettres lues sur scène par les protagonistes de l'action dussent être parlées, c'est-à-dire déclamées librement, plutôt que chantées<sup>139</sup>. Cette latitude apparente laissée à la *prima donna*, lors de la première phase, n'est cependant pas exempte de contrainte. La tradition a notamment instauré la division en trois mesures de la lecture de la lettre à partir de « dalle veggenti ». Cette pratique s'est semble-t-il diffusée par l'intermédiaire de la réduction pour piano et voix, qui fut réalisée par Emanuele Muzio. L'autorité de cette source<sup>140</sup> vient du fait que Verdi lui-même supervisa le travail d'E. Muzio, alors qu'il achevait l'orchestration du premier Macbeth (1847). Ainsi, le rythme de ce premier passage serait donc mesuré. Conséquemment, le chef d'orchestre peut très bien choisir de continuer à battre la mesure à ce moment de l'opéra, plutôt que de croiser les bras !

Il est en outre intéressant de remarquer que l'orchestre prépare éloquentement l'entrée en scène de Lady Macbeth. Avant qu'elle n'apparaisse aux spectateurs et ne commence à lire la missive, un chromatisme ascendant en quatre phases, dépeint une ascension par paliers du sommet, où semble culminer l'intensité tragique. Il s'agit d'une véritable translation géométrique de la figure musicale, dont l'effet produit est à rechercher dans les changements récurrents de tonalité. Le mouvement de la marche harmonique est le suivant : Mi Majeur, Sol Majeur<sup>141</sup>, Si<sup>b</sup> Majeur, Ré<sup>b</sup> Majeur, Mi Majeur. La progression se fait par tierces mineures. Cette inconstance souligne la recherche du registre idéal par Verdi, qui emploie même l'enharmonie à la mesure 16 (Ré<sup>b</sup>-Do#), comme pour montrer que ce n'est toujours pas ça, qu'il n'est pas encore satisfait. Musicalement, l'enharmonie est utilisée pour revenir

<sup>139</sup> Voir RANDEL, Don Michael, *The Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Harvard University Press, Fourth edition, 2003, p. 499.

ASHBROOK, William, *Donizetti and His Operas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 693. Il souligne de façon intéressante la résilience de cette convention (p. 693) : "Although as late as *La Traviata* Verdi retained the convention that letters read aloud should be spoken rather than sung, Donizetti sets them to recitative in *Maria Padilla*. He keeps to the older convention in his *opere buffe*, using it in *Don Pasquale*".

<sup>140</sup> Voir LAWTON, David, *Macbeth*, Milan, Ricordi—The University of Chicago Press, Volume II, 2005, p. XXXIII.

<sup>141</sup> Nous passons directement en Sol Majeur, car l'accord de Ré Majeur est la dominante de Sol, et comme il est lui-même précédé de sa propre dominante, il ne s'agit pas d'une modulation mais d'une dominante d'emprunt (fonction V de V confirmée par l'altération de l'accord, Mi<sup>b</sup> à la basse, qui en fait un accord de sixte augmentée).

logiquement au Si naturel, dominante de Mi Majeur, puis résoudre en Mi (pédale de Mi à la basse à partir de la mesure 20), car rester dans la logique des bémols aurait conduit *in fine*, non pas à Mi Majeur, mais à son enharmonique Fa<sup>b</sup> Majeur. Après le mouvement d'échappatoire vers les tonalités de plus en plus lointaines (mi, sol, si<sup>b</sup>, ré<sup>b</sup>), il y a un retour soudain à la logique harmonique initiale — Mi au lieu de continuer l'échappée folle en Fa<sup>b</sup> —, puis un affaissement chromatique des voix supérieures sur pédale de tonique, qui contrebalance l'ascension chromatique en quatre paliers du début.

La première phase du chromatisme ascendant est ponctuée avec force, à la cinquième mesure, par un tutti de l'orchestre. Nous remarquons de plus que les accents de notes et les dynamiques en crescendo à la quatrième mesure dénotent une certaine violence, qui rend cette conclusion semblable à une éruption. Il convient en outre de noter que les deux phases suivantes du chromatisme ascendant se refermeront de la même façon, aux mesures 10 et 15, par un vif et tonnant tutti de l'orchestre. Quant à la quatrième et dernière phase du chromatisme, qui marque à la fois l'accession au pic et la transition vers une descente chromatique effrénée, sa conclusion est plus subtile car elle introduit une dissonance<sup>142</sup>, qui résulte de la progression harmonique par tierces mineures ascendantes. La vingtième mesure est le moment de bascule, où la boucle est bouclée, en quelque sorte, mais où la tension est encore très forte, d'où la nécessité de l'affaissement. Cette discordance illustre pour ainsi dire le déséquilibre, qui précipitera la chute du sommet.

Ainsi, au beau milieu de la mesure 20, qui marque aussi l'entrée en scène de Lady Macbeth, s'engrène un vertigineux chromastisme descendant, sans frein, qui s'achève à la vingt-sixième mesure par un accord fondamental de Mi Majeur (Mi-Sol#-Si) laissé en résonance. Il s'opère par là un rapprochement entre Lady Macbeth et l'abstraction de la chute, dont la symbolique chrétienne est diserte. Cela augure également du dévalement des pentes du volcan de la nuée ardente qui consumera tout sur son passage. Les dynamiques dépeignent d'ailleurs bien ce tableau, puisque de *forte* l'on s'achemine progressivement vers un triple *piano* lorsque la chute prend fin. Cela sous-tend la violence en sommeil.

<sup>142</sup> La verticalité du Mi et du Fa interpelle également. Le Fa bémol est simplement la note supérieure d'un accord de neuvième de dominante (Mi-Sol#-Si-Ré-Fa) qui ne fait que passer dans la logique de l'harmonie sur pédale. De même, à la fin de la mesure, le Mi est superposé au Ré#, qui est la tierce de l'accord Si-Ré#-Fa#-La-Do, lequel accord, sur pédale de Mi, est chiffré +7, c'est-à-dire dominante sur tonique. Il n'y a donc pas d'effet de dissonance dans l'harmonie en tant que telle. Cet effet ne peut apparaître que s'il est souligné par l'orchestration, ou une nuance particulière, qui accentuerait le rapport Mi-Fa ou Mi-Ré# en tant que tel, hors du mouvement harmonique et chromatique général.

La lecture s'achève par le mot « *Addio* » que Macbeth adresse à sa femme, le récitatif commence alors sur « *Ambizioso spirito* », que colore la spécificité de la voix de soprane de Lady Macbeth. Le Mi<sub>4</sub>, qui s'étend sur quatre temps au total, à cheval sur la vingt-neuvième et la trentième mesure, brise soudain l'atmosphère confinée de la lecture. Les couleurs que recherche Verdi sont sombres et aigres. Il y a quelque chose de terrifiant et glaçant d'effroi dans la voix de cette femme. La vocalité du rôle fut en outre explicitement décrite de la sorte par le compositeur lui-même. Verdi adressa en effet, le 23 novembre 1843, alors qu'il se trouvait à Paris, une lettre édifiante à Salvatore Cammarano, en poste au teatro San Carlo de Naples :

So che state concertando il Macbet [*sic*] e siccome è una opera a cui mi interesso più che alle altre, così permettete che ve ne dica due parole. Si è data alla Tadolini la parte di Lady, e resto sorpreso come Ella abbia accondisceso a fare questa parte. Voi saprete quanta stima ho della Tadolini; Ella stessa lo sa, ma io credo bene nell'interesse di tutti farvi alcune riflessioni. La Tadolini ha troppo grandi qualità per fare questa parte! Vi parrà questo un assurdo ma non è. **La Tadolini ha la figura bella, buona ed io vorrei Lady Macbet [*sic*] brutta e cattiva. La Tadolini canta alla perfezione, ed io vorrei che Lady non cantasse. La Tadolini ha una voce chiara, limpida, potente, ed io vorrei in Lady una voce aspra, soffocata, cupa. La voce della Tadolini ha dell'angelico, la voce di Lady dovrebbe aver del diabolico.** Sottomettete queste riflessioni all'Impresa, alla Tadolini stessa, al Maestro Mercadante che egli più degli altri approverà queste mie idee. Avvertite che i pezzi principali dell'opera sono due: il Duetto fra Lady Macbet e Macbet [*sic*], ed il Sonnambulismo. Se questi pezzi cadono l'opera è perduta; e questi pezzi non si devono assolutamente cantare; bisogna agirli, e declamarli con una voce ben cupa e velata: senza di ciò non vi può essere effetto. L'orchestra colla *sordina*. La scena estremamente oscura.<sup>143</sup>

Il est très intéressant de noter que Verdi pense la personnalité de Lady Macbeth jusque dans la vocalité du rôle. D'après lui, la laideur physique et la méchanceté de l'épouse de

<sup>143</sup> VERDI, Giuseppe, CAMMARANO, Salvatore, *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001, p. 84. Ci-après ma traduction : « Je sais que vous orchestrez actuellement Macbeth et comme c'est un opéra qui m'intéresse plus que les autres, aussi permettez que je vous en dise deux mots. Le rôle de Lady Macbeth a été donné à [la] Tadolini, et je demeure surpris qu'elle ait pu consentir à tenir ce rôle. Vous savez toute l'estime que j'ai pour [la] Tadolini ; elle-même le sait, mais je crois bon dans l'intérêt de tous de vous faire quelques réflexions. [La] Tadolini a de trop grandes qualités pour prendre ce rôle ! Cela vous paraîtra absurde mais ce ne l'est pas. [La] Tadolini a un beau et bon visage et, moi, je voudrais Lady Macbeth laide et mauvaise. [La] Tadolini chante à la perfection, et, moi, je voudrais que Lady ne chantât point. [La] Tadolini a une voix claire, limpide, puissante, et, moi, je voudrais pour Lady une voix âpre, étouffée, sourde. La voix de [la] Tadolini a quelque chose d'angélique, la voix de Lady devrait avoir quelque chose de diabolique. Soumettez ces réflexions à l'impresario, à [la] Tadolini elle-même, au *maestro* Mercadante qui lui plus que les autres approuvera mes idées. Avertissez-les que les morceaux principaux de l'opéra sont au nombre de deux : le duo entre Lady Macbeth et Macbeth, et le sonnambulisme. Si ces morceaux sont mal exécutés l'opéra entier est un échec, et ces morceaux ne doivent absolument pas être chantés, il faut les jouer, et les déclamer avec une voix sombre et voilée : sans cela il ne peut y avoir aucun effet. L'orchestre avec la sourdine. La scène extrêmement obscure ». Il est intéressant de remarquer que l'antéposition de l'article « la » devant le nom ou le prénom d'une femme est courant en italien, et n'est nullement péjoratif ; alors qu'à l'inverse en français cet usage a le plus généralement une dimension négative.

Macbeth, devraient trouver un écho dans la voix de l'interprète, qu'il définit comme étant âpre, étouffée et sourde. En matière de technique vocale, deux versants sont à considérer. Physiologiquement premièrement, ces caractéristiques se réfèrent habituellement à une couverture excessive de la voix dans le médium, qui freine le soulèvement du voile du palais et paralyse, partant, le basculement du larynx. Esthétiquement ensuite, cela implique que la qualité des voyelles soit sensiblement altérée. Nous entendons par là une dénaturation du spectre vocalique, qui a pour première conséquence d'assourdir la voix et d'en limiter la portée dans l'espace<sup>144</sup>.

Cela est très paradoxal : alors que le chanteur s'enorgueillit du volume sonore déployé par son geste vocal, les spectateurs, quant à eux, ont une perception bien moins nette de son effort, du fait de la déperdition importante du son en harmoniques aigus. Sollicitée de la sorte, une voix perd de son éclat naturel, défini en réalité à travers le prisme culturel d'une vocalité, dirons-nous, italienne. Il convient effectivement de remarquer, à ce stade, que les cinq voyelles italiennes, à savoir « a, e, i, o, u » sont très solaires. La tradition opératique s'étant construite sur l'héritage italien, les tessitures et, partant, l'écriture de gestes athlétiques passés à la postérité, et réinvestis dans les répertoires français, anglais et allemand notamment, sont inféodées à l'émission de sons vocaliques bâtards dans ces autres langues. Ainsi, par exemple, l'émission du fameux contre-ut de poitrine<sup>145</sup> par les ténors, voire de notes encore plus folles comme le contre-ré ou le contre-fa, passe nécessairement par un travestissement méridional des idiomes septentrionaux, dirons-nous. Chanter, c'est en ce sens aussi apprendre une autre prononciation vocalique.

En ce qui concerne la tessiture de Lady Macbeth, voyons maintenant de quoi il retourne. Nous remarquons pour commencer que le récitatif, c'est-à-dire la scène qui précède la cavatine «Vieni t'affretta », ne ménage pas la soprane. La ligne de chant a pour bornes dans le grave le Mi<sub>3</sub> et dans l'aigu un Do<sub>5</sub>. Cet ambitus d'une octave plus une sixte mineure, soit un intervalle de dix tons au total, est extrêmement ample pour un récitatif, qui communément se

<sup>144</sup> Le geste vocal juste et parfait est d'ailleurs décrit dans la tradition italienne par une surprenante comparaison que rapporte Mirella Freni à ses élèves : « Si canta come si parla » [On chante comme on parle]. Cela semble enfantin, mais il n'est point d'exercice plus difficile. Je tiens cet enseignement de mon propre passage au sein de l'académie CUBEC de l'éminente soprano modénaise au cours de l'année 2013.

<sup>145</sup> Nous employons cette dénomination, car elle a l'avantage d'être frappante. En réalité, le contre-ut « poitriné » est le résultat d'un mélange entre la voix de tête et la voix de poitrine. Physiologiquement parlé, le voile du palais commence à se soulever sur le passagio, ou passage, entre Do#3 et Sol3 dans la voix des hommes, toutes tessitures confondues donc, puis ceci fait, le basculement du larynx prend le pas pour permettre à l'interprète de continuer à monter la gamme. Il s'agit d'une extension vocale athlétique, dont l'amplitude est variable en fonction de chaque individu, nonobstant certaines spécificités afférentes à chaque tessiture. Disons qu'en moyenne une expansion de deux tons et demi est envisageable une fois le passage finement repéré.

distingue par sa sobriété tout en contraste de l'aria qui le suit<sup>146</sup>. Les séquences d'occurrence du Mi<sub>3</sub> et du Do<sup>5</sup>, au nombre de trois, requièrent qui plus est une certaine habileté musicale et vocale. À la mesure 31, premièrement, l'enchaînement d'une croche pointée, de deux triples Sol#<sub>3</sub> et Fa#<sub>3</sub>, puis d'une croche, avec une belle liaison entre les deux Mi<sub>3</sub> ouvrant et refermant la vocalise<sup>147</sup>, astreint la soprane à se maintenir dans un registre grave de sa voix potentiellement inconfortable, en raison de la rapidité du changement de mécanisme vocal. Il est en effet attendu qu'au moins le Mi<sub>3</sub> soit à cet instant poitriné<sup>148</sup>. Ce défi technique délicat dénote toute l'importance du contraste des couleurs dans la composition verdienne. Il ne s'agit donc pas d'une note sur laquelle l'on peut faire l'impasse<sup>149</sup>, d'autant qu'elle s'insère dans un bloc monochromatique conclusif. L'écriture musicale à cet instant du drame souligne par ce jeu des couleurs l'inconciliabilité apparente des hautes ambitions de Macbeth et de son éthique personnelle. Il est capital dans l'intérêt de la tragédie que la soprane « poitrine » cette unité musico-textuelle, à savoir « tu sei Macbetto » de façon à bien montrer le hiatus semble-t-il infranchissable qui sépare au début du drame Macbeth de la couronne d'Écosse. Cela renforcera le pouvoir de perversion de Lady Macbeth sur son mari !

La seconde occurrence du Mi<sub>3</sub>, à la mesure 44, suit elle aussi un schéma similaire. Elle est disposée à la toute fin de l'énoncé langagier qui se referme sur le terme très symbolique de « *potenza* » (puissance). Il convient en effet de remarquer qu'il s'agit d'un attribut appartenant à Dieu seul<sup>150</sup>, qui ne devrait en outre pas être convoité par l'homme, dans la

<sup>146</sup> Cela est d'autant plus saillant que le *Macbeth* fut composé durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, à une période où la déssegmentation des numéros du livret n'était vraiment pas au goût du jour chez les italiens. Cette pratique s'immiscera progressivement dans l'œuvre verdienne dans l'écriture de récitatifs très vaillants telle que la scène de la confrontation entre Renato et Amelia, précédant l'aria « Eri tu » dans *Un ballo in maschera*. C'est avec l'*Otello* que la délimitation entre aria et récitatif s'estompera pour ainsi dire dans l'œuvre de Verdi, sous l'influence du drame wagnérien certainement.

<sup>147</sup> Il est à noter que cette lison se trouve dans l'édition traditionnelle Ricordi Milan, sous la direction de Mario Parenti, mais qu'elle est absente de l'édition critique réalisée en partenariat avec l'Université de Chicago. En outre, aucune justification n'y est apportée.

<sup>148</sup> Écouter CALLAS, Maria, « Nel di della vittoria », in VERDI, *Macbeth*, Act I, Hamburg Radio Symphonic Orchestra & Nicola RESCIGNO, <https://www.youtube.com/watch?v=8oOZmKbNMDI>, le 9 juillet 2015. L'interprétation de Maria Callas exemplarise parfaitement notre propos.

<sup>149</sup> À l'inverse, il n'est pas rare que des notes trop basses dans certaines tessitures soient très discrètes, voire inaudibles, sans que cela n'altère en rien la dramaturgie musicale. De nombreux barytons, à l'instar de Gino Quilico, interpréteront avec succès la cavatine de Ricardo dans *I Puritani* de Vincenzo Bellini alors que pourtant le La<sub>1</sub> passe pratiquement inaperçu dans leur voix : <https://www.youtube.com/watch?v=pl7PK2LaX90> (4 minutes et trente-huit secondes). De plus, lorsque ces notes posant problème se trouvent dans des *cadenze* écrites, ou cadences en français, certains interprètes iront même jusqu'à les supprimer, en déformant avec plus ou moins bon goût la ligne de chant. C'est souvent le cas dans la *cadenza* finale de la romanza « Bella siccome un angelo » que chante le personnage de Malatesta dans l'opéra *Don Pasquale* de Donizetti. Enfin, même dans le répertoire verdien, en rupture avec les exigences précises du maestro et sa célèbre intransigeance vis-à-vis des interprètes, quelques chanteurs auront l'outrecuidance de braver les interdits que fixa Verdi, en modifiant certaines notes de façon à mettre en valeur leurs qualités vocales, au détriment des qualités de la composition. Quelques barytons campant le rôle de Renato dans l'opéra *Un ballo in maschera* choisiront ainsi d'octaviser le La<sub>1</sub> dans l'air « Eri tu ».

<sup>150</sup> La prière du « Notre Père » s'achève en effet ainsi : « ...car c'est à toi qu'appartiennent le règne, la puissance et la gloire, pour les siècles des siècles ».

mesure où ce dernier s'avilit pour s'en parer. C'est d'ailleurs en substance le sens des paroles de Lady Macbeth « Pien di misfatti è il calle della potenza » (Il est jonché de crimes, le chemin du pouvoir) ! Lady Macbeth n'est donc pas innocente et choisit en pleine conscience de s'engager sur la voie du mal. La ligne de chant fait aussi brutalement chuter la voix de la soprane d'une septième, de Ré<sub>4</sub> à Mi<sub>3</sub>, à la fin de l'énoncé. Cette descente abrupte a, à cet instant, tout du symbole de la dégringolade de l'homme au fond de l'abîme, c'est-à-dire de sa déchéance. En outre, la sophistication diabolique de Lady se lit dans la liaison écrite entre les deux notes dans l'édition traditionnelle Ricordi Milan<sup>151</sup>. Cette indication dépeint techniquement, pour ainsi dire, un plongeon acrobatique dans la fange. L'exécution vocale adéquate de ce geste est de fait le *portamento*<sup>152</sup>. L'esthétisation vocale du mal qu'a conçue Lady en son sein souligne l'inéluctabilité des événements tragiques en préparation.

Enfin, l'étiquetage des deux énoncés langagiers, à savoir « Macbetto » et « potenza », au moyen d'une même note de musique, le Mi<sub>3</sub>, aisément reconnaissable en contexte, tant par la rareté de son occurrence que par son mécanisme vocal spécifique d'émission, produit sur l'auditeur un effet étonnant. Il s'opère de façon quasi automatique et inconsciente un rapprochement entre ces deux segments. Ce phénomène n'est en réalité pas si mystérieux, car il s'observe dans les langues tonales, à l'instar du mandarin et du cantonais, dont il est un principe fondamental. Ces idiomes usent en effet d'un certain nombre de hauteurs sonores spécifiques, dénommées « tons », pour désigner, en complément d'une graphie, des objets du monde sensible et des idées. Il s'agit véritablement d'un étiquetage par les paramètres du son<sup>153</sup>. Cela souligne la remembrance qu'une fréquence sonore atypique peut déclencher. En extrapolant un peu, il est même permis de considérer le son, au travers de seulement deux de ses paramètres, à savoir la hauteur sonore et le timbre, comme une porte d'accès à la mémoire. Cela sous-tend même que des mécanismes insidieux de sujétion puissent être ainsi développés dans la publicité et les espaces de ventes. Maintenant, dans l'occurrence qui nous intéresse, l'assimilation du personnage de Macbeth à la puissance, qui s'actualise de surcroît par le biais d'un écroulement sonore, prédit la fin tragique du vaillant et noble guerrier, pour

<sup>151</sup> Une nouvelle fois l'édition critique de la partition, dont la réduction pour piano et voix fut réalisée par David Lawton ne transcrit pas cette liaison et n'en explique pas la cause.

<sup>152</sup> Il s'agit d'une transition ornementale dite « vibrée » entre deux notes séparées d'au moins une tierce. C'est en somme un glissando avec vibrato. Une troisième façon d'exécuter la transition entre deux notes éloignées est de tout simplement suspendre brièvement l'émission du son sur la première note pour coller immédiatement après la seconde. Ces trois modes interprétatifs distincts sont, dès fois, seulement suggérés par le compositeur, c'est ensuite la tradition qui en consacrera l'usage dans un ouvrage.

<sup>153</sup> Nous discutons plus amplement **en annexes**, se reporter à la **figure 9**, du pouvoir prodigieux de la musique à étiqueter des objets, des paroles, des images, des idées, des scènes de vie.

l'instant encore, s'il s'engage sur la voie que lui trace son épouse. Résistera-t-il aux assauts de la tentation lancés par cette fille d'Ève ?

L'occurrence du Do<sub>5</sub> à la mesure 48 est tout aussi surprenante, d'une part, parce qu'il s'agit d'une note de légende du genre opératique, qui semble ici trivialisée par le récitatif, et, d'autre part, parce qu'il s'insère dans une vocalise, dont il marque le faîte, qui paraît de surcroît tout droit sortie d'un recueil d'exercices.

Sur le premier versant, cet aigu mythique est dans la tradition le vecteur privilégié de la spectacularité opératique ; il est à ce titre fort susceptible de déclencher, s'il est réussi, un tonnerre d'applaudissements du public (voir *introduction*). Il marque souvent le climax vocal d'un rôle entier, et, parfois, il souligne aussi ce faisant le point culminant de l'affect du personnage, ou de la tension du drame. De fait, dans un opéra italien conventionnel qui se construit sur un livret à numéro, cette note de légende se trouvera d'ordinaire dans l'*aria*, et non pas dans le récitatif comme c'est le cas ici. Cela tient à la spécificité de **ce segment**, représentatif de tout un genre, qui était clairement délimité du récitatif, ne serait-ce déjà que par son traitement musical<sup>154</sup>. Nous trouvons un exemple édifiant de cette formule classique et indémodable dans *La Rondine*<sup>155</sup> (1917) de Giacomo Puccini. Cette œuvre puccinienne, malgré les exigences initiales des commanditaires, O. Eibenschütz et H. Berthé, directeurs du *Karltheater* de Vienne en Autriche, qui voulaient une opérette dans le style du compositeur Franz Lehár, c'est-à-dire comportant des numéros musicaux et des dialogues parlés intercalés entre les passages chantés<sup>156</sup>, fut finalement conçue par le compositeur italien comme une « *commedia lirica* », qui s'apparente à un opéra comique français<sup>157</sup>. La continuité du tissu musical, tout le long de l'action mise en scène, s'y inscrit dans la droite ligne de la déssegmentation verdienne que consacra le *Falstaff* (1893). Comment alors cet opéra pourrait-il donc illustrer notre présente démonstration ?

---

<sup>154</sup> Voir MONTALEMBERT, Eugène (de), ABROMONT, Claude, *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010. Ils donnent la définition suivante du récitatif : « Intégré aux grands genres vocaux dramatiques tels que l'opéra, l'oratorio, les Passions ou la cantate, le récitatif incarne leurs épisodes narratifs et constitue généralement une introduction à une aria : sa fonction est donc le plus souvent la même que celles des sections parlées de l'opéra-comique ou du Singspiel. Pour voix seule ou en dialogue, **il est accompagné par les instruments du continuo** (clavecin, orgue, théorbe, etc.) ou par l'orchestre. De structure linéaire libre et de tempo souvent indéfini, il est proche de la parole dont il épouse avec plus ou moins de stylisation ou de fidélité le débit, ainsi que les caractéristiques accentuelles et rythmiques.

<sup>155</sup> Il est un fait notoire que la première de l'œuvre fut donnée, en 1917, à Monte-Carlo, et non à Vienne, en raison de la Première Guerre mondiale.

<sup>156</sup> Ce genre est presque similaire au singspiel, dont *Die Zauberflöte* (*La Flûte enchantée*) de W. A. Mozart est un archétype. Ce type d'œuvres alterne passages instrumentaux, chantés et dialogues parlés.

<sup>157</sup> Voir GIRARDI, Michele, *E il passato sembrami dileguar*, Venezia, Teatro La Fenice, 2008.

MIGGIANI, Maria Giovanna, *La Rondine in breve*, Venezia, Teatro La Fenice, 2008



L'œuvre paraît, certes, à ce point, en décalage complet tant avec la commande de départ qu'avec notre argument. Pourtant, qui discerne l'ossature de l'ouvrage, s'aperçoit, non sans émerveillement, que Puccini fit une brillante synthèse de la modernité et de la tradition. La matrice harmonique, qui parcourt l'opéra d'un bout à l'autre sans la moindre interruption, est ici pareille à une épine dorsale sur laquelle s'accrochent les vertèbres, ou bien au tronc d'un arbre duquel partent de nombreuses ramifications. Cette image montre la conception organique du tout. Dans les opéras exploitant un livret à numéros, l'hétérogénéité de l'ensemble se pouvait fréquemment ressentir dans le bricolage des transitions, qui au fond servaient de mastic entre un numéro et un autre.

Le compositeur semble avoir recherché des mélodies au fil des mutations du corps sonore de l'harmonie générale de l'ouvrage, et au gré des mouvements de l'action contée. L'arrière plan musical devient, par la diversification des timbres, prétexte et inspiration de chamarrures, dont certaines vont éclore en mélodies raffinées. Cela est en outre caractéristique de la méthode de travail de Puccini, qui conçoit très souvent en première instance l'harmonie en toile de fond de l'épisode mis en scène, comme le montre notamment le fac-similé de la copie de travail du livret de *Tosca* (1900)<sup>158</sup>. Nous y observons que le compositeur illustre à proprement parler le texte par sa musique : *prima le parole e poi la musica*<sup>159</sup> ! Il commençait presque toujours par ébaucher l'atmosphère musicale, l'harmonie donc, en fonction du contexte dramatique, et, ensuite seulement, sur ce socle, il montait l'édifice mélodique de sa création. Cette démarche souligne qu'il ne plaquait sans doute pas, en règle générale, d'idées musicales hors-sol sur un texte. Le livret, moteur dramatique de la composition, faisait ainsi de l'environnement harmonique primaire la matrice nourricière des mélodies<sup>160</sup>.

Dans *La Rondine*, cela se traduit par l'efflorescence d'une splendide mélodie à la faveur de la mise en abîme, à l'acte premier, d'une chanson « Chi il bel sogno di Doretta? » composée par Prunier, un protagoniste fictionnel. Tirant là un prétexte dramatique valable, Puccini fait de ce segment une véritable aria, qui n'interrompt pas la temporalité de l'action.

---

<sup>158</sup> « *Tosca* » di Victorien Sardou, Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, musica di Giacomo Puccini, 2 volumes, Firenze, Olschki, 2009, I : *Facsimile della copia di lavoro del libretto* ; II : *Copia di lavoro del libretto*, edizione e commento a cura di Gabriella Biagi Ravenni (Centro studi Giacomo Puccini, Testi e documenti).

Nous avons pu consulter les deux volumes du fac-similé à la bibliothèque de l'*Accademia Teatro alla Scala*, grâce à l'aimable invitation du docteur Andrea Massimo Grassi.

<sup>159</sup> Cela fait écho aux discussions relatives à la possibilité d'adapter un nouveau livret à partir d'une musique préexistante. Casti et Salieri conduirent en 1786 une expérimentation fameuse qui prit la forme d'un divertissement théâtral intitulé *Prima la musica, e poi le parole* ! Cette étude se situe à l'inverse total de l'approche de Puccini.

<sup>160</sup> Notons qu'au contraire d'autres pensent l'harmonie à partir de la mélodie.

D'autant que l'éblouissante conclusion du chant commencé par Prunier, alors installé au piano, est scénarisée, car le personnage de Magda, interprété par une soprane, trouve une fin à la composition encore inachevée. C'est d'ailleurs dans ce prolongement que Puccini coucha lui-même sur la partition le fameux *ut*<sub>5</sub><sup>161</sup>. En voici ci-après l'occurrence en contexte (Casa Musicale Sonzogno 1917 : 22) :

The image shows a page from a musical score for Giacomo Puccini's opera 'La Rondine'. The score is for a scene with multiple characters. At the top, MAGDA is singing a melodic line with the lyrics 'Chi la sot - til ca - rez - za d'un ba - cio così ar - den - te mai ri - dir po -'. Below her, the piano accompaniment is shown. Then, YVETTE enters with the lyrics 'De - li - zio - sa, de - li - zio - sa! È squi - si - ta, è squi - ta!'. This is followed by BIANCA, SUZY, GOBIN, PERICHAUD, and CREBILLON, all singing the same lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The lyrics are in French, and the characters' names are in all caps.

## 8 L'*ut*<sub>5</sub> dans la *Rondine* de Giacomo Puccini

<sup>161</sup> Ce fait mérite d'être souligné, car nombre d'aigus de légende furent à d'autres endroits rajoutés par les chanteurs eux-mêmes pour faire la démonstration de leurs grands moyens vocaux. Cela est en outre potentiellement dommageable dans la mesure où ces éruptions sonores ne concordent pas avec la tension du drame.

Le contre-ut<sub>5</sub> apparaît, ci-dessus, à la cinquième mesure de l'extrait. Il est fascinant de voir, en premier lieu, qu'il est surplombé d'un point d'orgue, laissant pleine latitude à la soprane, qui peut tenir cette note de légende aussi longtemps qu'elle l'entend, ou plutôt que ses moyens vocaux le lui permettent, dirons-nous. Nous remarquons, en second lieu, que l'indication manuscrite « con crescente calore » (avec une chaleur croissante) couplée au symbole « più forte », qui commande à l'augmentation progressive de l'intensité sonore jusqu'à atteindre un pic, invite clairement à exécuter un beau portamento à partir du La<sub>4</sub> pour rejoindre le Do<sub>5</sub>. Il est en effet notoire que la chaleur de la voix opératique se communique autant par la richesse d'un timbre que par le vibrato, qui illustre la détente et la souplesse. Notons enfin que ce geste vocal sera réalisé sur l'énoncé « Ah ! », qui est une exclamation. Cela peut paraître très banal, mais en réalité la particularité de ce choix a deux dimensions. La première, dramatique, effleure par un cri exprimant une émotion vive l'indicible extase des sens, exaltés par un coupable onirisme érotique. La deuxième, vocale, facilite par l'emploi de la voyelle « A », qui est très solaire dans le chant italien, l'exécution d'un geste opératique redoutable. En outre, c'est au carrefour de ces deux dimensions que naîtra la délicatesse et, partant, la virtuosité qui fera admirer une soprane dans cet emploi<sup>162</sup>. Il s'agit donc des deux faces d'une même pièce.

Le contre-ut<sub>5</sub> fait aussi très souvent office de bouquet final dans les opéras italiens. Il se place alors à la fin d'une aria, d'un duo, ou d'une scène. La cabalette « Ah! Bello a me ritorna », tirée de *Norma* (1831) de Vincenzo Bellini constitue un parfait exemple de cette pratique (Ricordi 1920 : 75-76) :

<sup>162</sup> L'interprétation de la soprane américaine Leontyne Price exemplifie à merveille la grâce dont nous devisons.

76 Mosso

N. vrò.)

OROVESO

Sop.

Ten.

Bassl.

Mosso

*p*

Sei len - to, sì, sei len - to, o

Sei len - to, sì, sei len - to, o

Sei len - to, sì, sei len - to, o

Sei len - to, sì, sei len - to, o

## 9 L'ut<sub>5</sub> dans *Norma* de Vincenzo Bellini

Nous constatons que, dans l'extrait ci-dessus, le contre-ut<sub>5</sub> se trouve à la troisième mesure, et qu'il est exécuté sur le phonème « *£* », selon les règles de la phonétique italienne. La première syllabe accentuée du terme « *cielo* » (ciel) est en effet le lieu d'un ornement vocal haut perché, au sein duquel l'ut<sub>5</sub> est même rehaussé par un accent de note. C'est véritablement le bouquet final d'un feu d'artifice vocal, qui s'achève à la mesure suivante par une cadence parfaite, amenée par la chute vertigineuse du Do<sub>5</sub> au Fa<sub>3</sub>, c'est-à-dire de la dominante vers la tonique — nous sommes en effet en Fa Majeur, avec un prodigieux *portamento*. En outre, la tradition opératique fixe un appui rythmique sur l'accord de tonique, qui ponctue le discours musical de la cabalette. L'intention de V. Bellini n'est pas seulement de mettre en valeur les extraordinaires moyens vocaux de l'interprète, puisque ce faisant il souligne aussi avec force éloquence, en associant l'ut<sub>5</sub> au mot « *cielo* » (ciel), toute la puissance de l'invocation de la grande prêtresse Norma.

Cet aigu de légende devient même parfois la dernière note d'un morceau qu'il ponctue. La cabalette du duo entre Amelia et Ricardo : « Oh qual soave brivido », dans *Un*

*ballo in maschera* (1859) de Verdi procure un exemple édifiant de ce procédé (Ricordi 1859 : 142) :

The image shows a musical score for a duet from Giuseppe Verdi's opera *Un ballo in maschera*. The score is in Italian and features two vocal parts (A and B) and a piano accompaniment. The lyrics are: "ad\_dormentar - mi qui, o nel - la mor - te, nel - la morte al - meno ad - e più non sor - ga il di, ir - ra - dia - mi d'a - mor, e più non sor ga il". The piano part includes dynamic markings like "p", "cres.", and "f".

## 10 L'ut<sub>5</sub> dans *Un ballo in maschera* de Giuseppe Verdi

Nous notons effectivement que Verdi referme, à grand renfort de spectacularité, ce tronçon final du *duetto* : « Teco io sto. Gran Dio! », en couchant le contre-ut<sub>5</sub> sur la portée de la soprane. Sachant que le compositeur se définissait lui-même comme un homme de théâtre, il serait bien hasardeux de croire qu'il n'eût ici pour seul objectif que de conquérir le public à grand renfort de spectacularité. Cette intuition s'avère d'ailleurs juste, car à cet instant précis du drame, Amelia, l'épouse de Renato, est toute entière en proie à un amour coupable, qu'elle souhaite à tout prix étouffer, alors que Riccardo qui l'a rejointe souhaite au contraire voir éclore son amour pour elle. L'angoisse d'Amelia est à son comble, elle qui ne voit plus comme seul refuge que la mort ! Ainsi, à la lumière du contexte fictionnel, le choix que fit Verdi de ponctuer par un contre-ut<sub>5</sub> ce duo trouve une justification dramatique de poids. La

lutte acharnée que livre Amelia contre l'amour interdit qui brûle en son sein, alors que Riccardo tente, au même moment, de saper ses dernières défenses est illustrée avec nervosité dans la tessiture de la soprane par cette sollicitation soudainement athlétique. Cet aigu semble vraiment crever la toile, il est à la fois son dernier rempart et souligne toute la vigueur de sa résistance. Il convient enfin de noter que le rapport de force entre Amelia et Riccardo se dessine aussi dans le contraste saisissant entre la note finale de la soprane et du ténor. Verdi cantonne en effet le ténor dans un registre certes sonore, mais très en deçà de l'énergie déployée par la soprane. En d'autres termes, à cet instant de l'opéra, il faut s'attendre à ce que la voix de la soprane domine totalement, tant du point de vue de l'intensité que de la hauteur du son, la voix du ténor. Il est donc sous ce jour, tout à fait erroné, d'entendre comme cela se fait parfois le ténor s'époumoner sur un contre-ut<sub>4</sub>, pour montrer que lui aussi n'est pas en reste<sup>163</sup>. Il s'agit là d'un cruel contresens.

Sur le second versant, notons bien qu'il est peu commun, voire tout bonnement extraordinaire, de trouver pareille vocalise dans le récitatif d'un opéra de pure facture italienne composé au beau milieu de l'*Ottocento*. Une rude ascension attend la soprane, qui doit escalader la gamme de Do Majeur, à partir du Ré<sub>4</sub> jusqu'au Do<sub>5</sub>, en marquant un palier sur le Sol<sub>4</sub> qui est marqué d'une blanche et d'une croche. Cette phase de maintien, ou de stabilisation sur le Sol<sub>4</sub>, plutôt que d'offrir un support dans la préparation de l'ut<sub>5</sub>, est un défi de plus pour la chanteuse, qui doit alors faire montre d'un placement sûr de sa voix et d'une certaine endurance. Il est en effet plus facile de toucher un aigu en escaladant à toute vitesse les degrés d'une gamme. Une fois parvenue au sommet, la soprane entame aussitôt de surcroît, avec vélocité, une descente de quintes « en escalier » sur des doubles croches, qui la ramène en dessous de son point de départ, en l'occurrence au Sol<sub>3</sub>. Quelle épreuve de force et de virtuosité ! C'est une démonstration athlétique peu banale qu'exige ici Verdi de la soprane. Pour en bien mesurer tout la difficulté, il est nécessaire de former une représentation de ce que doit normalement être la voix de Lady Macbeth, à l'aune de la description langagière qu'en a fournie Verdi, notamment, dans la lettre produite précédemment qu'il adressa au librettiste S. Cammarano. Le compositeur y décrit explicitement la voix de Lady Macbeth comme âpre, étouffée et sourde. Il s'agit évidemment là d'une appréciation globale, qui donne une vue

<sup>163</sup> Cette tradition de chanter ici un contre-ut<sub>4</sub> fut introduite par les interprètes eux-même au nez et à la barbe du compositeur. Elle souligne cependant la symétrie du contre-ut des ténors et des sopranes. L'interprétation de Franco Corelli et de Régine Crespin, respectivement dans le rôle de Riccardo et d'Amelia, est un bel exemple de cette hérésie. Nous ne pourrions néanmoins nous empêcher d'admirer leurs superbes qualités vocales.

VERDI, Giuseppe, « Teco io sto » (Acte II), in *Un ballo in maschera*, The Bell Telephone Hour Orchestra, dir. Donald Vorhees, 24 mars 1964 : <https://www.youtube.com/watch?v=NLw7ucl4ucs>, consulté le 11 août 2015.

d'ensemble des teintes dominantes de ce paysage sonore<sup>164</sup>. Nous pourrions néanmoins en inférer assez finement les spécificités du registre aigu de la voix de Lady Macbeth, en nous basant sur une solide expérience et érudition de la technique vocale, acquises auprès d'artistes lyriques et de pédagogues de renommée internationale, parmi lesquelles la soprano italienne Mirella Freni<sup>165</sup>, la soprano française Michèle Command, le baryton français Gabriel Bacquier, le baryton-basse américain Richard Cowan, le ténor américain Gioacchino Lauro Li Vigni, l'éminente Professeure Marija Sklad-Sauer, et le brillant pédagogue italien Roberto Baccarini.

Ces trois qualificatifs : âpre, étouffée, sourde, dépeignent usuellement une voix excessivement alourdie dans le médium. Il résulte de cette pesanteur une dénaturation du timbre de la voix, semblable à un effet de sourdine, et une paralysie des cordes vocales, qui freinent leur capacité vibratoire maximale. Nous pouvons en déduire, pour autant que l'homogénéité du timbre soit conservée jusque dans l'aigu pourtant entravé<sup>166</sup>, que la voix sera excessivement **stridente** dans ce registre élevé de la tessiture. Cela recroise l'âpreté dont parle Verdi. En outre, le caractère stridulant s'observera très tôt, dès les toutes premières notes du registre aigu, alors que dans une voix bien entraînée cet aspect désagréable, dit effet de sifflet, n'apparaît que dans le suraigu<sup>167</sup>. Il faut ajouter que sur le plan physique, l'effort musculaire déployé par une soprane, comme l'a décrit Verdi, sera très intense dans l'aigu, car elle plafonnera bien plus tôt qu'une soprane à la voix bien placée. Il est donc question du

<sup>164</sup> Remarquons que pour le musicien, plus qu'une stratégie d'esthétisation reposant sur l'analogie entre la peinture et la musique, la confusion sensorielle entre la vue et l'ouïe, est un moteur essentiel de son activité créatrice. On parle de synesthésie. Le jeune et talentueux compositeur français Raphaël Lucas nous entretint d'ailleurs de cette dimension fondamentale au cours de discussions et d'échanges.

<sup>165</sup> La grande artiste modénaise nous a ouvert les portes de son académie, le CUBEC, dans le cadre d'un partenariat de recherche au second semestre de l'année universitaire 2014, qui fut négocié par nos soins et appuyé par l'Università degli studi di Modena e Reggio Emilia.

<sup>166</sup> Cela se vérifie généralement, même de façon inconsciente dans la pratique vocale de n'importe quel chanteur, la voix chantée étant par définition un espace paradigmatique exclusif. Il suffit par exemple de modifier l'émission de seulement une note pour que tout l'ensemble de la tessiture en soit profondément affectée. Sans révision complète de l'ensemble, on assiste au déliement d'un groupe de notes plus ou moins étendues, dont l'émission et la liaison rendues hétérogènes, bouleversent le legato et entravent la vélocité de la transition.

<sup>167</sup> Ces notes extrêmes sont l'apanage des sopranes coloratures, qui les émettent d'ailleurs en effet de sifflet. Le recours à ces notes par les compositeurs est parcimonieux, car ils préfèrent généralement exploiter dans leur composition l'agilité merveilleuse des sopranes coloratures en concevant pour elles de vertigineux et redoutables ornements, plutôt que de les maintenir excessivement dans ce suraigu très vite excédant pour l'auditeur et, de surcroît, difficile d'accès même pour une chanteuse aguerrie. La tradition rapporte à ce propos une histoire fort divertissante : on dit que Mozart composa avec espièglerie le fameux air de la Reine de la nuit « Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen », où apparaît quand même à plus d'une reprise un Fa<sub>5</sub>, pour faire suer sa belle sœur Maria Josepha Weber de son nom de jeune fille, qui lui avait cassé les pieds ! Peu importe au fond que ce récit soit vrai, cela n'alimente-t-il pas la légende du compositeur ? Il est en outre merveilleux d'imaginer qu'un air composé par vengeance se soit imposé comme un standard opératique par ses qualités musicales exceptionnelles. Cela souligne toute la mesure du génie de Mozart. Enfin, plus proche de nous, Leonard Bernstein dans son adaptation opératique de Candide, instrumentalise dramatiquement le suraigu de la soprane qui campe le rôle de Cunégonde. Il illustre au moyen de ce registre strident dans l'aria « Glitter and Be Gay », les accès d'euphorie pathologiques du personnage, qui contraste avec ses rechutes mélancoliques aussi subites. Le rendu est saisissant d'efficacité car la vocalité devient moteur du drame, la bipolarité de Cunégonde est contée aux spectateurs par les couleurs de la voix.

décalage des registres vocaux et, partant, du niveau de l'implication musculaire, tout cela à cause du positionnement aventureux de la voix. Il faut s'attendre à ce que la pression sous-glottique soit tellement forte dans l'aigu, qu'au gré de la fatigue affectant la constriction d'un faux espace, la voix ne produise quelques fâcheux soubresauts, perçus par l'auditoire non plus comme de simples craquements<sup>168</sup>, mais comme des hausses incontrôlées de la hauteur d'un son. Par exemple, voulant émettre un Do<sub>5</sub>, sous l'action combinée de la fatigue musculaire, d'un mauvais placement vocal et d'une pression de l'air beaucoup trop forte, c'est une tout autre note qui sortira en première instance, avant qu'une oscillation « tarzanesque<sup>169</sup> » absolument ridicule ne s'enclenche entre la note initialement visée et la hauteur d'arrivée. Ce qui frappe est que Verdi n'a fait aucune concession sur l'étendue de la tessiture de soprane du rôle de Lady Macbeth, malgré la singularité des exigences qu'il a formulées pour sa voix. Ce rôle est vraisemblablement destiné à une soprane rompue tant à l'épreuve de la scène, qu'aux épreuves d'endurance, et dont l'imperfection de la technique vocale, créant un effet excessif de sourdine, serait devenue un trait distinctif et un atout<sup>170</sup>. Nonobstant sa vocalité boiteuse, l'interprète idéale est en même temps une musicienne hors pair, dont la virtuosité se liera dans l'exécution précise et le respect scrupuleux de chaque figure de notes. Cette dernière observation paraît paradoxale, quand on sait combien une technique vocale défailante est invalidante dans la pratique. La lourdeur de la voix, quand elle n'est pas naturelle, risque par exemple de diminuer l'agilité. Il n'en demeure pas moins qu'avec l'expérience nombre de mécanismes palliatifs peuvent être développés. Nous en trouvons de formidables exemples dans les tessitures dites de « caractères<sup>171</sup> ».

<sup>168</sup> Bien qu'inesthétique le craquement se produit dans une voix bien placée, lorsque la musculature fatigue. Il est important de différencier une voix poussée, que les italiens qualifient de *spinto*, du verbe *spingere*, d'une voix mal placée qui part dans tous les sens quand la pression de l'air expiré augmente.

<sup>169</sup> Nous employons ici ce néologisme à bon escient, car il rompt avec le caractère hiératique de la critique, qui a eu quelque responsabilité dans la transformation de l'opéra en un art musée. En sus, force est d'avouer que l'image du cri du célèbre héros de la jungle créé par le romancier américain Edgar Rice Burroughs est on ne peut plus parlante !

<sup>170</sup> Il s'agit d'une donnée esthétique intéressante et importante. Les entraves, les imperfections qu'elles soient volontaires ou non, qui se renversent en critères positifs et en véritables matériaux pour les œuvres sont légion au XX<sup>e</sup> siècle. Il semble que Verdi ait pensé cette forme d'exploitation de l'imperfection volontaire à partir des résonances du texte de Shakespeare, donc de son interprétation, ici musicalement traduite. Notons par ailleurs qu'il est à craindre qu'en chantant de cette façon là sur la durée, la voix ne se mette à bouger et vieillisse prématurément.

<sup>171</sup> La grande basse américaine Jerome Hines (1984 : 40) relève à propos de cette famille vocale : « *Comprimario* [terme italien signifiant second rôle] signifie : “ quelqu'un qui chante avec un chanteur principal ”, et c'est un terme inventé par les italiens essentiellement pour l'opéra italien. Je n'aime pas utiliser *comprimario*. Je préfère utiliser le terme de ténor de caractère ; il englobe une gamme de rôles qui dépasse le répertoire italien, et certains des meilleurs rôles de ténors de caractère sont dans le répertoire allemand, français, et russe. Prenez un rôle comme Shuisky, ou Mime, ou le Magicien dans *Le Consul* de Menotti [cet opéra obtint le prix Pulitzer en 1950]... ». [Ma traduction].

HINES, Jerome, *Great Singers on Great Singing*, New York, Limelight Editions, 1984.



La lecture parlée de la lettre, suivie de ce bref, mais très éloquent récitatif sont le préambule à la cavatine « Vieni! T'affretta! » (Viens ! Hâte-toi !), qui commence à la mesure 61 avec un tempo *andantino* caractéristique et sur un rythme ternaire. En outre l'indication manuscrite : « *grandioso* » (grandiose) accrochée au dessus de la portée, à la mesure 62, pose un changement d'atmosphère intéressant, introduit par la transition instrumentale qui s'étale des mesures 50 à 59. Les saccades violentes de l'orchestre qui illustre les sommets atteints par l'ambition néfaste de Lady Macbeth, s'atténuent graduellement, pour tout à fait disparaître à la mesure 53 avec la dynamique « *piano* ». L'orchestration mute également, conférant à la mesure 54 un rôle charnière, puisqu'elle n'est plus occupée que par le pupitre des cordes. À la mesure 55, une mutation orchestrale s'opère, et le pupitre des bois se greffe à celui des cordes, conservant uniquement les violons I et les altos (voir **figure 8, en annexes**). Nous sommes alors les témoins d'un merveilleux changement d'atmosphère. Alors que les cordes continuent à jouer staccato, les bois, nouvellement entrés, apportent un grand legato qui s'étale de la mesure 55 à la mesure 59. En sus, l'apparition, à la basse, d'accords valant une ronde, joués par les bois, en concomitance avec la baisse synchrone de tous les intervalles, d'un demi-ton, des mesures 55 à 59 — ce type d'effet est analogue à une transposition vectorielle — contribue aussi à donner l'impression d'un retour au calme, d'une chute par échelon de la tension. La voix du silence, qui remplit entièrement la mesure suivante, renforce encore ce sentiment d'apaisement. D'autant, qu'il est marqué d'un point d'orgue ! Il convient néanmoins de rester sur le qui-vive, car comme nous l'enseigne l'observation des tempêtes, à un épisode chaotique succède souvent une brève accalmie, qu'il serait bien inconsidéré de prendre pour un retour définitif au calme.

Notre méfiance est d'ailleurs fondée, car il semble que la violence en sommeil de Lady Macbeth soit passée dans le rythme ternaire de l'*Andantino*. Nous retrouvons en effet dans la division de la mesure, l'exacerbation de l'ambition malade de Lady Macbeth. Ces inflexions vigoureuses doivent d'ailleurs participer à l'interprétation vocale du morceau. Il serait inconséquent de chanter ce passage avec un *legato* exquis, sachant qu'une accentuation récurrente à la limite de la césure, produit un inconfort délicieux, tout à fait en phase avec l'esprit du drame. Lady Macbeth adopte d'ores et déjà la posture d'une souveraine, qui se pare de la tranquillité de celle qui sait qu'on lui obéira toujours et en toute chose. Toutefois, sa colère n'est jamais très loin, et elle en foudroiera le premier qui osera se mettre en travers de sa route.

Notre analyse de la cavatine de Lady Macbeth reliera des effets linguistiques, de styles et de sens, à des procédés musicaux précis. Nous décrypterons la ligne vocale de la soprane, c'est-à-dire de Lady Macbeth, afin de mettre en exergue les principales subtilités du chant verdien. Remarquons, tout d'abord, qu'un accent de note marque, à la mesure 62, l'accent phonétique qui tombe sur la pénultième syllabe du terme « af-**'fret**-ta ». Cela concorde également avec le deuxième et dernier temps fort de la mesure, qui s'abat sur le « Sol<sup>b</sup><sub>2</sub> ». Est-ce là le fruit d'un hasard ou d'un calcul ? La demande n'est que rhétorique tant l'évidence est manifeste. Le compositeur, secondé par son librettiste, use ici d'un tour subtil pour exiger de la soprane qu'elle fasse une saillie vocale (pile) sur la battue, de manière à connoter l'ambition bouillonnante de Lady Macbeth, toujours au bord de l'éruption. Dès le départ, l'importance capitale de la division ternaire du temps, qui sert de relai aux brusques embardées vocales et orchestrales du récitatif, qui se signalaient notamment à l'auditeur par de vives ponctuations du phrasé au moyen de tutti orchestraux, doit attirer l'attention de l'artiste. Cet effet musical n'est pas isolé, contrairement aux apparences, puisqu'il sonne comme un rappel tout au long de la cavatine aux mesures 72, 74, 81, 83 et même à deux reprises dans la mesure 84. En outre, dans chacune de ces occurrences, il relie invariablement un accent de mot à un temps fort : « **'Sco**-zia », « **'Tar**-di », et cetera. Cette instrumentalisation de l'accent de note, soulignant la division ternaire du temps, elle-même employée par le compositeur à des fins dramatiques, démontre que la musique peut bel et bien devenir le moteur du drame<sup>172</sup>.

Nous notons ensuite que la division du temps au sein de la mesure exploite des durées extrêmement brèves telles que de nombreuses triples et quadruples croches. Cela, outre d'être assez rare dans l'écriture du chant, pour des raisons techniques principalement, pose la question de l'exécution réelle de ces figures de notes par l'interprète. Sont-elles en effet réalisables avec un haut degré de précision ? Pour un instrument à vent aussi véloce que la flûte, c'eût été une écriture adaptée, mais pour la soprane atypique qui incarne le rôle de Lady Macbeth, cela s'annonce compliqué. Ses qualités vocales simulées supposent effectivement des déplacements assez peu souples tout le long de la tessiture, dûs à un alourdissement excessif de la voix. Afin de vérifier la faisabilité d'une pareille tâche, il convient dans un premier temps de s'intéresser au tempo. Au début de ce passage, il est écrit *Andantino* : une croche égale soixante-douze. Cette indication rend compte de l'esprit du mouvement tout en

<sup>172</sup> Voir sur ce sujet DAHLHAUS, Carl, *Dramaturgie de l'opéra italien*, traduit de l'allemand par Dominique de Laguionie, Liège, Mardaga éditeur, 1995.

Soulignons, toujours dans cette direction, que le drame peut très bien migrer et se transmuier tout au long d'une œuvre composite, tel que l'opéra, en passant sans arrête d'un médium à un autre (voir **figure 10, en annexes**).

précisant exactement la vitesse métronomique<sup>173</sup>. Il s'agit en l'occurrence d'un mouvement intermédiaire, ni trop lent ni trop rapide, qui se définit généralement comme « allant », à la limite du *Moderato*. Il y aura en tout soixante-douze croches dans une minute. Il est de fait peu probable que la voix humaine, au regard de la somme des mécanismes nerveux et musculaires mis en jeu, puisse effectuer dans un si court laps de temps les enchaînements de plusieurs triples et quadruples croches, comme on en trouve par exemple aux mesures 63, 68<sup>174</sup>, et 70. Les limites physiologiques mêmes, afférentes tant à la cognition qu'à la vitesse du traitement de l'information par un esprit humain sont mises en question. D'autant que l'efficiencia de ces facultés varie au sein d'un échantillon humain. Alors, est-il pensable qu'un compositeur de la trempe de Verdi, extrêmement attentif aux capacités de la voix humaine<sup>175</sup>, ait pu ignorer cet écueil ?

C'est à nouveau en recherchant la raison de cette écriture prodigieuse dans la dramaturgie qu'une justification intéressante point. Dans ce passage, Lady Macbeth attend avec une extrême impatience le retour de son mari, qui rentre de la guerre indemne et auréolé de gloire. Elle est néanmoins, à l'inverse des apparences, l'antithèse absolue de la bonne épouse qui, transie par le péril guettant son époux, n'aurait eu de cesse de prier pour lui, et dont le cœur exulterait finalement d'allégresse maintenant qu'elle le sait victorieux et sauf<sup>176</sup>. Cette fille d'Ève n'a en outre pas le moindre accès de piété ; elle incarne bien au contraire la tentation diabolique et personnifie la soif de pouvoir. Son dessein pervers, elle, qui est tributaire de son mari dans la sphère sociale, est d'étancher son ambition personnelle déréglée

<sup>173</sup> Le métronome est une invention qui fut brevetée en 1816 par l'allemand Johann Nepomuk Maelzel. Sa conception effective daterait néanmoins de l'année 1812 et serait attribuée au hollandais Dietrich Nikolaus Winkel. La vitesse métronomique n'était conséquemment pas renseignée dans les ouvrages des grands compositeurs du siècle précédent, à l'instar de W. A. Mozart.

<sup>174</sup> Il est intéressant de remarquer qu'aux mesures 63 et 67 le compositeur précise au-dessus de la portée que les rythmes très brefs sont aussi des trilles — l'intervalle de battement entre les notes est inférieur ou égal à la seconde Majeure. Cette indication est sensée donner à la chanteuse une voie d'accès à ces rythmes extraordinaires. Un trille s'exécute en effet par le déclenchement d'un réflexe mécanique au niveau de la soufflerie, qui passe outre le contrôle de la conscience et est partant d'une incroyable vélocité. Néanmoins, force est de constater que le compositeur ne propose pas cette solution partout, puisqu'aux mesures 70 et 81, par exemple, Verdi en prive l'interprète.

<sup>175</sup> Son écriture remarquable pour le baryton, dont il appréciait par-dessus tout la couleur, est un exemple édifiant de son savoir-faire et de son intelligence du chant. La quintessence de son style s'observe par exemple dans le « Credo » de Jago, tiré d'*Otello*. Son écriture y met admirablement en valeur la voix du baryton, en prenant soin de ne jamais le contraindre dans un registre bâtarde de sa tessiture : la voix est soit ouverte (poitrine), soit tournée (couverture) ; cela sans ambiguïté.

<sup>176</sup> Il est vraisemblable que cette représentation archaïque de la femme fût ordinaire dans le contexte fictionnel, le contexte source et le contexte cible. La perdurance de cette vision réductrice, qui dépeint la soumission de la femme à l'homme — elle vit alors presque uniquement à travers lui en société —, trouve un exemple édifiant dans le discours du baron Pierre de Coubertin à propos des Jeux olympiques (1912) : « L'exaltation solennelle et périodique de l'athlétisme mâle avec l'internationalisme pour base, la loyauté pour moyen, l'art pour cadre et **l'applaudissement féminin pour récompense** ». La femme était alors considérée comme la récompense des mérites de l'homme !

Voir COUBERTIN, Pierre, *Textes choisis : Olympisme*, Zürich, Weidmann, Tome II, 1986, pp. 705-706.

à travers lui en corrompant son âme. C'est comme si la prophétie des sœurs fatidiques avait instantanément enflammé Lady Macbeth, et que tout le mal qui dormait en elle avait aussitôt surgi. Un élément troublant, nonobstant le caractère fantastique de la fable, réside dans la vie mystérieuse qu'a menée cette femme démoniaque jusqu'à cet épisode. Dans une perspective interprétative moderne, empreintant au legs de Constantin Stanislavski, architecte de la *Méthode*, et de Lee Strasberg, qui donna ses lettres de noblesse à l'*Actor Studio*, il serait très intéressant pour le chanteur-acteur d'imaginer de façon originale la source du vice de Lady Macbeth<sup>177</sup>.

L'impatience de Lady Macbeth n'est pas celle qu'aurait un chien de retrouver son maître, qu'il aurait flairé ou entendu, et sans qui il dépérissait de lassitude et de tristesse. Elle n'est pas non plus suscitée par la joie imminente de retrouver l'être aimé. C'est à contre-courant la très grande hâte de réceptionner la dernière pièce nécessaire à la mise en route d'une mécanique, en l'occurrence d'un complot diabolique ourdi contre le roi Duncan. Lady Macbeth ne voit en son mari que l'instrument qu'elle maniera pour arriver à ses fins<sup>178</sup>. En sus, l'assurance qu'elle affiche d'en faire ce qu'elle veut, malgré qu'il s'agisse d'un homme, c'est-à-dire un être doté du libre-arbitre, parachève l'objetisation de son époux. Elle le possède, l'a bien en main et en connaît le mode d'emploi !<sup>179</sup>

La nature anormale de l'impatience de Lady Macbeth révélée, permet d'envisager l'écriture prodigieuse de triples et de quadruples croches dans la ligne vocale comme une illustration musicale tout aussi exceptionnelle de son état d'esprit. Peut-être, cela suggère-t-il qu'elle va trop loin, qu'elle ne s'en sortira pas, aussi bien dans le drame que musicalement ! En outre, ces figures rythmiques acquièrent une portée dramatique remarquable, parce qu'elles sont pratiquement inactualisables par l'interprète dans le tempo défini. Ainsi, la chose est peu banale, ces rythmes qui deviennent des cîmes inatteignables, au lieu d'être les écueils de la virtuosité vocale, sont en réalité les marqueurs de l'intention dramatique disposés là par le compositeur. L'irréalité effective de leur réalisation, en cohérence avec les autres unités de valeurs rythmiques, est un défi permanent pour l'interprète, qui redouble à chaque fois d'agilité et se renouvelle sans cesse sans jamais toutefois atteindre son but. C'est justement cette inaccessibilité technique, qui doit l'amener à rechercher sur le plan de l'interprétation

<sup>177</sup> Une âme, qui aurait été déformée par la société, complexifie davantage le personnage, plutôt qu'un être vil dès sa naissance.

<sup>178</sup> N'est-elle pas dans un certain sens l'héroïne de la tragédie ? Son mari est un pantin, et il est montré comme celui qui craque tout de suite après sa trahison, puisqu'il est pris de remords au point d'avoir des visions et de passer pour à moitié dérangé auprès de ses proches dans la scène du banquet où Lady Macbeth s'interpose en disant aux convives de ne pas tenir compte de l'attitude de son époux.

<sup>179</sup> Lady Macbeth prend possession du corps de son mari pour satisfaire une ambition déréglée, comme jamais on eut imaginé qu'il pût s'en cacher dans le sein d'une femme.

dramatique la précipitation qui lui fait défaut. Ce contournement plein d'astuce de l'obstacle infranchissable semble être un recours de choix<sup>180</sup>. Soulignons enfin qu'à travers les échecs répétés de l'interprète, pour autant qu'il n'apparaisse jamais résigné, percera l'expression d'une pertinacité tout à fait prompte à orner le front de Lady Macbeth. L'impatience extraordinaire de Lady Macbeth se lit donc dans des figures rythmiques tout aussi extraordinaires. Le génie de Verdi est ici d'enluminer la très grande hâte de cette femme diabolique en suscitant un inconfort technique chez l'interprète, qui se mettra alors en quête de mécanismes palliatifs.

Un troisième point saillant, qui s'impacte sur le précédent, touche à l'écriture, dans la cavatine, de notes relativement basses dans la tessiture de soprane : le Mi<sup>b</sup><sub>3</sub> et le Ré<sub>3</sub>. Les canons esthétiques de l'opéra édictent conventionnellement que ces notes soient émises en voix de poitrine. D'ailleurs leurs occurrences sont souvent en phase avec le contexte dramatique ; elles servent notamment à établir des contrastes. La sophistication technique de l'opération devant être réalisée par la chanteuse pour entrer dans ce registre, puis en ressortir sans accroc, a fâcheuse tendance à ralentir le chant<sup>181</sup>. Or, dans la cavatine de Verdi, cette difficulté supplémentaire du changement de registre s'ajoute à l'exécution de figures rythmiques extrêmement brèves, cela dès la soixante-troisième mesure, où un Mi<sup>b</sup><sub>3</sub> posé sur le temps est précédé d'une croche double pointée et de deux quadruples croches. Il s'agit de surcroît d'un trille. Ce voisinage immédiat fait planer la menace du cafouillage des registres, c'est-à-dire de l'indifférentiation, faute de temps pour affermir la trajectoire. Notons néanmoins que dans ce registre grave de la voix de soprane, l'intensité sonore n'étant pas très élevée, nonobstant le caractère opératique de la voix, même si cette confusion entraînait un crac, il ne serait jamais aussi honteux que celui du ténor<sup>182</sup> ! Un peu plus loin, à la mesure 65, la note la plus basse de la cavatine, un Ré<sub>3</sub> affublé d'un bécarre, rappelons que nous en sommes en Ré bémol Majeur<sup>183</sup>, est émis sur une double croche, précédée d'un Mi<sup>b</sup><sub>3</sub>, lui aussi exécuté sur une double croche. Cet enchaînement combine alors rythme rapide et registre de poitrine. Ce passage délicat est amené par une double appoggiature longue, qui facilite par un échelonnement en descente de demi-ton la transition des registres. Cela est d'autant plus

<sup>180</sup> Remarquons aussi que la soprane peut très bien tirer parti du silence de l'orchestre, dans les mesures 70, 80 et 88 notamment, pour étirer le temps, sans contrevenir aux prescriptions de Verdi.

<sup>181</sup> Ce n'est qu'après des heures d'entraînement que la gaucherie, puis la lourdeur vocale seront gommées.

<sup>182</sup> Le registre de poitrine étant inversé chez l'homme et la femme, c'est effectivement dans le registre élevé de sa tessiture que le crac peut se produire chez un ténor, comme dans l'ensemble des tessitures masculines d'ailleurs. Or, ce registre de leur voix est la plus exposée au public, car il est le plus sonore et que surtout l'écriture des compositeurs y est généreuse.

<sup>183</sup> Le compositeur étoffe également sa mélodie de quelques La bécarre, jouant ainsi du relatif mineur de la tonalité (Si<sup>b</sup> mineur).

probant que la double appoggiature longue n'est pas placée sur le début du temps, comme c'est d'ordinaire l'usage, mais presque au trois quart de celui-ci.

Nous remarquerons pour finir que la cavatine, jusqu'à la cadence finale de la mesure 90, n'est vraiment pas le théâtre du déploiement de la fougue vocale de la soprane. Cela est d'autant plus frappant que le récitatif en préambule montrait une grande vaillance vocale, tant par la ponctuation appuyée du phrasé musical que par l'occurrence formidable du contre-ut<sup>5</sup> à la mesure 48. Les blocs dans lesquels des rythmes extraordinaires s'enchaînent pour déboucher sur un La<sup>3</sup>, comme à la mesure 83, ou sur un Si<sup>b</sup><sub>3</sub>, comme aux mesures 69-70, 78-79 et 87-88, sont plus coulants même dans l'expression des dynamiques en *crescendo*. Le sentiment dramatique qui s'en dégage est véritablement d'être dragué, comme emporté par la volonté de Lady Macbeth. Ce tour musical, s'il en est un, souligne la force illustrative de la musique entre les mains de Verdi. Elle fait prendre conscience aux spectateurs du pouvoir de persuasion de cette femme pourtant non parmi eux, mais au sein du drame. La *cadenza*, au beau milieu de la mesure 90, produit d'autant plus d'effet qu'elle est inattendue, sinon comme une convention. L'explosion du contre-ut<sup>5</sup> sur une noire, après une ascension au pas des triples croches, partie plus d'une octave plus bas (La<sup>b</sup><sub>3</sub>), est fracassante, car elle fait éclater la bulle de savon dans laquelle le pouvoir hypnotique de Lady Macbeth nous retenait et nous transportait. Il s'agissait pour ainsi dire de la démonstration faite à tous, par le biais de sa musique, de son pouvoir de conviction, comme crédibilisation supplémentaire de la possession de son mari. C'est là un bel exemple de l'augmentation des qualités du drame par la musique. À cet instant, toute la violence et la puissance de l'ambition qu'elle porte en elle gicle, tirant le public de la torpeur dans laquelle l'avait plongé la transition du récitatif à la cavatine dans un rythme ternaire lénifiant. La cadence meurt ensuite tranquillement sur ce même La<sup>b</sup><sub>3</sub> dont elle venait de naître, comme si elle n'avait jamais existé.

L'analyse comparée de ce passage, dans le drame source et dans l'opéra, montre clairement que les moteurs de la tragédie sont à la fois la soif de pouvoir et l'ambition corrompue de Lady Macbeth. Elle va inciter son mari au meurtre. Or, la seule idée de l'assassinat du roi Duncan est contre nature. Macbeth, lui-même, s'horrifie quelques vers auparavant dans la pièce source d'une si monstrueuse anticipation (I, 3, 131-143) :

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>MACBETH</b> (aside)</p> <p>This supernatural soliciting<br/> Cannot be ill, cannot be good ; If ill,<br/> Why hath it given me earnest of success,<br/> Commencing in a truth? I am Thane of Cawdor.<br/> If good, why do I yield to that suggestion<br/> Whose horrid image doth unfix my hair<br/> And make my seated heart knock at my ribs<br/> Against the use of nature? Present fears<br/> Are less than horrible imaginings:<br/> My thought, whose murder yet is but fantastical,<br/> Shakes so my single state of man, that function<br/> Is smothered in surmise, and nothing is<br/> But what is not.<sup>184</sup></p> | <p><b>MACBETH</b> (à part)</p> <p>Cette sollicitation surnaturelle ne peut être mauvaise, ne peut être bonne... Si elle est mauvaise, pourquoi m'a-t-elle donné un gage de succès, en commençant par une vérité ? Je suis thane de Cawdor... Si elle est bonne, pourquoi cédé-je à une suggestion dont l'épouvantable image fait que mes cheveux se dressent et que mon cœur si ferme se heurte à mes côtes, malgré les lois de la nature ? L'inquiétude présente est moindre que l'horreur imaginaire. Ma pensée, où le meurtre n'est encore que fantastique, ébranle à ce point ma faible nature d'homme que ses fonctions sont paralysées par une conjecture ; et rien n'est pour moi que ce qui n'est pas.<sup>185</sup></p> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Macbeth, nouvellement nommé thane de Cawdor par le roi Duncan, est désarmé par la prophétie des sœurs fatidiques, dont un chapitre vient déjà de se réaliser. Il tremble à l'idée du régicide qu'il entrevoit. Se pourrait-il qu'il en soit lui-même bientôt l'instigateur ou le complice ? C'est cela le plus tragique quelque part. Il n'a pas le choix. C'est écrit par le destin en quelque sorte ! L'oracle, au demeurant neutre, lui fait envisager l'abomination de l'infamie. Comment diable, lui, un si honorable et dévoué serviteur d'un roi si juste et prodigue<sup>186</sup>, pourrait-il donc concevoir une telle machination ? Cette question rhétorique

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>185</sup> Traduction de François-Victor Hugo (1860).

<sup>186</sup> Si la prodigalité et la gratitude du roi à son égard se lisent dans son élévation au rang de thane de Cawdor ; la noblesse et le dévouement de Macbeth à son souverain n'est pas en reste. Elle se trouve en outre énoncée dès la deuxième scène du premier acte de la pièce. En voici la preuve éclatante (vers 7-24) : [A captain report to King Duncan] "Doubtful it [the broil] stood, / As two spent swimmers that do cling together / And choke their art: the merciless Macdonald— / Worthy to be a rebel, for to that / The multiplying villainies of nature / Do swarm upon him—from the Western Isles / Of kerns and galloglasses is supplied, / And Fortune on his damndèd quarry smiling / Showed like a rebel's whore; but all's to weak, / For brave Macbeth—well he deserves that name— / Disdaining Fortune, with his brandished steel / Which smoked with bloody execution, / Like Valour's minion carved out his passage / Till he faced the slave— / Which ne'er shook hands nor bade farewell to him, / Till he unseamed him from the nave to th' chops, / And fixed his head upon our battlements. **DUNCAN** — O valiant cousin, worthy gentleman." Ci-après la traduction française de François-Victor Hugo (1860) : « Elle [mêlée] restait douteuse. On eût dit deux nageurs épuisés qui se cramponnent l'un à l'autre et étouffent leur savoir-faire... L'implacable Macdonald (bien digne d'être un rebelle, tant les vilenies multipliées de la nature pullulent en lui) avait reçu des îles de l'Ouest un renfort de Kernes et de Gallowglasses ; et la Fortune, souriant à sa révolte damnée, semblait se prostituer au rebelle. Mais tout cela a été trop faible. Car le brave Macbeth (il mérite bien ce nom), dédaignant la Fortune et brandissant son épée toute fumante de ses sanglantes exécutions, en vrai mignon de la Valeur, s'est taillé un passage jusqu'à ce misérable ; et il lui a serré la main et ne lui a dit adieu qu'après l'avoir pourfendu du nombril à la mâchoire et avoir fixé sa tête sur nos créneaux. **DUNCAN** — Ô vaillant cousin ! digne gentilhomme ! »

illustre parfaitement le conflit intérieur qui se déroule en lui à ce moment précis du drame. Il se fait horreur d'avoir en lui pareille pensée. Il y a un côté très surmoïque dans cette œuvre.

En outre, Macbeth qui a été insidieusement suggestionné par des êtres surnaturels<sup>187</sup>, ne sachant garder pour lui cette prédiction équivoque, l'a confiée à sa femme. Sur ce point, il est difficile de trancher quant à la nature exacte de ses intentions. Macbeth recherche-t-il auprès de sa femme la résolution terrible qui lui manque ? Le drame débutant *in medias res* nous ne disposons d'aucune information valable sur le rôle qu'a pu jouer son épouse dans son ascension. Fut-elle son pygmalion ? On ne peut établir là-dessus que des conjectures. Néanmoins, il est un fait certain, au jour des événements du drame, que Macbeth est un personnage très influençable, qui s'abandonne à la domination qu'exerce sur lui sa femme. La constitution de ce protagoniste n'en est que plus paradoxale : il est sur la scène publique un farouche guerrier, à la résolution sûre et au cœur noble, et, à l'inverse, dans sa vie privée il n'est plus qu'un être fragile et indécis soumis entièrement à la volonté d'une femme vicieuse.

Le vice immonde de Lady Macbeth se découvre explicitement à l'acte premier, cinquième scène, des vers 38-53 :

| LADY MACBETH                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | LADY MACBETH                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| The raven himself is hoarse<br>That croaks the fatal entrance of Duncan<br>Under my battlements. Come, you spirits<br>That tend on mortal thoughts, unsex me here,<br>And fill me from the crown to the toe, top-full<br>Of direst cruelty. Make thick my blood,<br>Stop up th'access and passage to remorse,<br>That no compunctious visitings of nature<br>Shake my fell purpose, nor keep peace between<br>Th'effect and it. Come to my woman's breasts<br>And take my milk for gall, you murd'ring ministers,<br>Wherever, in your sightless substances, | Le corbeau lui-même s'est enroué à croasser l'entrée fatale de Duncan sous mes créneaux. Venez, venez, esprits qui assistez les pensées meutrières ! Désexez-moi ici, et, du crâne au talon, remplissez-moi toute de la plus atroce cruauté ; épaissez mon sang ; fermez en moi tout accès, tout passage au remords. Qu'aucun retour compatissant de la nature n'ébranle ma volonté farouche et ne s'interpose entre elle et l'exécution ! Venez à mes mamelles de femme, et changez mon lait en fiel, vous, ministres du meurtre, quel que soit le lieu où, invisibles substances, vous aidiez à la violation de la nature. Viens, nuit épaisse, et enveloppe-toi de la plus sombre fumée de l'enfer : que mon couteau aigu ne voie pas la blessure qu'il va |

<sup>187</sup> La lecture moderne, qui s'appuie sur les théories psychanalytiques, interprète ces visions comme des projections sorties droit du cerveau de Macbeth. Nous noterons néanmoins que Shakespeare a pris soin de faire également percevoir ces esprits éthérés au compagnon de Macbeth, à savoir le brave Banquo. Ainsi, l'inscription de ces êtres dans le monde sensible ne saurait être entièrement récusée.



|                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                      |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| You wait on nature's mischief. Come, thick night,<br>And pall thee in the dunest smoke of Hell,<br>That my keen knife see not the wound it makes,<br>Nor Heaven peep through the blanket of the dark<br>To cry, 'Hold, hold'. <sup>188</sup> | faire ; et que le ciel ne puisse pas poindre à travers le<br>linceul des ténèbres et me crier : « Arrête ! arrête ! » <sup>189</sup> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Toute la scélératesse de Lady Macbeth est contenue dans son invocation des forces démoniaques, qu'elle appelle à pénétrer son sein. Ce passage absolument glaçant suscite un effroi abominable, car il noue la femme au démon, qui sacrifie tous les attributs de vie dont Dieu l'a dotée pour rassasier son avidité de puissance. Elle est possédée par l'appétit irrascible d'attributs, qui appartiennent à Dieu, et qui ne sont jamais la propriété des hommes qu'ils égarent. C'est d'ailleurs de cet argument que la monarchie de droit divin tire sa justification. Le pouvoir ne doit pas être convoité par les hommes ; c'est un état de naissance, qui trace un parcours de vie fait de responsabilités<sup>190</sup>.

Par ailleurs, un détail frappant retient notre attention : Lady Macbeth conclut son incantation par deux vers évocateurs de la conscience morale qui subsiste toujours quelque part en elle, malgré sa consommation par les vices : “ Nor Heaven peep through the blanket of the dark / To cry, 'Hold, hold' ”<sup>191</sup>. Elle essaie d'écarter d'elle définitivement, ou plutôt de se rendre sourde, aux appels que lui lance la voix flûtée de la conscience, par laquelle il lui est encore donné d'être sensible à l'ordre naturel. Or, ce grain de sable, imparti au divin, qui habite toujours son âme est bien la preuve formelle qu'elle n'a pas entièrement basculé sous le ministère des ténèbres. Cet aveu de conscience, qui sacre l'omnipotence de Dieu, est en sus rencontré à nouveau dans le discours de Lady Macbeth à l'acte II, scène 2, des vers 19-33, lorsqu'elle se confronte à son mari qui vient de tuer le roi Duncan pendant son sommeil :

<sup>188</sup> *Ibid.*, pp. 112-113.

<sup>189</sup> Traduction de François-Victor Hugo (1860).

<sup>190</sup> La critique que notre temps a formulée est qu'aucun souverain de droit divin ne fut jamais à la hauteur. Cela est sans doute dû à la faible responsabilisation de ces derniers quant à leur devoir envers la communauté humaine qu'ils administrent. Les tentations de grandeur et de prestige pesaient aussi sur ces hommes, dont l'accession au trône par la naissance rendait d'emblée indociles, c'est-à-dire difficiles à instruire. Gouverner et administrer c'est tenir l'autre pour soi-même. Voici le premier commandement.

<sup>191</sup> « Que le ciel ne puisse pas poindre à travers le linceul des ténèbres et me crier : « Arrête ! arrête ! », traduction de François-Victor Hugo (1860).

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>MACBETH</b></p> <p>This is a sorry sight.</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>A foolish thought,<br/>To say a sorry sight.</p> <p><b>MACBETH</b></p> <p>There's one did laugh in's sleep,<br/>And one cried 'Murder', that they did wake each other.<br/>I stood, and heard them. But they did say their prayers,<br/>And addressed them again to sleep.</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>There are two lodged together.</p> <p><b>MACBETH</b></p> <p>One cried 'God bless us', and 'Amen' the other,<br/>As they had seen me with these hangman's hands;<br/>List'ning their fear, I could not say 'Amen'<br/>When they did say 'God bless us'.</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>Consider it not so deeply.</p> <p><b>MACBETH</b></p> <p>But wherefore could not I pronounce 'Amen'?<br/>I had most need of blessing, and 'Amen'<br/>Stuck in my throat.</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>These deeds must not be thought<br/>After these ways: so, it will make us mad.<sup>192</sup></p> | <p><b>MACBETH</b>, <i>regardant ses mains</i></p> <p>Voilà un triste spectacle !</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>Niaise idée de dire : « Triste spectacle ! »</p> <p><b>MACBETH</b></p> <p>Il y en a un qui a ri dans son sommeil et un qui a<br/>crié : « Au meurtre ! » Si bien qu'ils se sont éveillés<br/>l'un l'autre. Je me suis arrêté en les écoutant ; mais<br/>ils ont dit leur prières, et se sont remis à dormir.</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>Ils sont tous deux logés ensemble.</p> <p><b>MACBETH</b></p> <p>L'un a crié : « Dieu nous bénisse ! » et l'autre :<br/>« Amen » comme s'ils m'avaient vu avec ces mains<br/>de bourreau. Écoutant leur frayeur, je n'ai pu dire :<br/>« Amen » quand ils ont dit : « Dieu nous bénisse ! »</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>Ne vous préoccupez pas tant de cela.</p> <p><b>MACBETH</b></p> <p>Mais pourquoi n'ai-je pas pu prononcer « amen » ?<br/>J'avais le plus grand besoin de bénédiction, et le<br/>mot « amen » s'est arrêté dans ma gorge !</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>On ne doit pas penser à ces actions-là de cette<br/>façon ; ce serait à nous rendre fous.<sup>193</sup></p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Macbeth est sous le choc de n'avoir pu prononcer le mot « Amen », qui ponctue la prière du croyant. Il lit dans cette incapacité le signe de sa déchéance. Lady Macbeth lui dit une première fois de ne pas trop considérer la chose, mais l'insistance de son mari persiste, elle déclare alors, en rouge ci-dessus, qu'il ne faut pas envisager ce défaut de la sorte, car la

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>193</sup> Traduction de François-Victor Hugo (1860).

folie menace. Cela souligne que Lady Macbeth, nonobstant ses incantations démoniaques, n’a pu s’affranchir de la crainte de la colère de Dieu. Son forfait accompli, elle voudrait ignorer les Cieux, dont elle cherche par tous les moyens à détourner le regard. Elle pense ainsi pouvoir jouir en toute impunité, de ses biens mal acquis, en l’occurrence la couronne du royaume d’Écosse. Très paradoxalement, son mari quant à lui voudrait recevoir la bénédiction de Dieu alors qu’il vient de se rendre coupable d’une ignominie. Aucun mortel n’échappe cependant à l’ire divine qu’il a suscitée. Cela nous amène partant à nous interroger sur la nature du châtement qui s’abattra bientôt sur le couple régicide.

Dans sa conception du mal qui les persécutera, Shakespeare a fait montre d’un savant génie. Il a pensé le châtement à l’aulne des circonstances du meurtre. C’est par la voix de Macbeth, lui-même, que la malédiction, dont il a la préscience, est énoncée (II, 2, 34-42) :

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>MACBETH</b></p> <p>Methought I heard a voice cry ‘<b>Sleep no more ; Macbeth does murder sleep</b>, the innocent sleep, Sleep that knits up the raveled sleeve of care, The death of each day’s life, sore labour’s bath Balm of hurt minds, great nature’s second course, Chief nourisher in life’s feast.’</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>What do you mean?</p> <p><b>MACBETH</b></p> <p>Still it cried ‘Sleep no more’ to all the house: ‘Glamis hath murdered sleep, and therefore Cawdor Shall sleep no more—Macbeth shall sleep no more.’<sup>194</sup></p> | <p><b>MACBETH</b></p> <p>Il m’a semblé entendre une voix crier : « <b>Ne dors plus ! Macbeth a tué le sommeil !</b> » Le sommeil innocent, le sommeil qui démêle l’écheveau embrouillé du souci, le sommeil, mort de la vie de chaque jour, bain du labeur douloureux, baume des âmes blessées, second service de la grande nature, aliment suprême du banquet de la vie !</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>Que voulez-vous dire ?</p> <p><b>MACBETH</b></p> <p>Et cette voix criait toujours par toute la maison : « Ne dors plus ! Glamis a tué le sommeil, et aussi Cawdor ne dormira plus, Macbeth ne dormira plus ! »<sup>195</sup></p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Le décryptage de ce passage révèle, qu’outre le régicide dont il s’est rendu coupable, Macbeth a en sus violé la sacralité du sommeil, qui est pourtant inscrite dans le corpus biblique. Il est en effet écrit dans le Livre des Proverbes au chapitre troisième, des versets ving-quatre à vingt-six :

<sup>194</sup> *Ibid.*, pp. 127-128.

<sup>195</sup> Traduction de François-Victor Hugo (1860).

Si tu te couches, tu seras sans crainte ; et quand tu seras couché, ton sommeil sera doux.

Tu n'auras à redouter ni une terreur subite, ni une attaque qui vienne des méchants.

Car Yahweh sera ton assurance, et il présevera ton pied de tout piège.<sup>196</sup>

Macbeth a donc transgressé la loi divine en assassinant le roi Duncan pendant son sommeil, alors qu'il était pourtant sous la protection de Dieu. Cette offense faite à Dieu ne tarde pas à être punie, puisqu'une voix puissante, que seul lui entend à cet instant, prononce sa sentence (en rouge ci-dessus) : il est condamné à ne plus jamais dormir ! En outre, la métaphore shakespearienne, faisant du sommeil la mort de la vie de chaque jour, connote la damnation de celui qui en est privé. Une lecture pragmatique de ce châtiment souligne que cette transgression menace d'en entraîner d'autres à sa suite. La porte des Enfers est béante. La vie de l'homme en est dérégulée ; elle ne suit plus le cours dicté par l'ordre naturel. Ce dérèglement se lira d'ailleurs explicitement dans les paroles de Lenox, puis curieusement dans celles de Macbeth dont la voix prend un ton prophétique (II, 3, 54-62 et 113-116) :

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>LENNOX</b><br>The night has been unruly : where we lay<br>Our chimneys were blown down, and, as they say,<br>Lamentings heard i'th'air, stange screams of death,<br>And prophesying with accents terrible<br>Of dire combustion and confused events<br>New-hatched to th' woeful time. The obscure bird<br>Clamoured the livelong night. Some say the earth<br>Was feverous and did shake.<br><br>[...]<br><br><b>MACBETH</b><br>Here Lay Duncan,<br>His silver skin laced with his golden blood,<br>And his gashed stabs looked like a breach in nature<br>For ruin's wasteful entrance. | <b>LENNOX</b><br>La nuit a été tumultueuse. Là où nous couchions, les<br>cheminées ont été renversées ; on a, dit-on, entendu des<br>lamentations dans l'air ; d'étranges cris de mort et des<br>voix prophétisant avec un accent terrible d'affreux<br>embrasements et des événements confus qui couvrent<br>une époque de calamités. L'oiseau obscur a glapi toute<br>la nuit. On dit même que la terre avait la fièvre et a<br>tremblé.<br><br>[...]<br><br><b>MACBETH</b><br>Ici gisait Duncan ; sa peau argentée était lamée de<br>son sang vermeil, et ses blessures béantes semblaient<br>une brèche à la nature faite pour l'entrée dévastatrice<br>de la ruine. |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

<sup>196</sup> Traduction française du chanoine Augustin Crampon (1894).

La question qu'on se pose est pourquoi finalement cette peine n'afflige-t-elle pas Macbeth, mais sa femme, alors que c'est pourtant lui qui a plongé sa lame dans le sein de son souverain endormi. Ce fait peut être considéré sous deux points de vue, au demeurant complémentaires. Le premier, fait de Lady Macbeth le commanditaire du meurtre. Elle est à la fois la tentatrice et la manipulatrice. Il est à noter qu'elle aurait dès le départ pu mettre en garde son époux, et le dissuader de considérer plus avant l'augure des trois sorcières. Or, elle ne l'a pas fait. Bien au contraire y voyant une opportunité, elle l'a pernicieusement incité à occire le roi Duncan, qui plus est pendant son sommeil — cette idée vient d'elle ! La symbolique biblique à l'arrière-plan de ce schéma est tangible. Le couple Macbeth-Lady Macbeth devient analogue à Adam et Ève. En filant la métaphore, c'est la femme que Dieu châtie en lui infligeant la douleur de l'enfantement, qui est une souffrance physique. Adam, quant à lui, échappe à cette malédiction, bien qu'il soit aussi chassé du jardin d'Eden. Ainsi, cette analogie justifie que Lady Macbeth soit la cible des tourments prédits.

Le second point de vue, plus pratique, considère que Lady Macbeth a pris la place de son mari. Comment cela se peut-il donc ? Dans le drame source, on note que Lady Macbeth brave éhontément le pouvoir de Dieu, cependant que son mari glacé d'effroi refuse de remonter à l'étage pour maquiller le meurtre du roi (II, 2, 43-64) :

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>Who was it that thus cried ? Why worthy thane,<br/> You do unbend your noble strenght to think<br/> So brain-sickly of things—go get some water,<br/> And wash this filthy witness from your hand.<br/> Why did you bring these daggers from the place?<br/> They must lie there—go carry them, and smear<br/> The sleepy grooms with blood</p> <p><b>MACBETH</b></p> <p style="text-align: right;">I'll go no more:</p> <p>I am afraid to think what I have done;<br/> Look on't again, I dare not.</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p style="text-align: right;">Infirm of purpose ;</p> <p>Give me the daggers; the sleeping, and the dead,</p> | <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>Qui donc criait ainsi ? Ah ! digne thane,<br/> Vous ébranlez votre noble énergie par ces réflexions<br/> d'un cerveau malade. Allez chercher de l'eau, et lavez<br/> votre main de cette tache accusatrice. Pourquoi<br/> n'avez-vous pas laissé à leur place ces poignards ? Il<br/> faut qu'ils restent là-haut : allez les reporter ; et<br/> barbouiller de sang les chambellans endormis.</p> <p><b>MACBETH</b></p> <p>Je n'irai plus ; j'ai peur de penser à ce que j'ai fait.<br/> Regarder cela encore ! je n'ose pas !</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>Faible de volonté ! Donne-moi les poignards. Les<br/> dormants et les morts ne sont que des images ; c'est</p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Are but as pictures; 'tis the eye of childhood<br/>That fears a painted devil. If he do bleed,<br/>I'll gild the faces of the grooms withal,<br/>For it must seem their guilt. <i>Exit</i><br/><i>Knock within</i></p> <p><b>MACBETH</b></p> <p>Whence is that knocking?<br/>How is't with me, when every noise appals me?<br/>What hands are here? Ha, they pluck out mine eyes.<br/>Will all great Neptune's ocean wash this blood<br/>Clean from my hand? No—this my hand will rather<br/>The multitudinous seas incarnadine,<br/>Making the green one red.</p> <p><i>Enter Lady Macbeth</i></p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>My hands are of your colour, but I shame<br/>To wear a heart so white.</p> | <p>l'œil de l'enfance qui s'effraye d'un diable peint. S'il<br/>saigne, je dorerais de son sang la figure de ses gens, car<br/>il faut qu'ils semblent coupables. (<i>Elle sort. On entend<br/>frapper derrière le théâtre.</i>)</p> <p><b>MACBETH</b></p> <p>De quel côté frappe-t-on ? Dans quel état suis-je donc,<br/>que le moindre bruit m'épouvante ? (<i>Regardant ses<br/>mains.</i>) Quelles sont ces mains-là ? Ah ! elles<br/>m'arrachent les yeux ! Tout l'océan du grand Neptune<br/>suffira-t-il à laver ce sang de ma main ? Non ! C'est<br/>plutôt ma main qui donnerait son incarnat aux vagues<br/>innombrables, en faisant de l'eau verte un flot rouge.</p> <p><i>Rentre Lady Macbeth</i></p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>Mes mains ont la couleur des vôtres ; mais j'aurais<br/>honte d'avoir le cœur aussi blême.<sup>197</sup></p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Dans l'extrait ci-dessus, nous remarquons, en rouge, que Lady Macbeth a la folle témérité de braver la colère divine. Lorsque son mari lui oppose un refus catégorique de retourner sur la scène du crime pour maquiller les preuves, elle le chapitre, en vert, en rationalisant l'objet de ses craintes par un matérialisme scélérat, avant d'elle-même se charger de l'affaire. À son retour, ses mains sont également maculées du sang de Duncan, et l'interversion de la damnation peut avoir lieu. Sa dernière réplique est d'ailleurs une véritable bravade de l'attrition de son mari. En outre, entre le moment où Lady Macbeth le quitte puis revient, Macbeth a pour ainsi dire la prescience du tourment supplémentaire, qui poursuivra celui ou celle dont la main a été souillée du sang royal. La contemplation de sa main lui devient insupportable, au point qu'il s'en arracherait les yeux. Il lui apparaît même que toute l'eau de l'océan ne pourrait effacer ce sang ; et comble du tourment, que s'il y trempait sa main, les flots innombrables deviendraient rouges. Toute tentative de dissimulation est ainsi

<sup>197</sup> Traduction de François-Victor Hugo.

vaine, puisqu'elle ne révèle que davantage au monde le crime commis. Il est tétanisé par le châtement éternel qu'il entrevoit.

Le châtement qui s'abatra sur Lady Macbeth est vraisemblablement double : elle devrait être à la fois privée du repos que procure le sommeil et obsédée par une tache ineffaçable laissée par le sang de Duncan sur ses mains. Notre pronostic s'avère d'ailleurs fort exact, puisque nous découvrons, à l'acte V, scène 1, dans la pièce source, que Lady Macbeth outre d'être somnambule se frotte les mains de façon compulsive pendant ses crises (vers 25-38). Dans une perspective psychanalytique, notons que les cas de conscience refoulés par Lady Macbeth, ressurgissent dans son inconscient. D'autre part, un lien intéressant qui relie la frénésie, en tant que châtement divin, et le somnambulisme se dessine. Cette association trouve deux justifications pertinentes : la première, dans le canon *Si furiosus* (1312) du Pape Clément V<sup>198</sup> et, la seconde, dans la bile noire comme cause du somnambulisme et de la fureur. L'historien médiéviste Jean Verdon relate admirablement les étapes qui conduisirent, au Moyen Âge, à la définition de la responsabilité pénale du somnambule (2015 : Chapitre 10, *les insomnies*) :

C'est au cours des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles que le somnambulisme apparaît dans le discours médical et théologique. Dans les *Questions de maître Laurent*, ouvrage d'influence salernitaine mais rédigé par un Anglais vers 1200, le rédacteur demande : « il arrive que beaucoup d'hommes se lèvent la nuit, en dormant, se saisissent d'armes ou de bâtons, ou montent à cheval. Quelle en est la cause ? Quel en est le remède ? » Les réponses à ces questions apparaissent variées, mais toutes considèrent que ces activités nocturnes n'ont aucun rapport avec le rêve. **Au XIV<sup>e</sup> siècle, la diabolisation du sommeil reçoit un statut juridique.** Le canon *Si furiosus* (1312) indique : « Si le furieux, ou l'enfant, ou le dormeur mutile ou tue un homme, il n'encourt de ce fait aucune irrégularité... » Le somnambule n'est donc pas pénalement responsable de ces actes, tout comme le fou, ou l'enfant. Glosant ce canon, un professeur de l'université de Toulouse, Guillaume de Montlauzun, rapporte qu'un de ses compagnons d'étude, un Anglais, alla tout endormi de nuit jusqu'à la Seine et là tua un enfant ; puis il revint toujours dormant et se recoucha dans son lit.

Son commentaire souligne que le somnambulisme fut considéré par l'Église, alors incarnée par le Pape Clément V, au même titre que la fureur des anciens, comme un état dans lequel la personne n'a pas conscience de ses actes. Comment, partant, un individu possédé de

---

<sup>198</sup> Bertrand de Got naquit en France vers 1260 et fut élu Pape en 1305, suite à des dissensions au sein du Sacré Collège entre partisans et contempteurs du précédent Pape Boniface VIII. Il prit le nom de Clément V. Il fut en outre le premier souverain pontife à s'installer en Avignon.

la sorte, qui commettrait quelque acte répréhensible hors de lui-même, pourrait-il être tenu responsable d'agissements, dont lui-même ignore tout<sup>199</sup> ? Les théologiens du Moyen Âge ont de fait conclu à l'« injusticiabilité » du somnambule, du frénétique, et de l'enfant n'ayant pas atteint l'âge de raison<sup>200</sup>, sur la base de la pensée augustinienne du libre arbitre et de la conception qu'en a formulée Saint Thomas d'Aquin<sup>201</sup>. Il convient également de remarquer que J. Verdon emploie une périphrase très révélatrice des angoisses de l'homme du Moyen Âge, quand il fait référence au somnambulisme par l'expression « diabolisation du sommeil ». Il faut concevoir que dans cette société fortement influencée par la religion, au sein de laquelle la préoccupation du salut de l'âme est prépondérante, et, où les superstitions vont bon train, tout ce que l'on ne sait pas expliquer, et qui met l'homme à mal est nécessairement l'œuvre du diable. Conséquemment, le somnambulisme dont on ignore tout des causes réelles, est un tourment des Enfers. Cela n'empêche pas, au demeurant, les médecins, imprégnés du savoir théorique des anciens — Hippocrate et Galien principalement, redécouverts dans la péninsule italienne au XI<sup>e</sup> siècle, grâce aux traductions du moine bénédictin Constantin l'Africain<sup>202</sup>, de formuler quelques hypothèses, voire même d'interpréter le somnambulisme directement d'après la théorie des humeurs. Soulignons bien que l'école salernitaine fut un grand foyer de rayonnement du savoir médical, dont la connaissance se diffusa à travers toute l'Europe et parvint même en Angleterre avant le XII<sup>e</sup> siècle<sup>203</sup>. Selon cette grille d'analyse le

<sup>199</sup> Ce qu'il y a de plus troublant là-dedans est que la personne somnambule a de forte chance de s'émouvoir à son réveil d'actes horribles qu'elle découvre en même temps que le public, alors qu'elle en a pourtant été l'auteur.

<sup>200</sup> La Bibliothèque Nationale de France (BNF) a mis en ligne un dossier pédagogique édifiant sur l'enfance au Moyen Âge, dont voici un passage intéressant : « Partout en Occident, 7 ans marque une césure : c'est l'âge de raison. Les enfants sont alors considérés comme des paroissiens à part entière : tous, riches ou pauvres, nobles ou paysans ont l'obligation d'assister à la messe du dimanche, et depuis le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, d'apprendre les prières majeures (le *Notre-Père* et le *Je vous salue Marie*, en latin). **L'enfant de cet âge est jugé capable d'assumer des responsabilités matérielles, il commence à comprendre la différence entre le bien et le mal, et il est susceptible d'être puni.** Un texte didactique, intitulé *La Discipline des jeunes gens après l'âge de VII ans*, est souvent recopié dans les manuscrits médiévaux. » Consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2015, <http://classes.bnf.fr/ema/ages/index3.htm>.

<sup>201</sup> Voir GOGLIN, Jean-Marc, *La liberté humaine chez Thomas d'Aquin*, exposé de soutenance de thèse, 14 janvier 2011. Il écrit : « La liberté constitue un élément nécessaire à l'homme en tant qu'il semble maître et responsable de ses actes [...] Thomas a longuement travaillé le concept de liberté humaine. En effet, il utilise à de multiples reprises, dans ses écrits, les termes de *libertas* et de *liberum arbitrium* mais aussi de *voluntas* et d'*electio*. Plusieurs théories de la liberté s'offrent à Thomas. La première est celle de l'**automotio** : l'homme est responsable uniquement des actions dont il est l'auteur. La deuxième est celle de la **connaissance des circonstances** : l'homme est responsable uniquement des actions qu'il accomplit en connaissance de cause. La troisième est la **liberté à l'égard de la contrainte** : l'homme n'est pas libre lorsqu'il est contraint par une force extérieure à agir d'une certaine façon. La quatrième est celle de la **liberté à l'égard de toute détermination** : l'homme est libre s'il possède toujours le choix d'agir autrement. La cinquième théorie est celle de la **liberté de décision** : l'homme est libre si la forme d'action qu'il décide d'accomplir n'est pas causalement déterminée ; et donc, s'il possède le libre arbitre ou la volonté libre ».

<sup>202</sup> Retiré en l'abbaye du Mont-Cassin, il traduisit de l'arabe vers le latin de nombreux traités de médecine grecs, qui servirent à instruire les disciples de l'école salernitaine, qui tient son nom de la ville italienne de Salerno, proche de Naples, où la communauté s'était établie.

<sup>203</sup> Voir MAYR-HARTING, Henry, *Religion, Politics and Society in Britain 1066-1272*, New York, Routledge, 2013, p. 12.



somnambulisme, en tant qu'hallucination du sommeil, aurait notamment procédé de l'accumulation dans le corps de bile noire. Le Professeur Patrick Berche<sup>204</sup> note en ce sens qu'Hippocrate croit que « les hallucinations sont engendrées par les vapeurs de la bile noire surchauffée<sup>205</sup> ». D'autre part, il existe des écrits beaucoup plus tardifs qui relaient cette croyance en associant explicitement le somnambulisme à un excès de bile noire. Citons en exemple *Histoire du somnambulisme* (1842) par Aubin Gauthier, le *Dictionnaire des Sciences médicales ILI-INF* (1818), ou encore *Traité pratique des maladies mentales* (1890) par le docteur Alexandre Cullerre. On trouve dans ces ouvrages aussi bien le récit de cas pratiques remontant au XVII<sup>e</sup> siècle, que le compte rendu de spéculations théoriques, qui illustrent ce diagnostic<sup>206</sup>.

Ce rapprochement étiologique entre le somnambulisme et la fureur des anciens confère au *Macbeth* shakespearien une caractéristique fondamentale de la tragédie antique, dans la mesure où Lady Macbeth devient véritablement la cible de l'ire divine<sup>207</sup>. Elle endurerait, partant, les tourments qu'une force surnaturelle a suscités contre elle. Ce choix spécifique du somnambulisme, parmi tous les maux humains<sup>208</sup>, constitue donc une résurgence de la tradition antique dans un drame, dont l'argument exploite, non plus les récits mythologiques des anciens, mais les chroniques d'Écosse<sup>209</sup> ! Le chantre d'Avon concilie, par

<sup>204</sup> Il fut doyen de la faculté de médecine Paris-Descartes de 2004 à 2014.

<sup>205</sup> BERCHE, Patrick, *Les sortilèges du cerveau. L'histoire inédite de ce qui se passe dans nos têtes*, Paris, Flammarion, 2015, Chapitre XI.

<sup>206</sup> Voir GAUTHIER, Aubin, *Histoire du somnambulisme*, Paris, Félix Malteste et C<sup>ie</sup>, Tome Second, 1842, pp. 175-176.

*Dictionnaire des Sciences médicales ILI-INF*, par une société de médecins et de chirurgiens : MM. ADELON, ALIBERT, et cetera, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1818, p. 36.

CULLERRE, Alexandre, *Traité pratique des maladies mentales*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1890, p. 13-14.

<sup>207</sup> Soulignons qu'il serait particulièrement intéressant pour le metteur en scène d'interpréter dans son ensemble la « Pièce écossaise » (*The Scottish Play*) — par superstition, on la désigne ainsi dans les théâtres outre-Manche —, comme une tragédie antique, et, partant, d'essayer de la faire fonctionner de la sorte.

<sup>208</sup> Il convient en outre de remarquer que le somnambulisme, malgré la crainte terrible qu'il inspirait, exerçait aussi une grande fascination sur les contemporains du « barde ». Il suffit pour s'en convaincre de se reporter à l'acte V, scène 1 de la pièce, lorsque le médecin commente avec frisson et excitation les gestes de Lady Macbeth alors en pleine crise. Cela pourrait être un motif supplémentaire justifiant l'incorporation de ce trouble au drame. Notons au passage que la fascination pour le somnambulisme battra son plein au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, soit environ un siècle et demi après la création de *Macbeth*, quand l'engouement pour la cure magnétique, dont l'histoire a principalement retenu le mesmérisme, sera le plus vif. On trouve un exemple édifiant de cet entichement dans la monographie *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France de 1785 à 1914*, par EDELMAN, Nicole, aux Éditions Albin Michel, Paris, 1995. Elle relate dans « Quelques réflexions autour du somnambulisme » l'histoire de « Jacques de Chastenot, marquis de Puységur, qui, pendant la Révolution française, aurait été rassuré sur son sort politique et sa sécurité sur le territoire français par la clairvoyance d'une de ces somnambules » ! Ce personnage aurait transformé son château de Buzancy en centre d'accueil et d'études.

<sup>209</sup> Il est à noter que Shakespeare propose avec *Macbeth* une adaptation très libre et personnelle des récits historiques écossais, comme le soulignent admirablement W. G. Clark et W. A. Wright dans la préface de la pièce éditée en 1873 par *The Clarendon Press* (Oxford).

Voir CLARK, W. G., WRIGHT, W.A., « Preface », in SHAKESPEARE, *Macbeth*, Oxford, The Clarendon Press, 1873, pp. xli-xliii.

ce biais, harmonieusement deux patrimoines hétérogènes. Qu'il le fit consciemment, ou inconsciemment, la réponse à cette question demeure accessoire, car elle ne diminue en rien la portée de notre commentaire, dont les implications sont avant tout dramaturgiques et scéniques. Soulignons bien cependant que les nombreuses références mythologiques, plus ou moins immédiates, qui émaillent le *Macbeth*, telles que la troublante ressemblance des sœurs fatidiques et des Parques<sup>210</sup> (I, 1), la métaphore poétique « l'océan du grand Neptune » (II, 2, v. 59), ou encore le nom de la divinité « Hécate<sup>211</sup> » (III, 5, v. 2) accréditent du fait que Shakespeare fut un auteur de la Renaissance. Quant à savoir quelles furent exactement sa connaissance et sa maîtrise de la culture des anciens, cette question fait toujours l'objet de discussions animées<sup>212</sup>.

---

Ils écrivent (1873 : xli-xlii) : "It is unnecessary to point out the deviations made in the drama from the original story as told by Holinshed. It is sufficient to give the sources of Shakespeare's information. Their historical value may deserve a brief discussion. Holinshed's narrative is entirely taken from the twelfth book of the *Scotorum Historiæ* of Hector Boece, or Boyce (1465-1536), the first Principal of King's College, Aberdeen, a work in which history is largely mixed with fable. It was translated into Scotch by John Bellenden, archdeacon of Moray, and there is reason to think that Holinshed consulted this translation. The name Macbeth itself may even have been taken from Bellenden, as a rendering of the 'Maccabæus' of Boece, and from the same source may have been derived the translation of 'solatrum amentiale' by 'mekilwort'. Be this as it may, Holinshed is Shakespeare's authority, Hector Boece is Holinshed's, and Boece follows Fordun, adding to him, however, very freely. With the exception of Duncan's murder, in which Macbeth was concerned either as principal or accessory, and the character of Lady Macbeth, there is hardly any point in which the drama coincides with the real history. The rebellion of Macdonwald and the invasion of Sueno during the reign of Duncan are fables; Banquo and Fleance the ancestors of the Stuarts are the inventions of the chronicler. Lady Macbeth, whose name was Gruoch, was the granddaughter of Kenneth IV., who was slain at the battle of Monivaird by Malcolm II. Her first husband, Gilcomgain, the maormor of Moray, was burnt in his castle with fifty of his friends. Her only brother was slain by Malcolm's orders. There were reasons therefore why she should cherish vengeance against Duncan, the grandson of Malcolm".

<sup>210</sup> Le mythographe P. Commelin note en effet que « Les Parques, divinités maîtresses du sort des hommes étaient trois sœurs, filles de la Nuit ou de l'Érèbe, ou bien de Jupiter et de Thémis, ou, selon quelques poètes, filles de la Nécessité et du Destin. L'obscurité de leur naissance indique qu'elles ont exercé leurs fatales fonctions dès l'origine des êtres et des choses ; elles sont aussi vieilles que la Nuit, que la Terre et le Ciel. Elles se nomment Clotho, Lachésis et Atropos, et habitent un séjour voisin de celui des Heures, dans les régions olympiques, d'où elles veillent non seulement sur le sort des mortels, mais encore sur le mouvement des sphères célestes, et l'harmonie du monde. Elles ont un palais où les destinées des hommes sont gravées sur le fer et sur l'airain, de sorte que rien ne peut les effacer. Immuables dans leurs desseins, elles tiennent ce fil mystérieux, symbole du cours de la vie, et rien ne peut les fléchir et les empêcher d'en couper la trame ».

<sup>211</sup> Voir CLAUSTRE, André (de), *Dictionnaire portatif de mythologie, pour l'intelligence des poètes* [et cetera], Paris, Briasson, Tome Premier, 1765, p. 127.

Il écrit (1765 : 127) : « Hécate, était fille de Persée & d'Astérie, selon Hésiode. Jupiter, dit-il, après avoir eu commerce avec Astérie, la maria à Persée, & de là nacquit Hécate. Selon le scholiaste de Théocrite, Jupiter eut de Cérès, Hécate, recommandable par sa grande taille. Il l'envoya sous terre pour y chercher sa sœur Proserpine. Selon d'autres Auteurs [*sic*], & c'est l'opinion commune, Hécate est la même que Proserpine, & que Diane ou la Lune : c'est-à-dire, qu'elle avait trois noms ; c'était la Lune dans le ciel, Diane sur la terre, & Proserpine dans les enfers ; c'est pourquoi elle est appelée la triple Hécate, ou la **Déesse à trois têtes, *triformis*** [...] Selon Servius, Hécate a trois faces, parce qu'elle préside à la naissance, à la santé & à la mort : en tant qu'elle préside à la naissance, elle est appelée Lucine, en tant qu'elle a soin de la santé, on l'appelle Diane, & **le nom d'Hécate lui convient en ce qu'elle préside à la mort. Hésiode représente Hécate, comme une Déesse terrible**, pour qui Jupiter a plus d'égards que pour aucune autre, qui a le destin de la terre & de la mer entre les mains [...] Hécate était encore la Déesse des magiciennes & des enchanteresses ; c'est pour cela qu'on l'a fait mère de Circé & de Médée [...] Elle passait aussi pour la Déesse des songes : **on croyait qu'elle inspirait ces craintes qui dégénèrent en manie**, parce que la sombre horreur des ténébres cause naturellement de l'effroi ».

<sup>212</sup> Parmi les travaux qui ont abordé ce point, voir la remarquable monographie de ROOT, Robert Kilburn, *Classical Mythology in Shakespeare* [thèse de doctorat, Yale Studies in English], New York, Henry Holt and Company, 1903.

La « pièce écossaise » est également émaillée de symboles bibliques cardinaux, à l'instar de la représentation de Lady Macbeth, en tentatrice, sous les traits d'Ève, et de la colère de Dieu provoquée par l'assassinat du roi Duncan pendant son sommeil (Livre des Proverbes). Tout cela concourt à faire du *Macbeth* un archétype helléno-chrétien de la genèse du tourment et de son symbolisme.

## 2.2 Le constat de la folie

Nous comparerons dans cette partie le constat du somnambulisme dans l'œuvre source et dans l'œuvre cible. Pour ce faire, nous confronterons directement l'acte V, scène 1 de la pièce de Shakespeare à l'acte IV, scènes 3 et 4 de l'opéra de Verdi, dans la mesure où cette unité du drame paraît pour l'instant bien délimitée et autonome tant dans son fonctionnement que dans son actualisation<sup>213</sup>. Nous présenterons ci-dessous les deux extraits en version originale (voir traduction française **en annexes, figure 11**) :

| MACBETH SHAKESPEARIEN                                                                                                                                                                                                                                              | MACBETH VERDIEN                                                            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|
| Acte V, scène 1                                                                                                                                                                                                                                                    | Acte IV, scènes 3 et 4                                                     |
| <i>Enter a Doctor of Physic, and a Waiting Gentlewoman</i>                                                                                                                                                                                                         | <i>Scena Terza : Nel castello di Macbeth, come nell'atto primo. Notte.</i> |
| <b>DOCTOR</b>                                                                                                                                                                                                                                                      | <b>MEDICO</b>                                                              |
| I have two nights watched with you, <b>but can perceive no truth in your report. When was it she last walked?</b>                                                                                                                                                  | Vegliamo invan due notti.                                                  |
| <b>GENTLEWOMAN</b>                                                                                                                                                                                                                                                 | <b>DAMA</b>                                                                |
| Since his majesty went into the field, I have seen her rise from her bed, throw her nightgown upon her, unlock her closet, take forth paper, fold it, write upon't, read it, afterwards seal it, and again return to bed; yet all this while in a most fast sleep. | <b>In questa apparirà.</b>                                                 |
| <b>DOCTOR</b>                                                                                                                                                                                                                                                      | <b>MEDICO</b>                                                              |
| A great perturbation in nature, to receive at once                                                                                                                                                                                                                 | <b>Di che parlava</b>                                                      |
|                                                                                                                                                                                                                                                                    | <b>Nel sonno suo?</b>                                                      |

<sup>213</sup> À l'inverse pour lever le voile sur le germe de la folie de Lady Macbeth, il a dans un premier temps été nécessaire de relier entre eux plusieurs passages de la pièce source.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>10the benefit of sleep, and do the effects of watching.<br/>In this slumberry agitation, besides her walking and other actual performances, <b>what, at any time, have you hear her say?</b></p> <p><b>GENTLEWOMAN</b></p> <p><b>That, sir, which I will not report after her.</b></p> <p><b>DOCTOR</b></p> <p><b>You may to me, and 'tis most meet you should.</b></p> <p><b>GENTLEWOMAN</b></p> <p><b>Neither to you nor anyone, having no witness to confirm my speech.</b></p> <p><i>Enter Lady Macbeth as Queen, with a taper</i></p> <p><b>GENTLEWOMAN</b></p> <p>Lo you, here she comes—this is her very guise, and upon my life fast asleep; observe her, stand close.</p> <p><b>DOCTOR</b></p> <p>20How came she by that light?</p> <p><b>GENTLEWOMAN</b></p> <p>Why, it stood by her; she has light by her continually, 'tis her command.</p> <p><b>DOCTOR</b></p> <p>You see her eyes are open.</p> <p><b>GENTLEWOMAN</b></p> <p>Ay but their sense are shut.</p> <p><b>DOCTOR</b></p> <p>What is it she does now? Look how she rubs her hands.</p> <p><b>GENTLEWOMAN</b></p> <p>It is an accustomed action with her, to seem thus washing her hands: I have known her continue in this a quarter of an hour.</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>30Yet here's a spot.</p> | <p><b>DAMA</b></p> <p><b>Ridirlo</b></p> <p><b>Non debbo ad uom che viva... Eccola!</b></p> <p><i>Scena quarta : Lady Macbeth, e precedenti.</i></p> <p><b>MEDICO</b></p> <p>Un lume</p> <p>5Recasi in man?</p> <p><b>DAMA</b></p> <p>La lampada che sempre<br/>Si tiene a canto al letto.</p> <p><b>MEDICO</b></p> <p>Oh come gli occhi<br/>Spalanca!</p> <p><b>DAMA</b></p> <p>E pur non vede.</p> <p><b>MEDICO</b></p> <p>Perché terge la man?</p> <p><b>DAMA</b></p> <p>Lavarsi crede!</p> <p><b>LADY</b></p> <p>Una macchia è qui tuttora...<br/>10Via, ti dico, o maledetta!...</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>DOCTOR</b></p> <p>Hark, she speaks, I will set down what comes from her, to satisfy my remembrance the more strongly.</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>Out damned spot—out I say. One—two—why then 'tis time to do't—Hell is murky. Fie, my lord, fie, a soldier, and afeard? What need we fear who knows it, when none can call uour power to account? Yet who would have thought the old man to have had such much blood in him.</p> <p><b>DOCTOR</b></p> <p>Do you mark that?</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>40The Thane of Fife, had a wife—where is she know? What, will these hands ne'er be clean? No more o'that my lord, no more o'that—you mar all with this starting.</p> <p><b>DOCTOR</b></p> <p>Go to, go to: you have known what you should not.</p> <p><b>GENTLEWOMAN</b></p> <p>She has spoke what she should not, I am sure of that; Heaven knows what she has known.</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>Here's the smell of the blood still—all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand. O,</p> <p>50O, O.</p> <p><b>DOCTOR</b></p> <p>What a sigh is there! The heart is sorely charged</p> <p><b>GENTLEWOMAN</b></p> <p>I would not have such a heart in my bosom, for the dignity of the whole body.</p> <p><b>DOCTOR</b></p> <p>Well, well, well.</p> | <p>Una...due...gli è questa l'ora!</p> <p>Tremi tu!... non osi entrar?</p> <p>Un guerrier così codardo?</p> <p>Oh vergogna!... orsù t'affretta!...</p> <p>15Chi poteva in quel vegliardo</p> <p>Tanto sangue immaginar ?</p> <p><b>MEDICO</b></p> <p>Che parlò?...</p> <p><b>LADY</b></p> <p>Di Fiffe il Sire</p> <p>Sposo e padre or or non era?</p> <p>Che n'avvenne?... e mai pulire</p> <p>20Queste mani io non saprò?...</p> <p><b>DAMA e MEDICO</b></p> <p>Oh Terror!...</p> <p><b>LADY</b></p> <p>Di sangue umano</p> <p>Sa qui sempre... Arabia intera</p> <p>Rimondar sì picciol mano</p> <p>Co' suoi balsami non può.</p> <p>25Oimè!...</p> <p><b>MEDICO</b></p> <p>Geme?</p> <p><b>LADY</b></p> <p>I panni indossa</p> <p>Della notte... or via ti sbratta!...</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>GENTLEWOMAN</b></p> <p>Pray God it be, sir.</p> <p><b>DOCTOR</b></p> <p><i>This disease is beyond my practice; yet I have known those which have walked in their sleep, who have died holily in their beds.</i></p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>Wash your hands, put on your nightgown,<br/> 60look not so pale: I tell you yet again Banquo's<br/> buried; he cannot come out on's grave.</p> <p><b>DOCTOR</b></p> <p>Even so?</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>To bed, to bed—there's knocking at the gate—come,<br/> come, come, come, give me your hand—what's done,<br/> cannot b undone. To bed, to bed, to bed.</p> <p style="text-align: center;"><i>Exit</i></p> <p><b>DOCTOR</b></p> <p>Will she go now to bed?</p> <p><b>GENTLEWOMAN</b></p> <p>Directly.</p> <p><b>DOCTOR</b></p> <p><i>Foul whisp' rings are abroad: unnatural deeds</i><br/> 70<i>Do breed unnatural troubles; infected minds</i><br/> <i>To their deaf pillows will discharge their secrets:</i><br/> <i>More needs she the divine than the physician—</i><br/> <i>God, God forgive us all.</i> Look after her,<br/> Remove from her the mean off all anoyance,<br/> And still keep eyes upon her. So good night,<br/> <i>My mind she has mated, and amazed my sight.</i><br/> <i>I think, but dare not speak.</i></p> | <p>Banco è spento, e dalla fossa<br/> Chi morì non surse ancor.</p> <p><b>MEDICO</b></p> <p>Questo a presso?...</p> <p><b>LADY</b></p> <p style="text-align: center;">A letto, a letto...</p> <p><i>(s'avvia lentamente alle sue stanze)</i><br/> 30Sfar non puoi la cosa fatta...<br/> Batte alcuno!... andiam, Macbetto,<br/> Non t'accusi il tuo pallor.</p> <p><b>DAMA e MEDICO</b></p> <p><i>Ah di lei, pietà, Signor!</i><br/> <i>(seguono Lady Macbeth inorriditi)</i><sup>215</sup></p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

<sup>215</sup> Livret du *Macbeth* de Verdi, version de 1865, éditée par Eduardo Rescigno, Ricordi.

|                                                                                              |  |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| <p><b>GENTLEWOMAN</b></p> <p>Good night, good doctor.</p> <p><i>Exeunt</i><sup>214</sup></p> |  |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|--|

Il convient de remarquer en préambule à notre analyse que la « Grande scène du somnambulisme<sup>216</sup> » n'est pas l'œuvre du librettiste Francesco Maria Piave, mais d'Andrea Maffei<sup>217</sup>. La juxtaposition de la traduction italienne et du texte source montre, pour commencer, la réduction significative du volume langagier dans la scène opératique. Nous verrons néanmoins que cette diminution du nombre de mots ne dénote pas forcément un appauvrissement des contenus, d'autant que dans un opéra le texte et la musique forment un alliage ! Cela implique que les déperditions textuelles contingentes soient à la fois compensées par le matériau musical et ses intrications avec la parole et le geste. La portée référentielle de cet alliage repousse sans arrêt les limites de l'entendement, compte tenu de l'infinie complexité émotionnelle des êtres et, aussi, de la nature non-référentielle de la musique, d'un point de vue ontologique. Ainsi, la réception d'un contenu sémantique aux normes flottantes presse la détente, ou devient la porte d'accès, selon la position du récepteur, de souvenirs et de sentiments divers et variés, potentiellement très éloignés de l'action contée. L'adaptation pour l'opéra donne donc une œuvre différente et nouvelle.

Notons en premier lieu toute la vigueur de la traduction italienne réalisée par Maffei, dont la concision a pour seul défaut de concentrer abusivement l'attention sur l'argument tragique. Deux exemples illustrent ce travers. Le premier, en vert ci-dessus, est l'archi-

<sup>214</sup> *The Tragedy of Macbeth* éditée par Nicholas Brooke, The Oxford Shakespeare.

<sup>216</sup> Gran scena del sonnambulismo en italien.

<sup>217</sup> Voir VERDI, Giuseppe, PIAVE, Francesco Maria, *Macbeth*, Milan, Ricordi [testi a cura di Eduardo Rescigno], 1988.

Le musicologue Eduardo Rescigno souligne admirablement cet état de fait dans l'édition Ricordi du livret de *Macbeth* (1988 : 23) : « Sono proprio le Streghe, e più in generale l'elemento fantastico di quest'opera, che mettono in difficoltà il librettista e suscitano l'insoddisfazione di Verdi, il quale sul finire dell'anno si rivolge al poeta Andrea Maffei per aggiustare il libretto che Piave gli ha confezionato. In una lettera del 21 gennaio 1847, Verdi informa brutalmente Piave dell'intervento di Maffei, e conclude: "ora tutto è accomodato cambiando però quasi tutto". Esagerava, perché in realtà gli interventi di Maffei erano limitati ad alcune correzioni di parole e di versi, e di nuovo c'era soltanto il coro delle Streghe del terzo atto e la scena del sonnambulismo del quarto. Comunque, andò a finire che sul libretto, in occasione della prima fiorentina, non apparve il nome del poeta, né quello di Piave né quello di Maffei (il nome di Piave apparve per la prima volta in un libretto pubblicato nel 1863) ». Ci-après ma traduction : « Ce sont vraiment les Sorcières, et plus l'élément fantastique en général de cet opéra, qui mettent en difficulté le librettiste et suscitent l'insatisfaction de Verdi, lequel vers la fin de l'année se tourne vers Maffei pour arranger le livret que Piave lui a confectionné. Dans une lettre du 21 janvier 1847, Verdi informe brutalement Piave de l'intervention de Maffei, et conclut: 'maintenant tout est arrangé en changeant cependant presque tout'. » Il exagérât, parce qu'en réalité les interventions de Maffei s'étaient limitées à quelques corrections de mots et de vers, et de neuf il y avait seulement le cœur des Sorcières du troisième acte et la scène du somnambulisme du quatrième acte. Toutefois, cela alla par finir que sur le livret, à l'occasion de la première florentine, le nom du poète n'apparut pas, ni celui de Piave ni celui de Maffei (le nom de Piave apparut pour la première fois dans un livret publié en 1863).

certitude qu'a la dame de compagnie de Lady Macbeth, au vers 2 du livret, de voir la reine en proie à une crise de somnambulisme, alors que dans la pièce source, après deux nuits de veille infructueuse, le médecin semble prêt à renoncer<sup>218</sup>. Cette incertitude qui, dans la pièce source, plane sur le somnambulisme de Lady Macbeth, et son constat, souligne le caractère surnaturel de cet état. Les contemporains de Shakespeare ne s'attendaient vraisemblablement pas à voir représenter sur scène ce mal, dont on ignorait encore tout des causes effectives et qui, partant, passait pour un cas de possession diabolique<sup>219</sup>. Il s'agissait incontestablement, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, d'une source vive d'angoisse. Dans l'adaptation verdienne, au contraire, il ne fait aucun doute, comme le souligne la réplique de la dame de compagnie : « In questa apparirà » (elle viendra ce soir), que Lady Macbeth paraîtra sur scène en proie à un accès de somnambulisme. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la crainte a cédé le pas à la fascination pour les phénomènes inexpliqués. Cela s'explique par les progrès phénoménaux de la science, qui amorcent la conquête athlétique du monde par l'homme<sup>220</sup>. L'enthousiasme des romantiques pour le surnaturel reflète en outre l'efflorescence du genre fantastique, dont les premières traces se retrouvent, au reste, dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dans le roman gothique<sup>221</sup>. L'opéra ne traduit donc pas l'effroi du contexte source. Pourtant cette témérité et cette audace du dramaturge de représenter le somnambulisme, après un bref instant de tergiversations, est bien un élément fondamental de la tragédie source. Il revient ainsi, aujourd'hui, au metteur en scène d'y remédier, en veillant toutefois à ne pas trop accentuer la dimension muséographique. Le défi d'une pareille réalisation réside dans la présentation du décalage et de l'évolution des conceptions et des consciences individuelles dans les trois contextes, à savoir l'Angleterre élisabéthaine, l'Italie romantique et notre monde contemporain.

Le second exemple, en vert ci-dessus, des vers 56 à 58 dans la pièce source, est la suppression dans le livret de l'aveu d'impuissance du médecin, auquel s'ajoutait de surcroît une remarque rassérénante sur le sort des somnambules. Bien qu'il reconnaisse explicitement

<sup>218</sup> Il ne remet pas tout à fait en question la véracité des dires de la dame, mais s'enquiert tout de même précisément de sa version des faits, comme pour en vérifier la cohérence. Au vu de la scène suivante, lorsque le médecin rend compte de ses observations à l'usurpateur, il est en effet évident que Macbeth a eu connaissance du trouble secouant sa femme, et qu'il a alors lui-même commandé au médecin de se dépêcher auprès d'elle.

<sup>219</sup> Il serait très intéressant de faire des recherches sur le somnambulisme dans l'art. Notons à ce propos que le compositeur belcantiste Vincenzo Bellini a écrit un opéra intitulé *La Sonnambula*, qui fut créé le 6 mars 1831 au *teatro Carcano* de Milan, sur un livret de Felice Romani d'après le ballet *La somnambule, ou l'arrivée d'un nouveau seigneur* (1827) d'Eugène Scribe.

<sup>220</sup> Le XVIII<sup>e</sup> siècle a vu l'émergence d'une science matérialiste bâtie sur les travaux de Newton et de Descartes. La confiance dans la science pour éclaircir les mystères du monde est si grande, qu'elle en deviendra même démesurée au cours du siècle suivant, usuellement baptisé « siècle des corrélations » (XIX<sup>e</sup> s.), en raison de la connexion soudaine entre des théories scientifiques jusque-là dispersées.

<sup>221</sup> Parmi les œuvres les plus emblématiques, relevons notamment *The Mysteries of Udolpho* (1794) d'Ann Radcliffe et *The Castle of Otranto* (1764) d'Horace Walpole.



l'incapacité de son art<sup>222</sup>, il ne se veut pas moins rassurant à l'égard de l'audience et de ceux qui souffriraient du même mal mystérieux, car il déclare qu'il a connu de pareils gens, en proie au noctambulisme<sup>223</sup>, que ces crises n'ont pas empêché de mourir saintement dans leur lit. Cela souligne toute la portée du discours du dramaturge, qui semble, sous les traits d'un personnage fictionnel doté de légitimité pour s'exprimer sur les maux humains — il s'agit en effet d'un physicien<sup>224</sup>—, faire passer un message à ses contemporains : il ne faut pas trop entretenir de crainte au sujet du somnambulisme et de ceux qui en sont victimes, car ce n'est pas invariablement l'œuvre du démon. Ce contenu didactique du discours shakespearien a été tout simplement balayé de l'opéra ; Verdi s'adressant lui aussi à ses contemporains. Cet émondage, sensé retrancher le superflu du drame pour donner un volume raisonnable à l'opéra, dont la durée est directement conditionnée par la musique, est en réalité ici abusivement pratiqué, au point d'en devenir une mutilation. Il prive en effet le récepteur, qui aurait toutes les clefs pour actualiser les contenus secrets de l'œuvre, de la réalité intellectuelle qui avait cours à l'époque élisabéthaine<sup>225</sup>. C'est aujourd'hui au metteur en scène qu'incombe la tâche délicate de réinsérer ces représentations perdues dans l'adaptation verdienne. Il veillera bien ce faisant à ne pas trop exagérer l'aspect historique. Notons par exemple que la technique de la transposition par équivalence analogique pourrait permettre de relier l'angoisse suscitée par le somnambulisme à l'époque de Shakespeare, à une angoisse du

<sup>222</sup> Voir SPEAKE, Jennifer, *Dictionary of Proverbs*, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 9. L'auteur souligne que l'usage de désigner la médecine par le terme « art » remonte à Hippocrate de Cos. Shakespeare emploie cette expression dans *Macbeth* à l'acte IV, scène 3, au vers 143, qui plus est, par la voix d'un autre médecin : « Their malady convinces / The great assay of art ». Cette occurrence tend à montrer la connaissance qu'avait le chantre d'Avon de la culture des anciens. Notons au passage qu'il eût fort bien pu être avisé de cette dénomination par le biais des traités médicaux traduits à Salerne, regroupés sous le nom d'*Articella*.

<sup>223</sup> Le noctambulisme est ici défini comme « l'état de ceux qui marchent la nuit en dormant ».

<sup>224</sup> Shakespeare le désigne par le terme « doctor », dont l'usage pour les médecins se répandit à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. On en retrouve notamment la trace dans l'œuvre de François Villon. Notons cependant qu'une autre dénomination usuelle pour parler du médecin existait : il s'agissait de « physicien » ou « fisisien » selon l'ancienne orthographe (attestée dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle). Honoré de Balzac souligne d'ailleurs cet usage dans *Maître Cornélius*, lorsqu'il écrit : « Ce nom [physicien], récemment substitué à celui de *maître myrrhe*, est resté aux docteurs en Angleterre. Le titre était alors donné partout aux médecins ». Ce commentaire s'insère dans une nouvelle historique, dont le déroulement a lieu sous le règne du roi Louis XI, au XV<sup>e</sup> siècle donc. Ajoutons à cela que cette fiction a la curiosité de bâtir son argument sur le désordre que peut causer le somnambulisme dans la société humaine. Il est en outre intéressant de souligner que le point de vue dix-neuviémiste de Balzac émaille en partie les propos du médecin du roi qui formule ainsi son diagnostic (1852 : 46) : « Sire, rien n'est surnaturel dans cette affaire. Notre torçonnier [Maître Cornélius, collecteur d'impôts] a la propriété de marcher pendant son sommeil. Voici le troisième exemple que je rencontre de cette singulière maladie. Si vous vouliez vous donner le plaisir d'être témoin de ses effets, vous pourriez voir ce vieillard aller sans danger au bord des toits, à la première nuit où il sera pris d'un accès. J'ai remarqué dans les deux hommes que j'ai déjà observés, des liaisons curieuses entre les affections de cette vie nocturne et leurs affaires, ou leurs occupations du jour ». L'extrême assurance du médecin balzacien selon qui il n'y aurait rien de surnaturel dans ce mal contraste avec l'attitude du médecin shakespearien dans *Macbeth* !

Voir BALZAC, Honoré de, « Maître Cornelius », in *Œuvres illustrées de Balzac*, Paris, Marescq et C<sup>ie</sup>, 1852.

<sup>225</sup> Nous caractérisons sciemment le contexte de la création shakespearienne d'époque élisabéthaine, alors que pourtant la reine Elisabeth I<sup>re</sup> est morte en l'année 1603, et que le roi Jacques I<sup>er</sup> lui a succédé sur le trône, car l'influence culturelle et artistique monumentale de la défunte souveraine s'est perpétuée durant les premières années du règne de son successeur.

même acabit dans notre temps présent. Le médium de l'image se superposant à l'action sur scène pourrait être très approprié.

Nous poursuivrons en nous intéressant spécifiquement à la lecture de l'incapacité du médecin et à l'appel lancé aux puissances célestes. Il est notoire que dans la pièce source, à la différence de l'opéra, le recours à Dieu apparaît comme un remède effectif, plutôt que comme un ultime recours désespéré, qui aurait valeur de simple idiomatisme pour confier sa détresse. Nous avons relevé de minces distinctions dénotatives, au sein des fragments textuels surlignés en jaune ci-dessus. L'échantillon source énonce le besoin qu'aurait Lady Macbeth de l'assistance divine, par l'intermède du prêtre par exemple : "more needs she the divine than the physician"<sup>226</sup>. En outre, le médecin complète sa prescription par une formule étonnante, dont la connexité avec la prière du Notre-Père (Our Father) interpelle : "God, God forgives us all"<sup>227</sup>. Il semble lui-même intercéder pour elle auprès de Dieu, au nom du pardon infini que promet Dieu : "Forgive us our trespases, as we forgive those who trespass against us"<sup>228</sup>. Il convient en effet de noter qu'entre les vers 69 et 77 le physicien tient le mal qui accable Lady Macbeth comme procédant d'actes impies. À l'inverse dans l'échantillon cible, il n'est plus question de pardon, mais de pitié, ou de miséricorde. En d'autres termes, il ne voit aucun moyen de conjurer le sort<sup>229</sup>. D'ailleurs, l'expression du besoin de Dieu est occultée par la réaction convenue du médecin et de la dame de compagnie, qui a bien davantage le tour d'une imploration rhétorique que d'une supplication ardente. S'il paraît difficile de statuer de la chose de façon certaine en ne se fondant que sur la comparaison des deux extraits

<sup>226</sup> François-Victor Hugo penche pour cette traduction : « Elle a plus besoin du prêtre que du médecin ». Notons au passage que le terme anglais "divine", lorsqu'il s'agit d'un substantif, désigne un ecclésiastique.

<sup>227</sup> François-Victor Hugo traduit : « Dieu, Dieu pardonne nous à tous !... ».

<sup>228</sup> Il s'agit d'un extrait de la prière du Notre-Père en langue anglaise, dont voici la traduction française : « Pardonne-nous nos offenses, comme nous pardonnons aussi à ceux qui nous ont offensés ».

<sup>229</sup> Paradoxalement, dans l'opéra, le médecin et la dame de compagnie n'ont jamais été aussi sûrs des crimes horribles commis par Lady Macbeth, comme en atteste bien l'expression de leur effroi à chaque nouvelle révélation. Dans la pièce source, contrairement, on pense, on croit fort, mais finalement l'on se garde bien de parler par crainte des représailles certes, mais aussi et surtout en raison tant de la crédibilité que de la véracité chancelante des propos sortis droit de la bouche d'une somnambule. Convenons que cela ne saurait constituer un aveu en bonne et due forme, qui plus est, dans le contexte source où la révolution psychanalytique n'a pas encore eu lieu ! La méfiance est donc de rigueur. Nous comprenons mal partant pourquoi dans l'opéra, à l'intérieur duquel le médecin et la dame d'honneur n'ont jamais été aussi convaincus de la culpabilité de Lady Macbeth, ces deux protagonistes ne considèrent pas plus sérieusement le secours de Dieu comme une solution pratique. Sur la base de leur réplique commune : « Ah di lei, pietà, Signor ! », le metteur en scène peut tout au plus indiquer aux protagonistes de se signer, quoique cela n'accentue leur prise de distance vis-à-vis d'une personne infectée. Il est fort probable que cette dimension pratique du sacerdoce ait été gommée par l'affaiblissement des convictions religieuses au XIX<sup>e</sup> siècle, voire par une saillie de l'anticléricalisme de Verdi, dont le musicologue Patrick FAVRE-TISSOT-BONVOISIN retrace l'enracinement en relatant une anecdote truculente.

Il écrit (2014 : 10-11) : « Une seule [légende] aura l'honneur de lui plaire et il ne se fera jamais prier pour la narrer sur le tard, sans doute parce qu'elle accrédi-tera la précocité de son anticléricalisme. Enfant de chœur, il est un jour distrait par le jeu de l'orgue et n'entend pas le curé lui demander les burettes. Agacé, le célébrant le pousse du pied. Déséquilibré, il roule au pied de l'autel et lance une invective courante du dialecte local : 'Dio t'manda 'na sajetta !', ce qui ne manque pas de scandaliser l'assistance. Le plus fort de l'histoire réside dans la mort attestée du dudit prêtre, huit ans plus tard, foudroyé en plein office religieux par un éclair ! ».

Voir FAVRE-TISSOT-BONVOISIN, Patrick, *Giuseppe Verdi*, Paris, Bleu nuit éditeur, 2014, p. 10-11.

homologues, en raison notamment des maigres indices qui peuvent y être glanés, le doute se dissipe définitivement quand on se penche sur l'encadrement de la scène dans la tragédie source !

Nous découvrons en effet que la scène du somnambulisme est dans le drame source enchâssée entre deux passages qui créent un effet de contraste saisissant. Sur son flanc gauche, il s'agit d'une portion de l'acte IV, scène 3, des vers 139 à 159 :

| <i>Macbeth</i> de Shakespeare                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | <i>Macbeth</i> de Shakespeare                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Acte IV, scène 3                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Acte IV, scène 3                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| <i>Enter a Doctor</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | <i>Entre un docteur.</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| <b>MALCOLM</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | <b>MALCOLM</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| 139Well, more anon.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | Bien ! nous en reparlerons tout à l'heure... Le roi va-t-il venir, dites-moi ?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| Comes the King forth, I pray you?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| <b>DOCTOR</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | <b>LE DOCTEUR</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| Ay, sir—there are a crew of wretched souls<br>That stay his cure: their malady convinces<br>The great assay of art. But at his touch,<br>Such sanctity hath Heaven given his hand,<br>They presently amend. <i>Exit</i>                                                                                                                                        | Oui, seigneur. Il y a là un tas de misérables êtres qui attendent de lui la guérison ; leur maladie défie les puissants efforts de l'art, mais il n'a qu'à les toucher, et telle est la vertue sainte dont le ciel a doué sa main, qu'ils se rétablissent sur-le-champ.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| <b>MALCOLM</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | <b>MALCOLM</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| I thank you, Doctor.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | Je vous remercie, docteur. <i>(Sort le docteur.)</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <b>MACDUFF</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | <b>MACDUFF</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| What's the disease he means?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | De quelle maladie veut-il parler ?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| <b>MALCOLM</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | <b>MALCOLM</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| 'Tis called the Evil.<br>A most miraculous work in this good King,<br>Which often since my here remain in England<br>I have seen him do. How ho solicits Heaven<br>150Himself best knows; but strangely visited people,<br>All swoll'n and ulcerous, pitiful to the eye,<br>The mere despair of surgery, he cures,<br>Hanging a golden stamp about their necks | On l'appelle le <i>mal du roi</i> . C'est une opération tout à fait miraculeuse de ce bon prince, et que souvent, depuis mon séjour en Angleterre, je lui ai vu faire. Le fait est que des gens étrangement atteints, tout enflés et couverts d'ulcères, pitoyable à voir, vrai désespoir de la chirurgie, sont guéris par lui : il pend autour de leur cou une pièce d'or qu'il attache avec de pieuses prières ; et l'on dit qu'il laisse à la dynastie qui lui succédera le pouvoir béni de guérir. Outre cette étrange vertu, il a le céleste don de prophétie ; et les mille bénédictions suspendues à son trône le |

|                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|
| Put on with holy prayers; and 'tis spoken,<br>To the succeeding royalty he leaves<br>The healing benediction. With this strange virtue,<br>He hath a heanvenly gift of prophecy,<br>And sundry blessings hang about his throne<br>159That speak him full of grace. | proclament plein de grâce. <sup>230</sup> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|

Ce premier extrait vante le pouvoir de guérison miraculeuse dont serait doué le roi d'Angleterre. Nous remarquons, en rouge ci-dessus, des vers 141 à 145, que le médecin lui-même en informe Malcolm, l'héritier légitime de la couronne d'Écosse<sup>231</sup>. Il soutient que cette faculté innée, par opposition au savoir-faire que le médecin acquiert après moult besogne, fut directement conférée au souverain par Dieu. Malcolm précise en outre, des vers 154 à 156, que ce don se transmet au sein de la dynastie régnante. Il s'agit partant d'une preuve irrécusable de l'élection divine du monarque qui, de surcroît, consacre et défend l'hérédité de la fonction royale. D'ailleurs, la métaphore filée de l'impuissance de Macbeth à guérir les maux mystérieux qui frappe l'Écosse, à l'acte V, scène 4, des vers 49 à 53, met en exergue l'image de l'usurpateur<sup>232</sup>. Le souverain légitime devient dès cet instant le médium de la grâce divine sur terre. L'invocation de Dieu est véritablement conçue dans le drame source comme une cure effective de la maladie. C'est bien plus qu'une alternative ultime, face aux échecs répétés de la médecine.

Remarquons enfin que le discours du dramaturge acquiert une visée didactique. La réponse de Malcolm à la question que lui a posée Macduff est une tribune pour Shakespeare,

<sup>230</sup> Traduction française de François-Victor Hugo.

<sup>231</sup> Sa prétention au trône est naturelle, car il est le fils aîné du roi Duncan ; Donalbain est quant à lui son frère cadet. En outre, son père le roi Duncan le reconnaît officiellement comme son héritier légitime à l'acte I, scène 4, des vers 36 à 40 : « Sons, kinsmen, thanes, / And you whose places are the nearest, know / **We will establish our estate upon / Our eldest, Malcolm**, whom we name hereafter / The Prince of Cumberland ». Ci-après la traduction de François-Victor Hugo : « Mes fils, mes parents, vous, thanes, et vous, les plus près d'eux en dignité, sachez que nous voulons léguer notre empire à notre aîné, Malcolm, que nous nommons désormais prince de Cumberland ».

<sup>232</sup> Dans le drame source, Macbeth s'exprime ainsi : « If thou couldst, doctor, cast / The water of my land, find her disease, / And purge it to a sound and pristine health, / I would applaud thee to the very echo / That should applaud again ». Ci-après la traduction de François-Victor Hugo : « Si tu pouvais, docteur, examiner l'eau de mon royaume, découvrir sa maladie, et lui rendre, en le purgeant, sa bonne santé première, je jetterais tes louanges à tous les échos, pour qu'ils les répétassent ». Le Royaume d'Écosse est tel un corps malade, victime d'une infection inconnue de l'usurpateur. En réalité, l'agent pathogène n'est nul autre que Macbeth lui-même ! Enfin, notons que dans ce passage Macbeth qui devrait normalement en tant que souverain d'Écosse pouvoir compter sur l'assistance de Dieu, mais qui en est tout à fait privé car il a usurpé le trône, sollicite l'assistance de la médecine qui est au reste bien impuissante ! Cela crée un brillant effet de contraste avec le roi d'Angleterre, soutien de la revendication au trône de Malcolm, qui se porte quant à lui à la rescousse de ceux que la médecine n'a su guérir.

qui, tout en instruisant ses contemporains sur le « mal le roi<sup>233</sup> », c'est-à-dire les écrouelles, célèbre la personne du roi d'Angleterre, qui en viendrait presque à participer à la gloire de Dieu le Père, tant il a été doté d'attributs. En outre, plus que l'image christique, c'est avant tout l'image mariale qui est projetée sur lui. Nous relevons effectivement au vers 159 qu'il est proclamé plein de grâce (full of grace). Or, n'est-ce pas ainsi que commence la prière à la sainte Vierge : "Hail Mary, full of grace" (Je vous salue Marie, pleine de grâces) ? Cette allusion paraît surprenante de prime abord, compte tenu de l'opiniâtreté de la proscription du culte marial sous le règne d'Élisabeth I<sup>ère</sup>. Le docteur Julie Spraggon souligne la férocité de l'iconoclasme élisabéthain qui en fut le fer de lance (2003 : 6) :

The thorough purging of images from churches started with the royal visitation of July 1559 [...] This time the removal of the paraphernalia and imagery of Catholicism was meant to be final, with clauses in the visitation articles and the royal injunctions allowing for the searching of private houses to discourage the hiding of images. There was also an emphasis on destruction rather than simple removal, and a strict attitude taken against those who attempted to avoid it. It was important that the change of religion should be seen to be permanent and not yet another temporary shift [...] The visitation articles were drawn up for practical application — the more radical stance being necessary for eradicating the remnants of Marian worship. These articles were supplemented by others drawn up by Archbishop Matthew Parker and other bishops, in *A Declaration of Certain Principle Articles of Religion* (1559).<sup>234</sup>

<sup>233</sup> La traduction française de François-Victor Hugo est curieusement marginale. Il rend la dénomination anglaise "King's evil", simplement formulée par « the Evil » dans le manuscrit shakespearien, par l'expression « **le mal du roi** », alors qu'il existe une expression idiomatique consacrée dans la langue française : « **le mal le roi** ». Cette différence minime dans le choix de l'article grammatical suffit à conférer une aura historique à l'expression !

Voir l'admirable monographie de BLOCH, Marc, *Les rois thaumaturges. Études sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, Paris et Strasbourg, Istra, 1924.

L'historien médiéviste Christian Pfister note dans son article critique sur le travail de M. Bloch (1925 : 115) : « L'histoire du toucher des écrouelles en Angleterre est un peu moins longue [qu'en France]. Toutefois, tous les rois du moyen âge [sic], à partir de Henri II ont usé de ce pouvoir, et, comme les malades 'signés' par le roi recevaient chacun une petite somme, M. Bloch, en étudiant les comptes de la royauté anglaise, a pu établir des statistiques assez précises. Sous Henri VIII, même après la rupture avec la papauté, le rite continua d'être observé et peut être encore sous Édouard VI qui était un prince calviniste. **Élisabeth elle-même ne cessa point de « guérir » les scrofuleux, se bornant à éliminer de la liturgie la Vierge et les saints et à transposer en anglais le rituel latin. Jacques I<sup>er</sup> et Charles I<sup>er</sup> continuèrent, se refusant seulement à tracer le signe de croix sur les parties malades.** Après la Révolution, Charles II reprit les anciens errements et une gravure de Robert White que reproduit M. Bloch nous fait assister à la cérémonie. **Jacques II, catholique, reprit les prières en latin, l'invocation à la Vierge et aux saints, le signe de croix, toute l'antique liturgie**, et même après le règne de Guillaume III, la reine Anne renoua la tradition miraculeuse, selon le rite protestant ; elle 'toucha' encore le 27 avril 1714, quelque temps avant sa mort. Désormais seuls les prétendants aux trônes, descendants de Jacques II, Jacques III, Charles Édouard et son frère Henri continuèrent le geste. Le miracle royal disparut en 1807 en même temps que la race des Stuarts ».

PFISTER, Christian, « Les rois thaumaturges », in *Journal des savants*, 23<sup>e</sup> années, Mai-juin 1925, pp. 109-119.

<sup>234</sup> SPRAGGON, Julie, *Puritan Iconoclasm during the English Civil War*, Woodbridge, The Boydell Press, 2003, pp. 6 et 8. Ci-après ma traduction : « L'élimination méthodique des images dans les églises commença par l'édit royal (*visitation*) de juillet 1559 [...] Cette fois l'enlèvement du décorum et de l'imagerie du catholicisme était censé être définitif, avec des clauses dans les articles de la *visitation* et les ordonnances royales autorisant la fouille des demeures privées pour dissuader la dissimulation des images. L'accent fut aussi mis sur la destruction plutôt que sur le simple retrait, et sur une attitude stricte prise contre ceux qui tentèrent d'y échapper. Il était important que ce changement de religion fut perçu comme permanent et non, encore, comme un autre

La promulgation d'ordonnances royales marque officiellement le nouveau virage vers le protestantisme que la reine Élisabeth I<sup>ère</sup> fait prendre au royaume d'Angleterre, après la sanglante parenthèse catholique du règne de Marie Tudor<sup>235</sup>. La programmation méthodique de la destruction de tous les symboles et images pieuses du catholicisme<sup>236</sup>, couplée à la répression implacable de tous les contrevenants, installe et démontre l'autorité de la nouvelle reine, en balayant l'honni reliquat catholique de Marie *la Sanglante* (*Bloody Mary*). Il convient en effet de noter que Marie Tudor rétablit solennellement l'autorité papale dans le royaume, environ un an après être montée sur le trône<sup>237</sup>. Elle persécuta cruellement les protestants qu'elle fit pourchasser et condamner au bûcher. Cette terrible campagne de répression contre la foi réformée et ses partisans prit le nom de « persécutions mariales » et valut à Marie l'accollement de l'épithète « Sanglante » ! Sa personne cristallisa tant de haine, qu'outre la révision du dogme par la Réforme, l'infortunée association de la Vierge Marie à Marie *la Sanglante*, du fait d'une méchante homonymie, suffit à expliquer le déchaînement et le zèle que mirent les protestants à démolir la dévotion mariale sous le règne d'Élisabeth I<sup>ère</sup>.

Toutefois, force est de constater que la symbolique latente du culte marial fut très tôt réassimilée par la nouvelle souveraine, alors qu'elle s'en était pourtant déclarée une farouche adversaire. Ce paradoxe met en exergue la malléabilité des symboles, et la puissance, qui peut en être tirée. Le Professeur Arthur F. Marotti rend compte de cet état de fait dans l'avant-propos, qu'il signe, de l'ouvrage sur la dévotion mariale dans le théâtre anglais moderne, compilé par les Professeurs Regina Buccola et Lisa Hopkins :

---

changement temporaire [...] Les articles de la *visitation* furent rédigés pour une application pratique — les positions les plus radicales étant nécessaires pour éradiquer les restes du culte marial. Ces articles furent complétés par d'autres rédigés par l'archevêque Matthew Parker et d'autres évêques, dans *A Declaration of Certain Principle Articles of Religion* (1559) ».

<sup>235</sup> Julie Spraggon remarque à ce propos (2006 : 5-6) : « Even though images were to be returned under Mary, the expense of refurbishment limited the extent to which the clock could be turned back. [Professor Eamon] Duffy points out [in *The Stripping of the Altars: traditional religion in England 1400-1570* (Yale, 1192)] that the narrowing of the devotional range of Marian Catholicism was partially to do with this difficulty of reconstruction (whilst also reflecting a general tendency of the counter-Reformation). There was a concentration on the high altar, with the rood and the individual church's patron saint being the only image made obligatory, and no official attempt made to enforce the restoration of side altars or other images ». Ci-après ma traduction : « Bien que des images pieuses allaient réapparaître sous le règne de Marie I<sup>ère</sup> Tudor, les frais de réaménagement limitèrent la portée de ce retour en arrière. Le Professeur Eamon Duffy fait remarquer que la réduction de la pieuse portée du catholicisme marial avait en partie à voir avec cette difficulté de reconstruction (quoiqu'aussi reflétant une tendance générale de la contre-Réforme). La concentration portait sur le maître-autel, avec le crucifix et le saint patron particulier de la paroisse, étant la seule rendue obligatoire, et pas de tentative officielle faite pour imposer la restauration des autels secondaires ou d'autres images ».

<sup>236</sup> Voir MONTROSE, Louis, *The Subject of Elizabeth. Authority, Gender, and Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006, pp. 182-184.

<sup>237</sup> Une messe, célébrée à Westminster le 30 Novembre 1554, ratifia cette ré-union. Marie chipa la couronne à Jeanne Grey, à la mort d'Édouard VI en 1553.

Queen Elizabeth's strategy of rule involved appropriating elements of idealized womanhood from the cult of Mary. As John Philips has noted in his study of English Protestant iconoclasm [in *The Reformation of Images: Destruction of Art in England, 1535-1660* (Berkeley, University of California Press, 1973, pp. 128-129 et 138)], most rood screens, which contained not only the image of Christ on the Cross but also, in addition to the figure of John the Baptist, the image of Mary as both mother and mediatrix, were removed from English churches and often the royal arms of Queen Elizabeth were set up in their place—an act that emphasized state control of religion as well as the displacement of the Queen of Heaven by the Queen of England. Queen Elizabeth not only replaced her half-sister, Queen Mary, but, to some extent, she attempted to assume the place of the Blessed Virgin Mary in English culture. This one reason why Henry Cuffe, in the voice of the condemned rebel, the Earl of Essex, inserted a section into the valedictory 'The Passion of a Discontented Mind' expressing strong devotion not to the feminine earthly monarch but to the Queen of Heaven [in MAY, Steven W., *The Elizabethan Courtier Poets: The Poems and their Contexts* (Columbia, University of Missouri Press, 1991, p. 235)]:

And thou faire Queene of mercy and of pittye  
Whose wombe did once the World's Creator carry,  
Bee thou attentive to my painefull ditty,  
Further my Sutes deare gracious blessed Mary;  
If thou begin the Quire of holy Saints  
Will all be helping to preferre my plaints.

Mary here is presented in her traditional roles as Mother of God, as supreme mediatrix and as font of mercy and pity. Given the cultural competition between the cult of Elizabeth and the cult of Mary, it is not surprising that these politically dangerous lines were omitted from the printed version of this poem.<sup>238</sup>

<sup>238</sup> MAROTTI, Arthur F., "Foreword", in *Marian Moments in Early Modern British Drama*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2007, pp. xiv et xv.

Ci-après ma traduction : « La stratégie de domination de la reine Élisabeth implique l'appropriation d'éléments de la féminité idéalisée dans le culte de la Vierge Marie. Comme l'a noté John Philips dans son étude de l'iconoclasme du protestantisme anglais [in *The Reformation of Images: Destruction of Art in England, 1535-1660* (Berkeley, University of California Press, 1973, pp. 128-129 et 138)] la plupart des jubés, qui contenaient non seulement l'image du Christ en croix mais aussi, en plus de la figure de saint Jean-Baptiste, l'image de Marie à la fois en tant que mère et médiatrice, furent enlevés [ou ils furent démolis, ou leurs symboles furent oblitérés] des églises anglaises et souvent les armes royales de la reine Élisabeth furent installées en leur lieu et place — un acte qui souligne le contrôle de la religion par l'État ainsi que le remplacement de la reine du Ciel par la reine d'Angleterre. La reine Élisabeth n'a pas seulement remplacé sa demi-sœur, la reine Marie [Tudor], mais, dans une certaine mesure, elle a entrepris de prendre la place de la sainte Vierge Marie dans la culture anglaise. C'est une des raisons pour lesquelles Henry Cuffe, par la voix du dissident condamné, le Comte d'Essex, inséra une section dans le poème d'adieu 'The Passion of a Discontented Mind' (La Passion d'une âme mécontente) exprimant une forte dévotion non pas pour le monarque terrestre féminin mais à la reine céleste [in MAY, Steven W., *The Elizabethan Courtier Poets: The Poems and their Contexts* (Columbia, University of Missouri Press, 1991, p. 235)] :

Et vous belle reine de miséricorde et de pitié  
De qui le sein a jadis porté le Créateur du Monde,  
Soyez attentive à ma complainte

Il apporte deux exemples édifiants de la substitution d'Élisabeth I<sup>ère</sup> à la Vierge Marie. Le premier, emprunté à John Philips, montre que les représentations sculptées de la Sainte Vierge notamment, sur les jubés des églises anglaises furent détruites, et qu'on les remplaça par les armes de la reine. Le second témoigne vraiment de l'inscription de ce remplacement dans la conscience des contemporains de la reine. Il est illustré par une strophe censurée du poème que composa Robert Devereux dans sa cellule, supposément quelques jours après sa condamnation à mort<sup>239</sup>. Le séditieux comte d'Essex y sollicite métaphoriquement, par l'invocation de la Vierge Marie, la grâce du monarque terrestre, qui a le pouvoir de suspendre provisoirement la sentence, en vue de l'examen du recours qu'il a déposé. Il n'a somme toute pas encore abandonné l'espoir de se disculper devant ses juges, si toutefois l'occasion lui en était fournie, ce qui ne sera pas le cas.

Élisabeth I<sup>ère</sup> s'est arrogée la puissance symbolique du culte marial. Elle s'est construite une image idéalisée de femme monarque en devenant la « **Reine Vierge** », consolidant ainsi son assise sur le trône dans et hors les frontières. En outre, à Marie l'impure succède Élisabeth la chaste ! Cette antonymie drôlatique dresse le tableau d'une transition à l'exacte opposée. Quant à la virginité, dont notre temps ignore l'usage, il convient de remarquer qu'il s'agissait au XVII<sup>e</sup> siècle du symbole archétypique du don de soi<sup>240</sup>. Un tel dévouement, une telle abnégation, transfigurent la reine Élisabeth I<sup>ère</sup> et lui donne figure de mère de la Nation. Le renoncement à soi-même de la « Reine Vierge », consenti dans l'intérêt supérieur du royaume, sera en outre exalté par l'art<sup>241</sup>.

---

Aidez à la progression de mes recours chère gracieuse sainte Marie  
Si vous ouvrez, le chœur des saints reprendra votre chant  
Et ils aideront tous à faire considérer mes plaintes

Marie est ici présentée dans ses rôles traditionnels de mère de Dieu, suprême médiatrice et source de miséricorde et de pitié. Étant donné la compétition culturelle entre le culte d'Élisabeth et le culte de la Vierge Marie, il n'est pas surprenant que ces vers politiquement dangereux furent omis dans la version imprimée du poème ».

<sup>239</sup> C'est du moins la localisation temporelle qu'indique son traducteur M. de la Gravière le jeune.

Voir DEVEREUX, Robert, *Lettre du Comte d'Essex à Élisabeth, reine d'Angleterre*, traduit [de l'anglais] en français par M. de la Gravière le jeune, Nancy, Chez Pierre Antoine imprimeur, 1765, p. 17.

<sup>240</sup> Ce renoncement à soi, cette abnégation

<sup>241</sup> Voir WHITELOCK, Anna, "The Queen's Two Bodies: The Image and Reality of the Body of Elizabeth I", in *The Image and Perception of Monarchy in Medieval and Early Modern Europe*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing [McGLYNN, Sean, WOODACRE, Elena], Chapitre onze, 2014, p. 207-225.

Elle remarque page 212 : "A series of seven portraits, painted at the time of the Anjou negotiations also champion Elizabeth's virginity and her selfless sacrifice of the desires of her natural body for the good of the inviolable sovereign state. Each of the portraits depicts Elizabeth holding a sieve. The sieve was a symbol of virginity, a reference to the Roman Vestal Virgin, Tuccia. When accused of breaking her vestal vows, Tuccia proved a virginity by filling a sieve with water from the River Tiber and carrying it back to the Temple of Vesta without spilling a drop. This imagery was designed to show that Elizabeth's virginity was her strength, providing her with the ability to make the sieve, which here represented the state, impenetrable. It was a stunning refashioning of the reality of Elizabeth's barren body".



La projection de l'image mariale sur le monarque anglais, alors qu'elle est pourtant prohibée par le protestantisme, se perpétuera sous le règne de Jacques I<sup>er</sup><sup>242</sup>, qui succède à Élisabeth I<sup>ère</sup> en 1603. On ne peut néanmoins pas tout à fait parler de la continuité de ce transfert symbolique comme d'un héritage. En effet, plus qu'un atavisme de la monarchie anglaise, c'est-à-dire un caractère héréditaire du régime, cette permanence répond à la volonté personnelle du roi Jacques I<sup>er</sup> de réunir « tous » ses sujets autour de sa personne. Le Professeur Rachel Trubowitz souligne admirablement le caractère original de la démarche du nouveau monarque (2012 : 106-107) :

**Even as the king commands the attention of 'all the people' and so unites the public *en masse* through their collective focus on his royal person, James's absolute power nevertheless depends upon his subjects' discerning eyes and judgements**, without which the royal center cannot hold: 'prejudged conceits will...breed contempt, the mother of rebellion and disorder' [in 'Of a King Behaviour in Indifferent Things', in *Basilicon Doron* (Cambridge University Press, The Third Booke, 1994, p.49)]. **The rhetoric of maternal nursing does crucial political work for the king.** He overrides his dependence as an actor on the people's applause and their questionable powers of discernment by cultivating a larger social need for his 'nourish-milke', a need that he alone can fulfill. Equally important, however, through his proffers of 'nourish-milke', the king ensures that his readers/audience will gain the interpretive powers they need to comprehend his character as he wishes it to be seen and understood. **Charity is typically allegorized as a nursing mother with a babe sucking milk from her breast.** Time and again, James refers to his 'Charitable reader' or 'Christian reader', who embraces love as the way to truth. Charity inspires insights that cross the divide between heaven and earth: it illuminates the ways in which ordinary, wordly objects, places, events, and characters have depths, histories, and purposes that exceed immediate apprehension or commonplace understanding. James's charitable readers (his metaphorically breast-fed children) thus can see not only his temporal power, but also his inner, invisible, abstract virtues. They recognize the 'transparentnesse' of the king's role on the public stage as a mirror of truth [...] **In styling himself as a 'nourish-father', or a male allegory of the nursing Charity, James not only attaches his readers to his nurturing breast, but he also fills them with the benevolence and beatitude they need to experience revelation**, or, in this case, to connect what is 'hide' (the king's heart and maternal nurture) to what is 'revealed' (his male public persona and power) [...] **As a nursing father, James engenders charity in his readers—the very same charity they will need to envision him as he wishes to be seen: whole, perfect, and absolute, in the image of Christ as king of the salvific, post-apocalyptic millennial kingdom.** By appropriating Reformed connections among nurture, nature, and nation, James thus gain a considerable amount of symbolic political capital. As a nursing father, he not only adds new value and prestige to his dynastic authority and power, but he also dispels the shadow cast by his dead mother. **By speaking the new**

<sup>242</sup> Jacques I<sup>er</sup> Stuart monte sur le trône d'Angleterre en 1603. Il était avant cela déjà roi d'Écosse sous le nom Jacques VI. Sa mère Marie I<sup>ère</sup> Stuart acculée, abdiqua le 24 juillet 1567 en sa faveur, et il fut couronné cinq jours plus tard à Stirling, à seulement un an !

language of nurture, the king intensifies the cult of monarchy: he centers all social relations on himself as sole provider of mother-love and nurture.<sup>243</sup>

Son commentaire dévoile métaphoriquement la ferme résolution qu'a Jacques I<sup>er</sup> de conquérir l'affection de tout son peuple. En tant que roi, tous les regards sont naturellement braqués sur lui, comme sur un comédien seul sur scène, dont les gestes sont scrutés<sup>244</sup>. Pour triompher et, partant, exercer son pouvoir de monarque absolu, sans être en butte à l'hostilité, il doit toujours veiller à retenir l'attention de ses spectateurs, à se faire aimer du public. L'écueil perfide étant que la concentration de quelques individus se relâchant, des foyers de contestation épars poignent, que les regards en viennent progressivement à converger dans leur direction, participant à l'enracinement du mépris « la mère des troubles et de la révolte » selon Jacques I<sup>er</sup>, et qu'à terme la personne royale ne soit plus le point focal.

<sup>243</sup> TRUBOWITZ, Rachel, *Nation & Nurture in Seventeenth-Century English Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 106-107.

Ci-après ma traduction : « Alors même que le roi dispose de l'attention de 'tout le peuple' et ainsi unit les spectateurs en masse à travers leur focalisation collective sur sa personne royale, le pouvoir absolu de Jacques repose néanmoins sur le discernement et le jugement de ses sujets sans lesquels le centre royal ne peut pas tenir : 'des vanités, préjugés...engendrent le mépris, la mère de la rébellion et du désordre' [in 'Of a King Behaviour in Indifferent Things', in *Basilicon Doron* (Cambridge University Press, The Third Booke, 1994, p.49)]. La rhétorique de l'allaitement maternel fait un travail politique crucial pour le roi. Il surmonte, en tant qu'acteur, sa dépendance des applaudissements des spectateurs et de leurs discutables capacités de discernement en cultivant un plus large besoin social pour son 'lait nourrissant', un besoin que lui seul peut satisfaire. Tout aussi important, cependant, à travers son don du 'lait nourrissant', le roi assure que ses lecteurs/son audience obtiendront les facultés d'interprétation dont ils ont besoin pour comprendre son personnage comme il souhaite qu'il soit vu et entendu. La charité est typiquement allégorisée comme une mère qui allaite un bébé tétant du lait de sa poitrine. Maintes et maintes fois, Jacques fait référence à son 'charitable lecteur' ou 'lecteur chrétien', qui embrasse l'amour comme la voie vers la vérité. La charité inspire des idées qui franchissent le fossé entre le Ciel et la Terre : cela éclaire les voies par lesquelles des objets ordinaires de ce monde, des lieux ordinaires, des événements ordinaires et des personnages ordinaires ont de la profondeur, des histoires, et des buts qui dépassent l'appréhension immédiate ou la compréhension courante. Le charitable lecteur de Jacques (métaphoriquement, ses enfants qu'il allaite) ainsi peut voir non seulement son pouvoir temporel, mais également ses vertus intérieures, invisibles, abstraites. Ils reconnaissent la 'transparence' du rôle du roi sur la scène publique comme un miroir de la vérité [...] En se faisant voir comme un 'père nourricier', ou une allégorie masculine de la charité nourricière, Jacques ne lie pas seulement ses lecteurs à sa poitrine qui nourrit, mais il les remplit avec la générosité et la béatitude dont ils ont besoin pour ressentir la révélation, ou, dans ce cas, pour relier ce qui est 'caché' (le cœur et la nourriture maternelle du roi) à ce qui est 'visible' (son pouvoir et sa masculine personne publique) [...] En tant que 'père qui nourrit', Jacques fait naître la charité chez ses lecteurs — la même charité exactement dont ils auront besoin pour l'imaginer comme il souhaite être vu : complet, parfait, et absolu, à l'image du Christ, roi de la Jérusalem céleste. En s'appropriant des thèmes de la Réforme parmi lesquels le pain de l'esprit, la nature, et la nation, Jacques remporte ainsi une considérable somme de capital politique symbolique. En tant que père nourricier, il n'ajoute pas seulement une nouvelle valeur et un nouveau prestige à son autorité et à son pouvoir dynastique, mais il dissipe aussi l'ombre jetée par sa feue mère. En parlant le nouveau langage de l'allaitement, le roi intensifie le culte de la monarchie : il centre tous les rapports sociaux sur lui en tant qu'unique pourvoyeur de l'amour maternel et du pain ».

<sup>244</sup> JAMES VI-I, 'Of a King Behaviour in Indifferent Things', in *Basilicon Doron*, Cambridge, Cambridge University Press, The Third Booke, 1994, p.49.

James alors roi d'Écosse écrit : "It is a trew old saying, That a King is as one set on a stage, whose smallest actions and gestures, all the people gazingly doe behold: and therefore although a King be neuer so præcise in the discharging of his Office, the people, who seeth but the outward part, will euer iudge of the substance, by the circumstances; and according to the outward appearance, if his behaiour be light or dissolute, will conceiue præ-occupied conceits of the Kings inward intention: which although with time, (the trier of all trewth), it will euanish, by the euidence of the contrary effects, yet *interim patitur iustus*; and præiudged conceits will, in the meane time, breed contempt, the mother of rebellion and disorder".

Le roi est conscient de cela bien avant de monter sur le trône d'Angleterre, comme l'atteste le *Basilicon Doron*, son legs politique littéraire majeur, qu'il achève en 1598 et qu'il destinait vraisemblablement selon les critiques à l'éducation de son fils aîné, Henry-Frederic Stuart, qui mourra prématurément<sup>245</sup>. En outre, les manœuvres subtiles de James auprès du Saint-Siège, alors qu'il n'est encore que roi d'Écosse, pour s'assurer le trône d'Angleterre, sans embûche, à la mort d'Élisabeth I<sup>ère</sup>, illustrent toute l'adresse politique qu'il déploie pour rassembler. Par-delà l'habileté de son jeu diplomatique, par lequel il parvient à duper les papistes en leur laissant croire qu'il pourrait se convertir<sup>246</sup>, perce une certaine idée de la tolérance religieuse entre communautés chrétiennes divisées par le dogme. Comme le souligne admirablement le Professeur W. B. Patterson, James semble au départ en quête d'un compromis véritable (1997 : 40-41) :

The letter to Sir Thomas Parry [who was to communicate it to the papal nuncio] was sent in early November 1603, by which time, of course, James had acceded without incident to the English throne. James declined, with some asperity, the [papal] suggestion that the prince be brought up as a Roman Catholic. It was contrary to the very laws of nature, he declared, for a son to be instructed in a faith different from that in which his father had been imbued since infancy. The heir to the throne, moreover, must be acceptable in this respect to his people. The king recognized, however, that some of his subjects were of a different mind than he on matters of religion. For his Roman Catholic subjects he wished justice, peace, and tranquility, as long as they did not pose a danger to the realm. He then introduces a proposal for a council to settle the controversies in religion which divided his countrymen as well as Christians throughout Europe: 'And would that (which has always been in our prayers) this course be entered upon, and care be taken, by means of a General Council, justly and legitimately declared and assembled, by which all contentions and controversies could be settled and composed: whence it would

<sup>245</sup> Johann P. Sommerville note dans son introduction à l'ouvrage (1994 : xviii) : "This book was written in Middle Scots. The original manuscript, in the king's own hand, still survives. Seven copy of an Anglicised version of the work were secretly printed by Waldegrave in 1599, and distributed to James' relative and friends. Even before the book was printed it had come to notice of the presbyterian minister Andrew Melville, who had seen a copy of the manuscript. He very much resented some of the king's remarks about the Scottish presbyterian clergy, and disagreed with James' claim that monarchs are empowered to supervise the affairs of the church within their realms [...] It is a book of advice purportedly for James' son and heir Henry, to whom it was dedicated. Advice books for princes were conventional literary genre in the sixteenth century and earlier".

<sup>246</sup> PATTERSON, W. B., *King James VI and I and the reunion of Christendom*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 39.

Il écrit (p. 39) : "While in Scotland, James and Anne of Denmark, his queen, had been in touch with Pope Clement VIII through secret emissaries who sought to win the favor of the pope as well as of several Catholic heads of State. The king's intentions were evidently to prepare for his peaceful accession in England by preventing invasions or civil wars on behalf of rival candidates and plots against his life by zealous Catholics. The effect of these missions, however, was to raise in the minds of Catholics leaders abroad the possibility of James' conversion. In the last months of 1601 or the early months of 1602, Clement received a message from an emissary sent by Queen Anne in which she stated her allegiance to the Roman faith and assured the pope of James' good will towards his Catholic subjects".

be clear in the case of each doctrine what would be agreeable to antiquity, to the first and purer times of the Christian Church, [and] what was born from and sprang from the inventions of men not long ago'.<sup>247</sup>

Une fois parvenu à ses fins, la transition de règne s'étant passée dans le calme, Jacques I<sup>er</sup>, nouveau roi d'Angleterre, joue cartes sur table avec le Pape Clément VIII. Il ne craint plus désormais de dévoiler son jeu, et refusera purement et simplement que son héritier fût élevé dans la foi catholique romaine. Il oppose notamment à cette prescription papale le devoir qu'a son successeur de partager la foi de son peuple. L'adhésion populaire n'est-elle pas le meilleur atout d'un monarque désireux d'absolutisme ?

Il est néanmoins notoire que Jacques I<sup>er</sup> a d'abord cherché à régner sur « tous » ses sujets, y compris les catholiques anglais modérés, à qui il exprime initialement sa bienveillance et fait miroiter la promesse d'un assouplissement extensif des sanctions pesant sur eux<sup>248</sup>. Le souverain devient alors un point de ralliement. Dans l'optique d'un apaisement des dissensions religieuses au sein de la chrétienté, il promeut même une idée pour le moins originale qui consiste à réunir un Grand-Conseil, chargé de statuer sur la recevabilité de chaque doctrine chrétienne, en adoptant pour mètre étalon le christianisme du premier âge ; l'objectif de cette entreprise étant de séparer les récentes inventions illégitimes des conceptions louables étant en phase avec le christianisme antique. Nul doute que cette proposition fit bondir le souverain pontif, dont l'autorité était directement remise en question !

Jacques I<sup>er</sup> démontre par son impertinente suggestion sa volonté de jouer le rôle du conciliateur et de l'arbitre. Il se batît l'image d'un souverain consensuel, dont les positions représentent une alternative durable aux déchirements. Cet ancrage commun qu'il incarne, lui confère les attributs d'un père ou d'une mère qui éduque ses enfants, en l'occurrence son peuple, en leur apprenant à penser. Il nourrit les siens du pain de l'esprit. Néanmoins, cet optimisme et cet idéalisme royal ne tarderont pas à être mis en échec tant par la pression des anglicans et des puritains au sein de l'administration et du parlement, que par les extrémistes catholiques qui fomenteront la « Conspiration des poudres » (Gunpowder Plot) en 1605. Il

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>248</sup> HAVRAN, J. Martin, *The Catholics in Caroline England*, Stanford et London, Stanford University Press/Oxford University Press, 1962, pp. 11-17.

Il écrit notamment (pp. 11-12) : "James had no intention at first of treating the English Catholics badly. The recusancy fines were collected as usual in May 1603, but they were suspended thereafter for about a year and a half. On the lay Catholics the King asked loyalty and outward conformity to the Church of England. But the Catholic priests James could not trust. He did not trouble the Catholic laity for almost two years, but he sought to prevent the education of young English Catholics in Continental seminaries".

s'en suivra une violente vague de répression et, surtout, la promulgation de nouvelles lois anti-catholiques<sup>249</sup>.

Toujours est-il que Jacques a bien mis sur pied une stratégie pour parer à la désolidarisation de sa personne de la « multitude ». Il tient certes sur la scène politique un discours ambigu, justement parce qu'il s'adresse à tous ses sujets, mais théoriquement il campe sur ses positions. Il personnifie la charité, pour nourrir intellectuellement « tous » ses sujets, de qui il conditionne ainsi la pensée pour qu'ils reçoivent favorablement son testament politico-philosophique, qui transparaîtra théoriquement dans chacun de ses actes. Il s'agit là d'un besoin élémentaire du peuple, que lui seul en tant que roi et père nourricier peut satisfaire. Il symbolise ce faisant la mère qui allaite sa progéniture et la fait croître.

Cette image maternelle de générosité et d'ouverture au dialogue que cherche initialement à renvoyer le roi Jacques I<sup>er</sup>, détonne structurellement avec la figure protectrice et d'intransigeance que s'est donnée la reine Élisabeth I<sup>ère</sup>. Alors que James assimile le culte marial sous les traits de l'amour et des bienfaits — il s'approprie l'allégorie de la charité comme le souligne le Professeur R. Trubowitz —, Élisabeth, quant à elle, n'en retient que la virginité, en venant à représenter littéralement l'impénétrabilité de la Nation. En sus, sa préservation érigée en sacrifice devient le reflet de son abnégation, qui met la touche finale au portrait de la « reine vestale », qui arbore un tamis (voir **figure 12, en annexes**).

La subtilité des symboles religieux à l'arrière-plan du drame shakespearien source constitue un défi de taille que doivent absolument relever le(s) adaptateur(s) de la pièce. Nous soulignerons à cet égard l'égarement notoire de Verdi et Boito, qui incorporèrent à leur adaptation opératique d'*Othello* une prière à la Vierge Marie. L'*Ave Maria*, chanté par Desdemona à l'acte IV, scène 2 de l'opéra, est en total décalage avec le contexte source de la création shakespearienne. L'opiniâtreté de la proscription du culte marial était alors telle, que même au nom de la vraisemblance historique de la fiction — La Sérénissime République de Venise est un foyer catholique —, la mise en scène d'une prière à la Vierge Marie eût sans doute été censurée en Angleterre au tout début du XVII<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'un aspect fondamental de l'œuvre du dramaturge, qui donne à goûter tant à son extraordinaire finesse intellectuelle qu'aux spécificités contextuelles de l'ère élisabéthaine et jacobéenne qui s'enchaînent. C'est en outre un puissant réactif mettant en lumière la palette des savoir-faire, les divers outils et techniques à la disposition de l'homme de théâtre. Nous pouvons par là envisager la richesse des potentialités effectives de l'art dramatique en tant que médium. Les

---

<sup>249</sup> Voir notamment MORRIS, John, *The Condition of Catholics under James I*, London, Longmans-Green & Co., 1871, pp. 306-338 et 593-608.

implications politiques et sociales de cet art, une fois décortiquées, et précisément reliées aux formes physiques qu'elles empruntent, nourrissent une réflexion structuraliste sur l'expression humaine. La question du langage et de l'évolution de nos facultés de communication, conçues comme de nouvelles inventions, est posée.

Un autre élément capital attire notre attention dans la pièce source : le souverain anglais aurait également le don de clairvoyance aux dires de Malcolm. Le fait que cette aptitude sulfureuse réside en la personne sacrée du roi, à qui l'on prête des miracles thaumaturgiques, dédiabolise la divination, qui a été associée dès le début de la tragédie aux trois sorcières. Le monarque anglais incarne dès lors symboliquement le principe antagonique aux puissances infernales représentées par les Sœurs fatidiques<sup>250</sup>. Le bien et le mal engagent une lutte dans laquelle les deux camps paraissent dotés à égal niveau. De fait, la complexité de ce tableau transcende le poncif de l'antagonisme manichéen. Le triomphe du principe positif sur le principe négatif se liera bien davantage dans la lumière qui inonde les ténèbres, submergeant et noyant toutes ses infâmes chimères. Il échoit au metteur en scène la responsabilité de représenter sobrement le don prophétique comme l'habileté de l'homme à simplement sentir, ou à percevoir les objets du monde à la lumière du jour ; l'augure des sorcières n'étant sous cet angle que la fantasmagorie du cauchemar, qui rend aveugle.

Ce premier extrait qui, dans le drame source, flanque sur la gauche la scène du somnambulisme, marque de façon ostensible le lien sacré qui unit le monarque à Dieu. Le caractère divin de l'élection royale est souligné par le privilège thaumaturgique attaché à la fonction. En outre, la légitimité du souverain à être assis sur le trône est scellée par la reconnaissance unanime de son don d'intercession et de sa capacité à opérer des guérisons miraculeuses du *mal le roi* notamment. Peu importe, au fond, l'effectivité de ses prodiges pourvu qu'ils soient admis par tous et que le peuple y croit. La pièce de Shakespeare montre justement Macbeth désarmé face aux maux qui accablent son royaume. Le fait qu'il soit incapable de remédier personnellement à ces troubles diffus trahit qu'il a usurpé le trône d'Écosse, et qu'il est la cause même du dérèglement de l'ordre naturel. Le drame shakespearien énonce l'évidence irréfutable du miracle royal.

---

<sup>250</sup> Voir JAMES I, King of England, *Daemonologie*, Edinburgh, Robert Walde-Graue, Livre III, 1597.

Le troisième livre de la *Daemonologie* (1597) du roi Jacques I<sup>er</sup> était contextuellement le caractère maléfique des trois sorcières dans le drame shakespearien.

Voir sur ce sujet MUIR, Kenneth Arthur, EDWARDS, Philip, *Aspects of Macbeth*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, pp. 1-25.

La question que nous sommes alors en droit de nous poser est pourquoi Macbeth, une fois sur le trône, ne se livre-t-il pas au simulacre de quelques cérémonies thaumaturgiques ? Il semble que la conscience de cette mise en scène lui échappe totalement. Serait-ce par crainte du blasphème ? La chose est peu vraisemblable, compte tenu des limites extrêmes qu'il a déjà franchies en assassinant successivement le roi Duncan, Banquo et la famille de Macduff<sup>251</sup>. Cela dénote une fois pour toute la mise en scène orientée du *Macbeth* shakespearien, qui est une véritable œuvre de propagande royale, dans un contexte où des groupes factieux tentent d'attenter à la vie du souverain anglais<sup>252</sup>. Cette dimension propagandiste, ce martèlement de l'élection divine du monarque, est aussi réhaussée par l'assimilation faite par la royauté du symbole archétypique de la maternité. Remarquons à ce propos que cela nous amène à nous interroger quant à la religion de Shakespeare. L'interprétation de sa subtile référence au culte marial est très délicate. S'agit-il en effet d'un message quasi subliminal renforçant dans l'inconscient collectif l'image maternelle idéalisée dont se sont parés les monarques anglais ? ou bien, est-ce au contraire un signe des sympathies catholiques du dramaturge ? Le choix entre ces deux issues est matière à controverse. Nous invitons notre lecteur à consulter sur ce sujet l'excellent ouvrage critique de David Scott Kastan intitulé *A Will to Believe: Shakespeare and Religion*<sup>253</sup>.

Nulle trace de ce passage ne subsiste dans l'adaptation verdienne. L'idée même du sacrilège impie qui colle au régicide s'en trouve délayée. L'accent, dans l'opéra, est mis davantage sur la tyrannie et l'oppression du peuple, qui peuvent être rapportées à la situation de l'Italie du nord occupée par les Autrichiens<sup>254</sup>. On trouve une belle illustration de cette tribune patriotique en lieu et place du passage source retranché, à l'acte IV, scènes 1 et 2 de l'opéra. Le numéro douze du livret, d'abord, est entièrement dédié au chœur qui entonne le très équivoque « Patria oppressa! il dolce nome!<sup>255</sup> », que complète ensuite le *tutti* vocal « La Patria tradita<sup>256</sup> » à la fin du numéro treize. L'adhésion populaire et le ralliement à la noble

<sup>251</sup> Il soudoie des sicaires pour ces deux derniers contrats.

<sup>252</sup> *Macbeth* sera donné pour la première fois en 1606 à la cour, soit quelques mois après la conspiration des poudres qui eut lieu en novembre 1605.

<sup>253</sup> KASTAN, David Scott, *A Will to Believe: Shakespeare and Religion*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

<sup>254</sup> Il convient de noter que seulement un an après la première représentation du *Macbeth* de Verdi à Florence le 14 mars 1847, éclatera le « Printemps des peuples » de 1848, qui verra notamment les *Cinq journées* insurrectionnelles de Milan.

<sup>255</sup> « Patria oppressa! il dolce nome / No, di madre aver non puoi, / Or che tutta a' figli tuoi / Sei conversa in un avel! / D'orfanelli, e di piangenti / Chi lo sposo e chi la prole, / Al venir del nuovo Sole / S'alza un grido e fere il Ciel. / A quel grido il Ciel risponde / Quasi voglia impietosito / Propagar per l'infinito, / Patria oppressa, il tuo dolor. / Suona a morto ognor la squilla, / Ma nessuno audace è tanto / Che pur doni un vano pianto / A chi soffre ed a chi muor. »

<sup>256</sup> « La Patria tradita / Piangendo ne invita! / Fratelli! Gli oppressi / Corriamo a salvar. / Già l'ira divina / Sull'empio ruina; / Gli orribili eccessi / L'Eterno stancâr. »

cause de la « Mère Patrie » sont exaltés par la voix unifiée du chœur. Cette acclimatation de l'œuvre source au contexte cible eut pour conséquence principale l'effacement de repères historiques structurels, qui façonnent la dramaturgie des symboles. Notons en effet que le déracinement d'une œuvre et son transfert d'une époque à une autre réinventent invariablement son totem<sup>257</sup>.

Nous poursuivrons nos investigations en nous occupant maintenant de l'extrait qui flaque à droite dans le drame source la scène du somnambulisme. Il s'agit d'un segment de l'acte V, scène 3, des vers 36 à 53 :

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>Macbeth de Shakespeare</b><br/>Acte V, scène 3</p> <p><b>MACBETH</b><br/>How does your patient, doctor?</p> <p><b>DOCTOR</b><br/><br/>Not so sick, my lord,<br/>As she is troubled with thick-coming fancies<br/>That keep her from her rest.</p> <p><b>MACBETH</b><br/><br/>Cure her of that:<br/>Canst thou not minister to a mind diseased,<br/>Pluck from the memory a rooted sorrow,<br/>Raze out the written troubles of the brain,<br/>And with some sweet oblivious antidote<br/>Cleanse the stuffed bosom of that perilous stuff<br/>Which weighs upon the heart?</p> <p><b>DOCTOR</b><br/><br/>Therein the patient<br/>Must minister to himself.</p> <p><b>MACBETH</b><br/>Throw physic to the dogs, I'll none of it.</p> | <p><b>Macbeth de Shakespeare</b><br/>Acte V, scène 3</p> <p><b>MACBETH</b><br/>Comment va votre malade, docteur ?</p> <p><b>LE MÉDECIN</b><br/><br/>Elle a moins une maladie, monseigneur, qu'un trouble<br/>causé par d'accablantes visions qui l'empêche de<br/>reposer.</p> <p><b>MACBETH</b><br/>Guéris-la de cela. Tu ne peux donc pas traiter un esprit<br/>malade, arracher de la mémoire un chagrin enraciné,<br/>effacer les ennuis inscrits dans le cerveau, et, grâce, à<br/>quelque doux antidote d'oubli, débarrasser le sein<br/>gonflé des dangereuses matières qui pèsent sur le<br/>cœur ?</p> <p><b>LE MÉDECIN</b><br/>En pareil cas, c'est au malade à se traiter lui-même.</p> <p><b>MACBETH</b><br/>Qu'on jette la médecine aux chiens ! je ne veux rien</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

<sup>257</sup> Une œuvre est-elle intemporelle ? et ses symboles sont-ils immuables ?



|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Come, put mine armour on; give me my staff—<br/> Seyton, send out.—Doctor, the thanes fly from me.—<br/> Come sir, dispatch.— <i>If thou couldst, doctor, cast<br/> The water of my land, find her disease,<br/> And purge it to a sound and pristine health,<br/> I would applaud thee to the very echo<br/> That should applaud again.—Pull't off I say.—</i></p> | <p><b>d'elle...</b> Allons ! mettez-moi mon armure ; donnez-moi mon bâton de commandement... Seyton, fais faire une sortie... Docteur, les thanes me désertent... Allons ! mon cher, dépêchons !... <i>Si tu pouvais, docteur, examiner l'eau de mon royaume, découvrir sa maladie, et lui rendre, en le purgeant, sa bonne santé première, je jetterais tes louanges à tous les échos, pour qu'ils les répétassent... Extirpe-moi ce mal, te dis-je...</i><sup>258</sup></p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Nous constatons, en rouge ci-dessus, que Macbeth commande littéralement au médecin de guérir Lady Macbeth du mal qui la ronge. Cela contraste fortement avec l'extrait précédent dans lequel le roi d'Angleterre soigne lui-même les malades pour lesquels la médecine ne peut rien. En outre, Macbeth n'est pas la dupe de lui-même, il est bien conscient de la nature du mal qui dévore Lady Macbeth de l'intérieur. Il s'agit selon lui d'une maladie de l'esprit, né du souvenir obsédant d'un acte contre-nature commis. Cette oppression de l'âme qu'il décrit trouve d'ailleurs une interprétation dans la théorie des humeurs : la bile noire se déversant opprimerait le cœur de Lady Macbeth.

L'impuissance du médecin, en vert ci-dessus, traduit l'ancrage psychique du trouble, face auquel il est bien démuni. Le crime abominable perpétré par Lady Macbeth a ouvert une plaie béante dans son âme. Il s'agit de la cause première du mal : "What's done, cannot be undone" (Ce qui est fait ne peut être défait)<sup>259</sup>. Aucun onguent ne peut faire se refermer et cicatriser une telle meurtrissure. C'est pourquoi la dernière réplique du docteur, ci-dessus, semble extrêmement en avance sur son temps. Il allègue que seul Lady Macbeth aurait la capacité d'y changer quelque chose. D'aucuns diront que cela préfigure déjà la cure psychanalytique ! Ce rapport ambitieux appelle néanmoins quelques critiques. L'observation du dramaturge placé dans la bouche du docteur n'est en réalité pas si pionnière, puisque la *Psychomachie* de Prudence procurait déjà au Moyen Âge une grille analytique du psychisme humain<sup>260</sup>. L'atterrement de Macbeth, surligné en jaune ci-dessus, qui rejette alors

<sup>258</sup> Traduction de François-Victor Hugo.

<sup>259</sup> Lady Macbeth prononce ces paroles dans la pièce source précisément lors de la scène du somnambulisme à l'acte V, scène 1, au vers 65. La traduction française est de François-Victor Hugo.

<sup>260</sup> DENIKER, Pierre, OLIÉ, Jean-Pierre, *FOU, MOI ? La psychiatrie hier et aujourd'hui*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998, pp. 108-109.

Ils écrivent : « Au Moyen Âge, la psychologie était remplacée par la 'psychomachie' ou combat des forces mentales du bien et du mal, des vertus contre les vices : le divin contre le démoniaque ! Comme les épidémies, les différentes affections apparaissaient comme des châtements du Ciel ou des manifestations du Malin que l'Inquisition était chargée de débusquer dans les esprits ».

furieusement la médecine, complète le tableau de sa solitude et de son infirmité. Il n'est rien qu'un vulgaire usurpateur de la charge royale : il a beau s'être assis sur le trône, il n'en est pas moins privé des attributs divins.

Il convient d'autre part de noter que cette débilité est mise en exergue, en bleu ci-dessus, par une superbe métaphore qui transforme l'Écosse exsangue en un corps humain malade. La maladie qui fait se décrépiter le royaume, ne peut être curée par quelque antidote comme le voudrait Macbeth, car elle prend racine dans la tête. Macbeth, en tant que roi usurpateur, représente la tête malade qui mal gouverne le corps alors en souffrance. Quand l'esprit est atteint tout le corps pâtit.

L'élagage de ce passage dans l'opéra de Verdi fait perdre encore un peu plus au drame shakespearien son inscription contextuelle dans l'Angleterre du début du XVII<sup>e</sup> siècle. C'est une foule de symboles afférents à la monarchie anglaise qui s'estompe et meurt ainsi. Cela est d'autant plus préjudiciable qu'il s'agissait de motifs structurants de l'œuvre source ! En outre, la destruction de l'encadrement de la scène du somnambulisme par ces deux extraits dans l'opéra, désosse à proprement parler le drame shakespearien, qui perd des pièces de son squelette. Le drame pourrait s'effondrer sur lui-même, à défaut de trouver un nouveau point d'équilibre. Verdi, Piave et Maffei ne lui ont pas uniquement ôté de sa substance : ils ont aussi dangereusement sapé ses fondations. Les chairs de la dramaturgie des symboles de l'œuvre shakespearienne se fixaient et reposaient grandement sur ces deux piliers, véritables colonnes d'Hercule. La transition de la lumière, émanant de la saine monarchie anglaise, aux ténèbres de la monarchie écossaise, viciée par l'usurpation du trône, fait en effet progresser le drame. C'est là tout le paradoxe des symboles à la fois immobiles et en mouvements. Cet insoupçonné moteur de l'action, au-delà de créer un saisissant contraste, conduit à la résolution de l'action par le feu sacré qui consume la souffrance et dissipe l'obscurité. Cela marque en sus le rétablissement de l'ordre naturel et, partant, sous-tend l'accomplissement de la volonté de Dieu. L'essence de *Macbeth* est de nous plonger dans un univers manichéen au centre duquel est placée la royauté.

Nous refermerons notre enquête en nous intéressant à la mise en abîme shakespearienne du diagnostic médical dans la scène du somnambulisme. Dans la pièce source, à l'acte V, scène 1, nous remarquons, en rouge, que le docteur nourrit dès le départ une vive curiosité pour les paroles qui sortent de la bouche de Lady Macbeth lors de ses accès de noctambulisme. Il interroge d'abord la dame de compagnie, et se montre même quelque

peu insistant, face au refus qu'elle lui oppose (Shakespeare, V, 1, 10-17) — elle craint déjà de rapporter des propos fort compromettants, qui plus est, en l'absence d'autres témoins qu'elle. Cela ne le dissuade pas d'aller plus avant, et il décide, dès l'apparition de Lady Macbeth, de consigner chacun des mots qui lui échappent. Sa grande application et la méthode avec laquelle il procède soulignent sa volonté d'appréhender rationnellement la parasomnie de Lady Macbeth. Il est à la recherche d'indices et n'écarter aucune piste. Sa détermination est d'autant plus extraordinaire, qu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle les parasomnies étaient encore ordinairement considérées comme des cas de possession démoniaque. Si la déambulation nocturne pendant le sommeil était très tôt passée dans le discours médical et théologique, on continuait alors à lui prêter nombre de causes et d'origines aussi effrayantes que fantastiques. Chez Shakespeare, le médecin n'a pas froid aux yeux et affiche sa témérité. Il entreprend de lever le voile chimérique, qui le sépare de l'objet qu'il contemple. Preuve à l'appui de son engagement : même lorsqu'il finit par reconnaître son impuissance face au trouble qui habite Lady Macbeth, il n'en démord pas moins et soutient que le somnambulisme n'empêche pas de « mourir saintement » dans son lit (Shakespeare, V, 1, 56-58). Ce docteur a fait de l'irrationalité des maux son cheval de bataille. Il explore les terres inconnues à la frontière de la conscience de ses contemporains.

Son audace ne le prémunit néanmoins pas contre la peur bleue que va lui inspirer le contenu du discours de Lady Macbeth, qu'il prend en note. Les paroles de la reine somnambule, qu'il consigne méthodiquement, vont soudainement le glacer d'effroi, au point même de vouloir congédier la dame de compagnie toujours à ses côtés. Cela souligne qu'il prendra, dans un premier temps, les paroles délirantes de la reine pour de véritables révélations, trahissant son implication dans le meurtre du roi Duncan et de la famille de Macduff. La culpabilité de Lady Macbeth lui saute à ce moment aux yeux. Le fait qu'il enjoigne brusquement à la dame de compagnie de se retirer est d'ailleurs révélateur de son oubli. Rappelons en effet que celle-ci s'était refusée un peu avant à lui rapporter les mots terribles qu'elle avait entendus. On peut donc raisonnablement en inférer qu'elle avait déjà tiré des conclusions similaires. Le docteur, s'il s'était souvenu du refus abrupt de la dame, n'aurait certainement pas eu cette réaction. Son oubli illustre son état de choc ! D'ailleurs la dame ne se sauvera pas, bien au contraire, autant les paroles échappées de la bouche de la reine que la réaction du médecin la conforteront dans son sentiment. Elle est d'une certaine façon soulagée de ne plus être la seule confondue.

Le docteur, sitôt remis de ses émotions, en réaction au gémissement profond et lamentable que pousse la reine, donne dans la foulée, en bleu ci-dessus, le premier élément de son diagnostic : “The heart is sorely charged”. Par le cœur, il entend bien évidemment l’âme grièvement meurtrie. Quelque souvenir d’actes cruels pèse lourd sur la conscience de Lady Macbeth. Son diagnostic conclura, sur une note moralisatrice, que d’actes bouleversant l’ordre naturel résultent invariablement des maux contre nature, c’est-à-dire des tourments qui dérogent aux lois immuables de l’univers. Cette remarque est indéniablement celle d’un homme du XVII<sup>e</sup> siècle, tiraillé entre sa soif de vérité et le confort des doctrines obscurantistes. Toutefois, son observation suivante aurait de nos jours valeur d’évidence irréfragable pour la psychanalyse : “infected minds / To their deaf pillows will discharge their secrets”. La lucidité du poète est à ce moment du drame abasourdissante ! Shakespeare ébauche par cette expression le concept primaire de l’inconscient.

Il convient de noter pour terminer que le docteur, reprenant ses esprits à la fin de la scène, nuance un peu sa position première. Il paraît en prenant de la hauteur sur ses impressions, laisser une place au doute salvateur au milieu de ses considérations. Au fond, même si les propos de Lady Macbeth l’ont remué, ne sont-ils pas l’expression du délire ? Quelle foi peut-on y accorder ? Cette remise en question se double de surcroît de la crainte de rendre compte de ses observations à quiconque. Il pourrait en effet être supplicié pour avoir osé accuser la reine

Dans le livret de l’opéra verdien, la mise en abîme shakespearienne du diagnostic médical n’est pas immédiatement actualisable. La démarche pratique du médecin a été totalement occultée dans l’adaptation. En sus, le laconisme des expressions de terreur du médecin et de la dame de compagnie contraste avec la complexité de leurs réactions respectives dans le drame source. En tout et pour tout, seules deux exclamations, qui plus est conjointes, c’est-à-dire poussées d’une même voix, subsistent dans le livret : « Oh terror !... » (Verdi IV, 4) et « Ah di lei, pità, Signor ! » (IV, 4). Ces énoncés, tant leur allure est banale, traduisent une épouvante qui n’est que trop convenue. La formidable tension psychologique de la scène source a été complètement balayée par l’insignifiance du rôle des deux observateurs dans l’adaptation.

Chez Shakespeare, ces deux personnages mineurs ne sont pas en marge du drame, car la profondeur du mouvement de leurs sentiments exacerbe l’angoisse qui parcourt l’audience. Chez Verdi, outre la réduction draconienne du volume textuel, qui peut être imputée aux contraintes techniques du médium : l’œuvre ne doit pas excéder une certaine durée, il

convient de remarquer que la scène du somnambulisme est conçue comme le spectacle de la folie ! Le suspense shakespearien ne résiste pas à l'interprétation romantique, qui voit en *Macbeth* une opportunité de se délecter de l'illustration de la folie, du fantastique et du surnaturel. Le tremblement des contemporains de Shakespeare, qui ne savaient pas où le barde les conduisait, est remplacé, dans l'opéra, par un frisson de jouissance et d'enthousiasme.

Cette dimension est d'ailleurs très saillante dans la musique du compositeur. Le sort funeste de Lady Macbeth, en proie à un accès de somnambulisme, est par exemple annoncé sans ambages par le truchement d'un thème musical superbe aux allures de marche funèbre dans l'opéra à l'acte IV, scène 4 :

The image displays a musical score for Act IV, Scene 4 of the opera Macbeth, covering measures 15 through 25. The score is written for a piano and includes parts for Violin I (Vl.), Violin II (Vl.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (+Cb.). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The music is characterized by a somber, funeral march-like quality. Measures 15-18 show a dense, rhythmic texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Measures 19-25 continue this texture, with some melodic lines in the upper staves. Performance markings include 'con espress.' (con espressione) and 'pp' (pianissimo) in measures 16 and 17. The score is presented on a single page with a light beige background.



## 11 Thème du somnambulisme (a) ou de l'antichambre du suicide

Dans l'extrait ci-dessus de la réduction piano-voix du *Macbeth* de Verdi<sup>261</sup>, le thème du somnambulisme s'étale de la dix-huitième mesure à la vingt-neuvième mesure, à laquelle il s'achève sur la première battue. Il convient également d'ajouter que l'association de ce segment au somnambulisme n'est encore évidente que pour le lecteur ayant le manuscrit sous les yeux. Il s'agit en effet du thème le plus notoire du préambule instrumental du quatorzième numéro du livret intitulé « Sonambulismo di Lady Macbeth ». Cette précision graphique permet de déduire raisonnablement qu'il existe, au moins visuellement, un lien étroit entre cette musique, compte tenu de ses proportions imposantes, et le somnambulisme. Le spectateur et l'auditeur, quant à eux, n'en prendront conscience que quelques mesures plus tard (Verdi IV, 4) :

## 12 Thème du somnambulisme (b)

<sup>261</sup> VERDI, Giuseppe, *Macbeth*, Chicago, University of Chicago Press, Riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica a cura di David Lawton, pp. 354-355.



Le trait d'union entre la séquence musicale précédente et le somnambulisme de Lady Macbeth devient à ce moment manifeste par le biais de la mise en scène. C'est effectivement à cet instant précis, sur cette musique étalée de la cinquante-et-unième à la cinquante-quatrième mesure, que Lady Macbeth entre en scène en proie à une crise de noctambulisme. Cette union d'une réalité visuelle et d'une réalité sonore, devient effective et logique par la concomitance occurrentielle restreinte des deux éléments en contexte. Ils se font dès lors référence l'un et l'autre mutuellement, dans tout l'espace paradigmatique de l'œuvre, en d'autres termes même hors du déroulement linéaire de l'action, qui a une temporalité et partant une direction. C'est ainsi notamment que le spectateur, ou l'auditeur, ayant déjà goûté à l'œuvre, actualisera ce référencement dès l'ouverture de l'opéra lors de ses prochaines expériences de *Macbeth* (voir prélude, N. 1) :

Fl., Cl., Vl.

26 pppp dolcissimo

28 pp

Pg., Vle, Vc. e Cb. pizz.

30 <staccate tutte>

32 Tutti

34 f

### 13 Thème du somnambulisme (c)

Nous nous intéresserons à présent spécifiquement au contenu de ce thème musical, de manière à en dégager les références indépendantes, qui pourraient orienter la réception du somnambulisme au sein de l'œuvre. Pour commencer, nous constatons, à la suite de Julian Budden, que Verdi emprunta directement son thème du somnambulisme au compositeur belcantiste Gaetano Donizetti<sup>262</sup>. Il reprend en effet un très beau motif fugitif de l'opéra *Anna Bolena* (1830), qui se situe à l'acte II dans la scène finale de la folie : « Al dolce guidami<sup>263</sup> ». Verdi développera à satiété le thème donizettien trop fugace, en lui donnant même une place centrale dans son adaptation. Il est de notre avis que le maestro touché par l'élégance de cette esquille et navré de son éphémérité voulût en développer la substance. Il ne s'agit donc pas sous cet angle d'une usurpation, d'autant que le somnambulisme verdien se pare des accents funestes de la folie donizettienne, qui précède l'exécution de la sentence de mort. La résonance qu'acquiert ainsi le sort tragique d'Anne Boleyn dans tout son contraste avec le destin tragique, au fond bien mérité, de Lady Macbeth, devient particulièrement intéressante du point de vue de la mise en scène.

Le thème du somnambulisme verdien a pour principales caractéristiques d'être écrit en Fa mineur — de nombreux « Mi bécarré » émaillent en effet la portée, sur un tempo lent : « Largo », et en mesures binaires. La division en deux unités de temps nettement appuyées connote étrangement le pas d'un marcheur à la démarche engourdie et pleine d'affliction. Le couplage de ces trois éléments n'a selon nous rien d'une coïncidence, d'autant que la sensation physique et culturelle qui se dégage du thème correspond tout à fait à la définition canonique qu'a formulé la musique occidentale de la marche funèbre. Cette référentialité propre du thème verdien, totalement indépendante du contenu textuel, qui trouve aussi un écho dans le motif donizettien de la folie, parachève de démontrer la dénotation funeste du somnambulisme dans l'adaptation opératique de *Macbeth*. Cela permet aussi de montrer que la mise en scène peut tirer avantage de la musique en employant un certain nombre de données. Remarquons en effet qu'un metteur en scène avisé pourra par exemple calquer le pas de Lady Macbeth sur les deux temps forts de la mesure binaire lors de son entrée en scène en pleine crise de noctambulisme à l'acte IV, scène 4, dans l'adaptation. Ainsi, aux yeux du public, Lady Macbeth, privée de ses sens, semblera suivre inconsciente son propre cortège

<sup>262</sup> Voir BUDDEN, Julian, « *Macbeth* », in *The Operas of Verdi, from Oberto to Rigoletto*, Oxford, Oxford University Press, Volume 1, 1973, pp. 280-282.

<sup>263</sup> DONIZETTI, Gaetano, *Anna Bolena*, Réduction pour piano de Luigi Truzzi, Milano, Ricordi, 1831, pp. 246-247. Le thème source que s'appropriera Verdi s'étale de la mesure 20 sur la page 246, à la mesure 8 sur la page 247. Il est également scindé en deux par l'énoncé « Oh!... chi si duole? ».



funéraire. La fatalité sera mise en exergue par l'image de cette femme mauvaise se trouvant physiquement dans l'antichambre de la mort mais l'ignorant elle-même !

Le suspense shakespearien est-il alors irrémédiablement banni de l'adaptation verdienne ? N'est-il pas possible par quelque tour ingénieux de retrouver le sentiment d'attente angoissé, puis de doute dans l'œuvre cible, qui n'a apparemment retenu que l'horreur d'une confession véridique ? Une fois encore, c'est vers le metteur en scène que nous nous tournons. C'est en effet le seul agent capable de passer au crible les contenus hétéroclites de l'œuvre en constante sédimentation, depuis sa création, afin d'en extraire les matériaux précieux et d'ensuite en composer avec une lecture scénique originale. La mise en scène a d'après nous le rôle fondamental d'assurer la médiation de l'œuvre. Il ne s'agit pas là d'une lapalissade, tant à notre époque, l'activité est souvent galvaudée. La mise en scène a effectivement la pernicieuse tendance à s'affranchir aujourd'hui du drame conté, au point de devenir la tribune d'une sorte de délire idiosyncratique complètement détaché de l'œuvre. L'ouvrage représenté est alors au fil de ses contenus, une succession de gachettes diverses et variées, qui déclenchent des jets en chaîne de cotillons imbéciles, pareils à une suite d'associations égoïstes et très personnelles, peu importe leur gravité. Il est pour cette bonne raison capital de chaque fois séparer rigoureusement ce qui appartient à l'œuvre de ce qui nous appartient, en d'autres termes le bon grain de l'ivraie. L'objectif final étant chaque fois de faire renaître et d'actualiser l'ouvrage artistique premier<sup>264</sup>.

Dans l'opéra, les contenus textuels de la scène du somnambulisme, outre leur laconisme que nous avons souligné, n'empêchent en rien de retrouver, par le médium du jeu scénique, les véritables entreprises du docteur shakespearien. Lorsque ce dernier décide de consigner méticuleusement par écrit chacune des paroles sortant de la bouche de Lady Macbeth, certes il en informe dans le drame source la dame de compagnie, mais, mise à part ce dialogue, nous ne voyons aucun obstacle qui s'opposerait à ce que le metteur en scène de

---

<sup>264</sup> Nous énoncerons ci-après un bel exemple de notre invention de ce qu'il ne faut pas faire. Imaginons que l'agent en charge de la mise en scène du *Macbeth* de Verdi soit soudain victime du syndrome de la madeleine de Proust, et qu'il associe le thème du somnambulisme à un fragment de sa mémoire personnelle pour quelque raison. Disons que dans sa jeunesse, alors que cette musique passait sur les ondes, il aurait au même moment mis la touche finale à son auto-portrait. Convenons qu'il serait tout à fait mal venu, qu'au nom de cette expérience tout à fait personnelle, il commande d'exhiber par quelque procédé son chef-d'œuvre pendant cette scène. L'absurdité de cette composition, qu'on pourrait nous reprocher, colle pourtant bien à la réalité. À titre purement informatif, maintenant, je partagerai avec vous quelques éblouissantes merveilles que nous devons à ces orfèvres du mauvais goût : il m'a notamment été donné de voir dans une production de *La Traviata*, donné sur une scène de notoriété internationale, un arbre factice aux racines gigantesques descendre au dessus de la tête de Violetta ! Et pis encore, toujours dans cette même salle, lors du final du *Barbier de Séville* de Rossini, certainement pour souligner le côté festif, des balles en plastiques de tailles démesurées ont été lancées de la scène vers les fauteuils d'orchestre, en ne manquant bien évidemment pas de retomber dans la fosse d'orchestre, où les musiciens toujours à leur pupitre en étaient rendus à esquiver les balles, protégeant leurs précieux instruments de tout dommages. Nous ne doutons pas qu'une compilation de morceaux choisis pourrait donner un ouvrage à succès.

l'opéra demande au chanteur de faire de même. Il lui suffirait simplement d'attirer l'attention des spectateurs sur son affaiblissement par quelque effet de lumière. Ainsi, le médecin paraîtrait plus actif intellectuellement et moins niais. Soulignons en effet qu'il cherche chez Shakespeare à comprendre : il établit un diagnostic. Alors que chez Verdi, c'est un observateur somme toute passif, qui a perdu jusqu'à l'esprit de déduction. Cela est particulièrement notable lorsqu'il demande bêtement dans l'opéra « Geme ? », alors que dans la pièce source il cesse de tergiverser, certain de ce qu'il a perçu, et conclut que l'âme de Lady Macbeth est lourde. En outre, l'apothéose de sa stupidité dans l'adaptation vient du fait qu'il ne remette pas un instant en cause la véracité des paroles sorties de la bouche de Lady Macbeth. Il n'en arrive pas à finalement penser, ou croire comme chez Shakespeare en rassemblant toutes les bribes du discours délirant de la reine. Chez Verdi, il accueille chaque nouveau mot de la reine comme une confession ayant pleine valeur. Si dans le contexte cible de l'Italie romantique du XIX<sup>e</sup> siècle, les paroles échappées de la bouche d'un somnambule étaient des révélations évidentes, il n'en allait vraisemblablement pas de même dans le contexte source, compte tenu de la mise en abîme du diagnostic final du médecin, qui forme l'hypothèse selon laquelle les consciences entachées et bridées déverseraient la nuit tombée le cortège de leur sombres expériences et de leur noirs méfaits sur les oreillers muets.

En outre, le chevauchement dans l'opéra de l'information musicale, qui dépeint la fin programmée et imminente de Lady Macbeth, et de la mise en scène, qui ravive la tension psychologique shakespearienne — il n'est alors pas du tout évident que Lady Macbeth succombera à la folie, ne se heurtent pas. La crédibilité dramatique peut très bien coexister avec l'événement du secret. La musique serait alors comme un narrateur omniscient, qui briserait le suspense de l'action en en exposant l'irréversible fin, et le jeu scénique quant à lui ne lâcherait pas de faire perdurer le mystère. Le spectateur est ainsi pris entre deux feux ; il veut encore croire à des scénari différents de la fin qu'on lui annonce. Tout cela souligne la superposition des réalités au sein de l'adaptation. Elles sont autant d'images holographiques qu'il faudrait présenter en même temps sur le plateau. La coexistence et la compatibilité de plusieurs variantes au sein d'un même drame est finalement notre découverte majeure.

Nous ponctuerons notre analyse sur le constat de la folie de Lady Macbeth en soulignant que la complexité psychologique des personnages, dont le dramaturge sut tirer un parti admirable, est une composante essentielle de la scène du somnambulisme. Shakespeare y cristallise le balancement de la conscience de ses contemporains entre le rationalisme et le

conservatisme obscurantiste. Nous ajouterons également que, dans une perspective juridico-théologico pratique en phase avec le contexte source, en l'occurrence l'Angleterre du début du XVII<sup>e</sup> siècle, le docteur et la dame de compagnie ne sont présents dans cette scène que pour servir de témoins. La qualité et la présence simultanée de ces deux observateurs semblent avoir été commandées par l'exceptionnalité du cas de folie à constater. Il s'agit en effet de la reine ! Pour une personne ordinaire, le témoignage d'une seule personne, qui plus est, d'un rang moindre eut très bien fait l'affaire. Cela ressort d'ailleurs clairement du discours de la dame de compagnie qui, dans le drame source, refuse au départ de rendre compte au médecin ce qu'elle a entendu, justement parce qu'elle n'a pas d'autre témoin pour étayer ses dires<sup>265</sup>. Dans l'opéra, preuve supplémentaire de la lecture maffeo-verdienne qui retranche directement tout scepticisme, la dame de compagnie dit qu'elle ne le répètera à personne<sup>266</sup>. Elle est déjà persuadée de la véracité des propos qui ont échappé à Lady Macbeth pendant son terrible sommeil. Cette nécessité de disposer d'au moins un témoignage valide de la folie préliminaire au suicide participait à l'époque source à la procédure juridique d'indulgence vis-à-vis du suicidé. Shakespeare avait ainsi discrètement préparé en amont le terrain du climax tragique. Notons pour conclure que de toute façon, compte tenu du rang royal de l'éventuelle suicidée, un enterrement chrétien ne saurait lui être refusé ; du moins tant que l'usurpateur tiendrait les rênes de l'État.

## 2.3 Le suicide de Lady Macbeth

Cette partie se propose de lever le voile sur le mystère qui entoure la disparition de Lady Macbeth. Si sa mort est un fait avéré, les circonstances exactes de son décès demeurent en revanche inconnues. Shakespeare n'en circonscrit à aucun moment les détails. Si bien qu'à la fin du drame, on ne fait toujours que supputer le suicide de la reine sur la base des différents éléments d'information recueillis. Nous allons justement nous poser la question de la recevabilité de cette hypothèse communément admise. Nous apprécierons la crédibilité de ce dénouement, dans un premier temps, en réunissant les différents témoignages des

<sup>265</sup> Gentlewoman: "Neither to you, nor anyone, having no witness to confirm my speech." (Shakespeare V, 1, 16-17). Ci-après la traduction française de François-Victor Hugo : « Ni à vous ni à personne, puisque je n'ai pas de témoin pour confirmer mes paroles. »

<sup>266</sup> Dama : « Ridirlo / Non debbo ad uom che viva... ». Ci-après la traduction française de Michel Orcel : « Devant nul homme vivant je n'oserais le dire... »

protagonistes du drame, puis, dans un second, en en recherchant les ancrages dans la dramaturgie des symboles.

Dans le drame source, à l'acte V, scène 5, au septième vers, des cris de femme, ayant vraisemblablement découvert le corps sans vie de la reine, conduisent Seyton à s'enquérir de la raison d'un tel émoi, il revient presque aussitôt en rapportant, au vers 16, la nouvelle de la mort de Lady Macbeth. Il y a donc des témoins oculaires au sein de la fiction. Nous sommes du moins raisonnablement en droit de l'inférer. Seyton n'a peut-être pas constaté lui-même le décès, ou vu de ses propres yeux la scène macabre, mais il en aura été instruit par quelques personnes demeurant au château qui tiennent peut-être elles-mêmes l'information d'autres gens. Toutefois, compte tenu du microcosme de cette société, et du bref égrenage du temps, il est invraisemblable qu'il s'agisse de rumeurs, ou que les paroles aient été déformées. D'autant que par la suite, rien, dans le discours du dramaturge, ne permet de douter de ce fait. Ce raisonnement pourra sembler superflu à certains, néanmoins il se justifie pleinement par l'absence de preuve matérielle, comme par exemple la présentation au public du corps inanimé de Lady Macbeth. Notons effectivement que la mort de Macbeth est présentée aux spectateurs par sa tête fichée au bout d'une pique dans la scène finale du drame source (Shakespeare V, scène 7, 83). Lady Macbeth pourrait s'être tout bonnement volatilisée ! Quelles raisons impérieuses auraient pu décider, ou dissuader Shakespeare de ne pas montrer aux spectateurs le corps sans vie de la reine, alors qu'il montre la tête tranchée de son usurpateur de mari ?

Nous débiterons notre enquête en considérant le précepte de la bienséance comme une éventualité plausible. Seulement, avant d'aller plus avant, il nous paraît indispensable de clairement définir la portée de ce concept dans le théâtre de la Renaissance, et l'entreprise s'annonce très délicate tant il fit couler d'encre. Précisons tout d'abord qu'à ce stade nous l'appréhendons exclusivement selon le référentiel culturel français ; notre intention initiale étant de désigner la réprobation catégorique des effusions de sang et du carnage sur scène. Or voilà le hic, en y regardant de plus près, nous découvrons avec surprise que cette définition n'a alors pas cours outre-Manche.

Les poètes et les critiques anglais de la Renaissance ont quasi-unilatéralement interprété la bienséance en tant que décorum, au sens d'une stricte discrimination, fondée sur le langage, des personnages du drame selon leur rang. La qualité de l'expression littéraire variait ainsi considérablement au sein de la fiction en fonction de la couche sociale des

protagonistes. C'est pourquoi quelques poètes anglais, effrayés qu'on puisse penser qu'ils s'exprimassent eux-même en un idiome si méprisable, ajoutèrent à leur œuvre des sortes de notices explicatives. L'éminent Professeur Vernon Hall note par exemple qu'Edmund Spenser acheva *Mother Hubbard* en s'excusant d'un usage trivial de la langue auquel il dût consentir au nom du decorum<sup>267</sup>.

Au-delà du respect imbécile de la règle, il s'agit d'une véritable stylisation de la prétendue supériorité de l'aristocratie sur le troupeau vulgaire. En outre, cette rigoureuse distinction sociale, qui enracine et illustre l'idée d'une hiérarchie des classes et des individus, va même jusqu'à délimiter les genres. Le poète ira jusqu'à veiller scrupuleusement à ne pas mêler la plaisanterie aux nobles sujets empreints de gravité. En d'autres termes, la comédie et la tragédie devront rester complètement hermétiques et ne surtout pas se mélanger. La farce, tenue pour vile en raison de son caractère comique, sera par exemple la forme appropriée pour mettre en scène des personnes de basses extractions, alors que la tragédie, quant à elle sérieuse, sera le genre attitré et exclusif de la noblesse. Il s'agit, pour ainsi dire, d'un théâtre de strates. Bien entendu, cette position doctrinaire, par définition étroite, ne colle pas bien à la réalité de l'inévitable côtoiement au sein d'une même société d'individus de qualités diverses et forts relatives. Nous laisserons le mot de la fin au Professeur Vernon Hall, qui mit admirablement en lumière (1945 : 213), la préoccupation aristocratique à l'arrière-plan de cette classification bornée, dont sir Philip Sidney (1554-1586) fut un des principaux porte-étendards :

That the "people" exist is an objective fact; all the aristocrat is interested in is that they "keep their place". Translate this into the critical vocabulary of the time [i.e. the Renaissance], and we have decorum.<sup>268</sup>

Ce commentaire met en exergue l'intransigeance de l'aristocratie, dont sont alors issus nombre de poètes à l'instar de sir P. Sidney. Ces membres idéalisent au théâtre la grandeur de de leur état et la déférence que doivent leur témoigner les petites gens par égard à l'élévation de leur rang. La répugnance, même, de certains à faire se côtoyer dans la tragédie des bouffons et des rois renvoie l'image d'une société de caste, dans laquelle les individus sont

<sup>267</sup> VERNON HALL, JR., "Decorum and the Minor Genres", in *Renaissance Literary Criticism. A Study of its Social Content*, Gloucester, Peter Smith, (1945), 1959, p. 212.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 213.

Ci-après ma traduction : « Que les petites gens existent est un fait objectif ; tout ce qui intéresse l'aristocrate est qu'ils restent à leur place. Traduisez cela dans le vocabulaire critique de la période [c'est-à-dire la Renaissance], et nous avons le decorum ».

socialement déterminés par leur naissance. Le fait qu'un homme de basse extraction participe d'une quelconque façon au processus politique en interpellant le souverain brise la majesté du portrait de perfection brossé. D'ailleurs, la hauteur du monarque était sacrée, un prince ne devait normalement souffrir aucune familiarité d'un inférieur, fût-il de la noblesse. Le Professeur Reginald A. Foakes remarque très pertinemment à ce propos que Shakespeare fit un véritable pied de nez à la critique en mettant en scène l'informalité de Falstaff s'adressant au prince Hal<sup>269</sup>. Cet écart dut scandaliser les plus orthodoxes. Si l'on peut rire de la populace et de ses viles préoccupations, l'aristocratie, quant à elle, fait figure sévère et inspire la gravité dans la conduite des affaires de l'État. Nous pouvons raisonnablement en inférer que le théâtre devînt un véritable instrument de propagande, visant à annihiler les nauséabondes prétentions politiques du « vulgaire », que l'enrichissement ne cesserait à l'avenir de rendre toujours plus ambitieux.

Ajoutons d'autre part que l'actualisation du concept de décorum, en tant que respect de la pudeur et de la décence, procède d'une interprétation contemporaine en total décalage avec les conceptions en vigueur dans l'Angleterre de la Renaissance. C'est, partant, lui donner une définition hors contexte<sup>270</sup>. Le théâtre outre-Manche n'épargnait pas aux spectateurs des scènes d'une violence inouïe<sup>271</sup>. Les dramaturges ne faisaient d'ailleurs, en cela, que répondre aux attentes du public anglais, qui affichait son appétit immodéré pour le spectacle de la cruauté<sup>272</sup>. D'où provenait donc un tel penchant ?

C'est dans la tradition théâtrale moyenâgeuse que nous trouvons le premier ferment de cette sordide inclination. Les mystères, qui constituaient au Moyen Âge un genre dramatique mettant en scène des sujets religieux à l'instar de la Passion du Christ, avaient déjà la spécificité de montrer à l'assemblée les supplices endurés par les saints dans leur martyr. Les épisodes violents ne se déroulaient pas en coulisse, c'est-à-dire hors de la scène, et n'étaient

<sup>269</sup> FOAKES, Reginald A., *Shakespeare and Violence*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 92.

<sup>270</sup> VERNON HALL, JR., *op. cit.*, pp. 208-209.

<sup>271</sup> HANSON, Elizabeth, *Discovering the subject in Renaissance England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 55-91.

Elle énumère notamment une effrayante liste des sévices qui furent représentés (p. 55) : "The Renaissance English stage is notorious for its violent corporeality, its display of stabbings, dismemberments, eye gouging, boilings, and other atrocities".

<sup>272</sup> POLLARD, Tanya, "Tragedy and Revenge", in *The Cambridge Companion to English Renaissance tragedy*, Édité par Emma SMITH et Garret A. SULLIVAN (Jr), Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 58-72.

Elle remarque (p. 66) : "The genre's fascination with savaged bodies speaks to its general preoccupation with mortality and human frailty; the onstage skull or corpse, in particular, became a theatrical version of the *momento mori*, reminding the audience of the pervasiveness of death and the futility of human endeavours. **The plays' spectacular brutality, moreover, would have appealed to contemporary audience's fascination with violence, especially given that the commercial theatres competed for attention with violent spectacles such as bear-baiting and public executions**".

donc pas annoncés par un messenger, ou *nuntius*<sup>273</sup>. Ainsi, par exemple, la scène de la crucifixion était-elle montrée aux spectateurs. Le théâtre élisabéthain reprit tout naturellement ces codes. Ce n'est que bien plus tard que cette pratique devînt pour la critique une composante fondamentale de son esthétique et, non plus seulement, l'objet de sempiternelles réprobations.

Le second ferment de cette cruauté se détecte dans l'intertextualité sénéquienne. La (re)découverte de l'œuvre dramatique de Sénèque, en Angleterre, à la Renaissance, suscita un très vif engouement chez les lettrés, qui, imitant à leur tour le poète latin, ne tardèrent pas à en enraciner durablement la mode<sup>274</sup>. L'influence qu'eût le précepteur de Néron sur les dramaturges élisabéthains est tangible jusque dans la structuration du drame à cette époque<sup>275</sup>. En outre, ils adoptèrent d'autant plus facilement la violence paroxystique, que cristallisent les chairs de l'œuvre du poète latin, qu'ils crurent, ce faisant, se draper d'une noble légitimité héritée en droite ligne de l'Antiquité. En d'autres termes, les auteurs élisabéthains trouvèrent en Sénèque un bon prétexte d'explorer plus avant le spectacle de la violence dans les théâtres.

Soulignons, enfin, que l'expérimentation dramatique fut largement conditionnée par la fascination du peuple anglais, en ces temps troublés, pour les supplices et autres exhibitions macabres, à l'instar des nombreuses exécutions publiques se déroulant au gibet permanent de

<sup>273</sup> Voir "The Audience and its Expectations", in BEST, Michael, *Internet Shakespeare Edition*, University of Victoria, 22 octobre 2015, <http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/SLT/drama/moralities/audience.html>.

<sup>274</sup> Voir GIOIA, Dana, "Introduction", in *Seneca : The Tragedies*, édité par David R. Slavitt, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, Volume II, 1995, pp. vii-xliv.

Elle écrit (p. xii) : "The sheer volume of Renaissance translations, adaptations, and imitations attest to Seneca's preeminent popularity. He was the first classical poet to be translated in *toto* into English. The Jesuit Jasper Heywood, who called Seneca 'the flowre [sic] of all writers', published his free adaptation of *Troas* in 1559, followed by increasingly more faithful versions of *Thyestes* (1560) and *Hercules Furens* (1561). Other eager Elizabethan translators soon followed. By 1581 Thomas Newton was able to collect Seneca's *Tenne Tragedies* in one volume. Seneca's plays became the model for both the traditions of English tragedy — the courtly dramas of Samuel Daniel and Fulke Greville, sponsored by the learned Countess of Pembroke, and the popular theater of Thomas Kyd and Christopher Marlowe. *Gorboduc* (1562), the first blank verse tragedy, imitated Seneca, but it was Kyd's *The Spanish Tragedy* (1585) that first made the Senecan conventions come alive in English".

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. xiii. D. Goia remarque en effet : "Seneca provided the formal pattern for Elizabethan tragedy. He gave Tudor playwrights the five-act structure to frame the dramatic action with a beginning, middle, and end (rather than the episodic form of most medieval drama). He introduced a cast of secondary characters to keep the narrative moving: the messenger to report important (and usually violent) off-stage events, the female to confidante to elicit private thoughts from the heroine, the loyal friend or servant to listen to and advise the hero, as well as a decidedly un-Athenian version of a chorus that moralizes on events but never participates in them. Seneca also introduced the catalyzing figure of the ghost who returns from death to provoke revenge. The classical stature of Seneca's tragedies also gave the Elizabethans permission to use violent and sensational plots featuring murder, suicide, adultery, incest, trickery, insanity, and vengeance. All of these attributes came together in the most influential Senecan contribution to English drama — the revenge tragedy. Modeled mostly on Seneca's *Thyestes*, these 'tragedies of blood' combined violence, intrigue, and constant psychological tension. Senecan revenge tragedy gave shape not only to Kyd's crowd-pleasing *Spanish Tragedy* and Tournier's adorably lurid *Revenger's tragedy* [L'éminent comparatiste François LÉCERCLE note que la *Revenger's Tragedy* est désormais restituée à Thomas Middelton ; voir « La violence de la représentation », in (la revue) *Comparatismes en Sorbonne*, Université Paris-Sorbonne, Centre de Recherche en Littérature Comparée, 2-2011, p. 23] but also to Shakespeare's innovative psychological drama, *Hamlet*".

Tyburn, dit aussi « le triple arbre »<sup>276</sup>. L'attraction du meurtre, du sang et des larmes fut mise en avanture des théâtres. S'agit-il d'une preuve irrécusable de la dépravation du goût de la Nation anglaise ?

Cette sinistre interpénétration de la réalité et de la fiction le laisserait penser. De prime abord, tout porte en effet à croire qu'il s'agit là d'un voyeurisme éhonté et sordide<sup>277</sup>. En outre, comme le rapporte le comparatiste François Lecerle : « Edmund Burke, le grand théoricien du sublime, ne proposera-t-il pas même l'exécution publique comme modèle du plaisir tragique<sup>278</sup> » ? Pourtant, la curiosité malsaine du public retranchée, la représentation de la violence n'est pas non plus totalement dépourvue d'intérêt, que ce soit en terme

---

<sup>276</sup> Voir notamment SMITH, Molly, « The Theater and the Scaffold: Death as Spectacle in *The Spanish Tragedy* », in *Studies in English Literature, 1500-1900*, Volume 32, N° 2, Spring 1992, pp. 217-232.

Elle écrit (p. 218) : « The stage and the scaffold seem to have been closely related historically. The famous Triple Tree, the first permanent structure for hangings in London, was erected at Tyburn in 1571, during the same decade which saw the construction of the first public theater. At Tyburn, seats were available for those who could pay, and rooms could be hired in houses overlooking the scene; the majority of spectators, however, stood in a semi-circle around the event, while hawkers sold fruits and pies, and ballads and pamphlets detailing the various crimes committed by the man being hanged. Other kinds of peripheral entertainment also occurred simultaneously. In short, **hangings functioned as spectacles not unlike tragedies staged in the public theaters** ».

Voir également LECERCLE, François, « La violence de la représentation », in (la revue) *Comparatismes en Sorbonne*, Université Paris-Sorbonne, Centre de Recherche en Littérature Comparée, 2-2011.

Il note qu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (p. 10) : « Les exécutions publiques ne déploient pas seulement une férocité inouïe, elles suscitent une ferveur collective qui prend les formes les plus diverses, du rituel maîtrisé d'une liturgie supplicielle aux manifestations carnavalesques où des foules avides et houleuses festoient à la vue du sang. Cette violence judiciaire est souvent assez proche du théâtre et les contemporains spéculent volontiers sur le recours au même mot ('échaffaud' en français, 'scaffold' en anglais) pour désigner le lieu du supplice et celui du théâtre ».

Et, CALVO, Clara, « Thomas Kyd and the Elizabethan Blockbuster: *The Spanish Tragedy* », in HOENSELAARS, Ton, *The Cambridge Companion to Shakespeare and Contemporary Dramatists*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 25.

<sup>277</sup> LECERCLE, François, *op. cit.*, p. 22. Il traite admirablement du sujet : « On a affaire à deux sortes de voyeurisme. Le premier est un voyeurisme sadique : la vision du sang et de la souffrance suscite une fascination à laquelle les sujets réagissent différemment. La composante sadique de cette pulsion scopique est parfois consciente (je me repais du spectacle), mais elle peut être auto-censurée (je ne supporte pas : je m'évanouis ou ferme les yeux), voire inversée en compassion : au lieu de jouir de la souffrance d'autrui, je souffre avec lui, ce qui présente l'avantage de me sentir moralement bon — la pulsion sadique retournée finit en narcissisme moral. Pour peu que la violence ait quelque coloration sexuelle, un autre voyeurisme entre en jeu : un désir teinté de culpabilité, puisqu'il va contre des interdits sociaux et moraux ». Il remarque d'ailleurs (p. 23) que « le théâtre élisabéthain fait un usage explicite de la conjonction des deux voyeurismes ».

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 3.

Voir BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, J. Dodsley, Volume I, (1757), 1792.

Il écrit (p. 108) : « In imitated distresses the only difference is the pleasure resulting from the effects of imitation; for it is never so perfect, but we can perceive it is imitation, and on that principle are somewhat pleased with it. And indeed in some cases we derive as much or more pleasure from that source than from the thing itself. But then I imagine shall be much mistaken if we attribute any considerable part of our satisfaction in tragedy to the consideration that tragedy is a deceit, and its representations no realities. The nearer it approaches the reality, and the further it removes us from all idea of fiction, the more perfect is its power. But be its power of what kind it will, it never approaches to what it represents. Choose a day on which to represent the most sublime and affecting tragedy we have; appoint the most favourite actors; spare no cost upon the scenes and decorations; unite the greatest efforts of poetry, painting, and music; and when you have collected your audience, just at the moment when their minds are erect with expectation, let it be reported that a state criminal of high rank is on the point of being executed in the adjoining square; in a moment the emptiness of the theatre would demonstrate the comparative weakness of the imitative arts, and proclaim the triumph of the real sympathy ».



artistique ou cathartique. En réalité, cette nouvelle interrogation est fort complexe. Elle appelle à un examen diachronique approfondi des théories esthétiques et du jeu de scène, en tant que pratique, de l'Antiquité à la Renaissance.

Nous prendrons pour point de départ la reconnaissance coutumière dans le monde antique du primat de la vue sur l'ouïe. Chez les Hellènes, nous trouvons parmi les textes emblématiques, qui perpétuèrent cette tradition, l'Odyssée d'Homère<sup>279</sup>, le *Timée* (47 a-c) de Platon et la *Métaphysique* d'Aristote<sup>280</sup>. Cette réflexion cognitive embryonnaire est également partagée par Sophocle<sup>281</sup>, l'un des trois grands poètes tragiques grecs avec Euripide et Eschyle. Nous pèserons l'influence qu'eût cette idée sur le théâtre des anciens, en recherchant d'éventuelles empreintes laissées par sa mise en application dans le corpus tragique de l'Antiquité.

Il convient avant toute chose de remarquer que, même si la férocité et la barbarie sont omniprésentes dans la tragédie hellénique, dont elles émaillent totalement la substance écrite, elles ne sont pas pour autant montrées sur scène. Nous constatons en effet que pratiquement toutes les scènes de violence ont été méticuleusement soustraites à la vue des spectateurs, soit par l'emploi d'un messager rapportant quelque événement sordide, soit par le rejet en coulisse de l'acte sanglant. Ainsi, par exemple, dans *Œdipe Roi* de Sophocle, la mutilation du personnage éponyme, qui se crève les yeux près du cadavre de sa mère et épouse, est-elle relatée par un messager<sup>282</sup> ; et dans la *Médée* d'Euripide l'infanticide se déroule-t-il en coulisse, d'où parviennent au public des rumeurs affreuses et terrifiantes<sup>283</sup>. Cela trouve un

---

<sup>279</sup> Voir notamment TOUATI, Houari, *Islam and Travel in the Middle Ages*, translated by Lydia G. Cochrane, Chicago, The University of Chicago Press, 2010.

Il écrit (p. 147-148) : "The distinction between the testimony of the eyes and that of the ears was not new in Greek culture. It can be found in Homere's Odyssey, when Ulysses says to the bard Demodocus: 'Well and truly dost thou sing of the fate of the Achaeans, all that they wrought and suffered, and all the toils they endured, as though haply thou hadst thyself been present, or hadst heard the tale from another.' Homer's thought found a perhaps proverbial form in Heraclitus, for whom 'eyes are more accurate witnesses than the ears', a formula often compared with that of the apologist for the king of Lydia reported by Herodotus [dit aussi 'le père de l'histoire'], to the point of raising confusion regarding its paternity. On the faith of that confusion Lucian, for example, attributed Heraclitus's formula to Herodotus".

<sup>280</sup> Voir l'excellente analyse de SUMMERS, David, "The Primacy of Sight", in *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, (1987), 2007, pp. 32-41.

<sup>281</sup> Voir HÉRODOTE, *Histoire d'Hérodote*, traduit du grec par Pierre-Henri Larcher, Paris, Charpentier, 1850, p. 190.

P.-H. Larcher traduit : « Sophocle avait dit : 'La vue juge beaucoup plus sainement que les oreilles' [Brunckii fragments LXXVII] ».

<sup>282</sup> Marie-Anne Sabiani va même jusqu'à alléguer qu'il s'agirait du plus célèbre récit de messager. C'est dire sa puissance ! SABIANI, Marie-Anne, *Sophocle, Electre*, Rosny, Éditions Bréal, 2001, p. 34.

<sup>283</sup> LECERCLE, François, *op. cit.*, p. 14. Le comparatiste remarque fort judicieusement que dans ce cas précis la coulisse « fonctionne comme un écran : tout se passe hors des yeux du spectateur mais pas à son insu : il peut suivre en direct une action qu'il ne voit pas mais qu'il entend. Cela ne sert pas seulement à éviter toute déception et à stimuler l'imagination ; en recourant à la suggestion, il s'agit aussi de faire sentir l'interdit et d'accroître ainsi l'horreur. La *Médée* d'Euripide va encore plus loin, en valorisant l'ouïe à l'extrême, puisque les échos qu'on entend sont exceptionnels. **On entend des voix d'enfants, ce qui est pratiquement un *hapax* sur la**

écho intéressant dans la philosophie légèrement plus tardive de Théophraste pour qui, d'après Plutarque (*de Auditione*), « de tous les sens, l'ouïe est le plus propre à exciter les passions<sup>284</sup> ». Le disciple et successeur d'Aristote se démarque ici dogmatiquement de son maître. Moultes raisons ont été invoquées à cette dissimulation, parmi les plus pertinentes figurent notamment la crainte du défaut de réalisme et de plausibles prescriptions esthétiques afférentes au respect de la sensibilité de l'audience<sup>285</sup>.

Pourtant, ces diverses considérations sont visiblement battues en brèche par le testament aristotélicien. Le fondateur du *Peripatos* souligne en effet dans sa *Poétique* (1452 b) que l'événement pathétique — une des trois parties constitutives de la fable, avec la péripétie et la reconnaissance —, est « une action qui fait périr ou souffrir, par exemple [*sic*] **les agonies exposées sur la scène**, les douleurs cuisantes et blessures et tous les autres faits de ce genre<sup>286</sup> ». Il n'y aurait eu ni règle précise sur ce sujet, ni loi impérieuse à laquelle les poètes hellènes n'eussent dû se conformer et n'eussent pu déroger<sup>287</sup>. C'est du moins ce que laisse entendre Aristote ci-dessus, lorsqu'il parle sans ambages de « mort devant le public<sup>288</sup> ». La circonspection est néanmoins de mise, étant donné les déperditions potentielles dans le manuscrit qui nous est parvenu. Toujours est-il qu'un certain nombre de cas pratiques corroborent cette observation.

Un fameux exemple de cette transgression réside dans le suicide d'Ajax mis en scène par Sophocle. Le poète a délibérément pris le parti de montrer aux spectateurs la mort du héros s'empalant sur sa propre épée, après qu'il eut prononcé un monologue pathétique (vers

---

**scène grecque**, et ces paroles sont inouïes : les fils de Médée disent leur mort, de la façon la plus pathétique, en essayant d'arrêter le bras de leur mère. Supprimer la vue, c'est rendre l'écoute encore plus intense : il ne s'agit donc pas simplement d'une facilité de dramaturge cherchant à minimiser les risques, la scène a un tout autre intérêt et elle s'avère particulièrement inventive, puisqu'elle manipule les données sensorielles en jouant l'ouïe contre la vue et en élaborant du même coup, ce qu'on pourrait appeler une 'représentation voilée'. C'est une façon de gérer le paradoxe du sujet désirable et impossible, en recherchant le pathétique le plus intense possible, mais sans aller trop loin puisque la représentation est estompée ».

<sup>284</sup> HÉRODOTE, *op. cit.*, p. 190.

<sup>285</sup> Voir l'excellent article de HARSH, Philip W., "Deeds of Violence in Greek Tragedy", in *Stanford Studies in Language and Literature*, edited by Hardin Craig, Stanford University (California), 1941 [in honor of the Fiftieth Anniversary of the founding of the University], pp. 59-73.

<sup>286</sup> ARISTOTE, *Poétique*, traduit par J. Hardy, Paris, Gallimard, 1996, p. 98.

<sup>287</sup> Voir également MILLS, S. P., "The Death of Ajax", in *The Classical Journal*, Monmouth College, The Classical Association of the Middle West and South (CAMWS), Vol. 76, N° 2, December 1980- January 1981, pp. 129-135.

S. P. Mills souligne la vigueur de cette interprétation (p. 134) : "The convention banning violence from the stage is not absolute. Arnott has shown that no special taboo, either aesthetics or religious, forbids death or suffering on stage; thus Alcestis and Hippolytus can die, Philoctetes and Heracles can suffer intense pain. In fact, it would seem that the traditional stricture upon the presentation of death is dictated solely by the limited number of actors for speaking parts [Cf. ARNOTT, Peter, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford, The Clarendon Press, 1962, pp. 134-136].

<sup>288</sup> HARSH, Philip W., *op. cit.*, p. 69.

814-864)<sup>289</sup>. L'éminent helléniste et poéticien Henri Patin souligne la hardiesse d'un tel choix par une intéressante mise en perspective avec l'adaptation que fit Eschyle de la même fable<sup>290</sup>. La question de la réalisation pragmatique de son suicide n'a eu de cesse d'intriguer les spécialistes. De nombreuses théories, toujours débattues, ont été formulées<sup>291</sup>. Au-delà du problème pratique : la règle est alors de composer avec seulement trois acteurs, c'est aussi à l'écueil du réalisme que se heurte le poète. La vraisemblance des actions et des effets revêt dès l'Antiquité une importance essentielle. Aristote soulignera d'ailleurs dans la *Poétique* (1450 b) le rôle crucial joué par « l'homme préposé aux accessoires »<sup>292</sup>. Il est ainsi fort probable que les dramatises antiques tinsent compte, avant d'élaborer un épisode problématique, des ressources techniques mises à leur disposition et notamment des moyens capables de simuler la réalité. Peut-être, certaines fois, inventèrent-ils, eux-mêmes, de nouveaux trucages ! La grande ingéniosité des anciens en cette matière est notable. Philip W. Harsh rapporte, par exemple, que les anciens conçurent des épées rétractables<sup>293</sup>. Sophocle, lui-même, pût très bien recourir à cet outillage — notons cependant que l'existence d'épées factices nous vient de sources postérieures. L'objet du théâtre étant finalement d'imiter, il va de soi que les acteurs ne se pourfendaient pas réellement.

En sus, quand bien même les scènes de mort ou de carnage sont occultées par leur mise en coulisse, les cadavres, ou des morceaux de ceux-ci, réapparaissent presque à coup sûr

<sup>289</sup> SOPHOCLE, *Ajax*, traduit par Louis-François Bellaguet, Paris, L. Hachette et C<sup>ie</sup>, 1867.

<sup>290</sup> PATIN, Henri (de l'Académie française), *Études sur les tragiques grecs : Sophocle*, Paris, L. Hachette et C<sup>ie</sup>, Deuxième édition, 1858.

Il écrit (p.37-38) : « Le suicide d'Ajax avait été, pour Eschyle, le sujet d'une seconde tragédie, intitulée, à cause de la composition du chœur, où sans doute figuraient des compagnes de Tecmesse, *les Captives de Thrace*. La mort du héros, **mise sur la scène par Sophocle**, y était seulement racontée, ce qui devait paraître moins hardi, moins frappant, et aussi manquait de vraisemblance. On a eu le droit de demander comment celui qui l'avait vue ne l'avait pas empêchée. Une circonstance de ce récit nous a été conservée (Schol. Soph., Ajac. 833. Cf. schol. Aristoph., *Ran.*, 1294). Eschyle y avait mis en œuvre la tradition, d'après laquelle Hercule, tenant dans ses bras, enveloppé de sa peau de lion, Ajax encore enfant, avait obtenu des dieux, pour le fils de Télamon, le don d'être invulnérable : don imparfait, comme celui qui fut alors aussi accordé au fils de Pelée ; car un endroit du corps, l'aisselle, que n'avait point touché la dépouille du monstre de Némée, en était secrètement exceptée. Usant de cette tradition, que crut devoir négliger Sophocle, Eschyle avait peint les inutiles efforts du héros pour enfoncer dans son flanc son épée qui se courbait comme un arc, jusqu'au moment où quelque mauvais génie lui faisait enfin trouver la place qui seule pouvait donner accès à la mort. »

<sup>291</sup> MILLS, S. P., *op. cit.*, p. 129 : « Of the theories which have addressed the problem, the most influential have been those of T. B. L. Webster and P. Arnott. Webster postulates that in preparation for the death scene the *ekkyklēma* is pushed forward through the skene doors bearing a half-screen representing shrubbery, behind which a dummy substitute is already concealed; at the end of his soliloquy Ajax falls behind this screen and is thus able to creep backstage unseen. Arnott suggests that Ajax falls rather through the central doorway onto his sword which is positioned just within, the doors closing suddenly on him at the last moment; later the body is revealed, with Tecmessa standing beside it, on the *ekkyklēma*. »

<sup>292</sup> Aristote, *op. cit.*, p. 90. J. Hardy traduit : « Pour la mise en scène, l'art de l'homme préposé aux accessoires est plus important que celui du poète. »

<sup>293</sup> HARSH, P. W., *op. cit.*, p. 67-68. Il écrit : « The ancient went to great lengths to facilitate the realistic simulation of death in the theater, **in later period at least**, as we infer from the careful description of a stage sword in *Achilles Tatius*. This sword was used by a theatrical reciter of Homer. It had a handle four palms long and a blade of equal length when it was extended. But the blade easily receded into the hollow handle, leaving the point only slightly protruding. There are other references to collapsible daggers, and Hesychius, citing **Polemon**, says that the *συσπαστόν* was used by tragic actors in the presentation of Ajax ». »

sur scène<sup>294</sup>. Les corps sans vie des héros de la mythologie sont souvent présentés à la vue du public comme les preuves matérielles de l'accomplissement de la fatalité<sup>295</sup>. Il s'agit en quelque sorte de souligner la crédibilité de l'action en montrant sans détour sa conséquence, qui est source d'apitoiement. Ainsi, par exemple, la dépouille d'Ajag, ou encore celle de Polynice dans les *Phéniciennes* d'Euripide, sont-elles exhibées sur la scène avant que les funérailles n'aient eu lieu<sup>296</sup>. D'autres fois, ce sont même des fragments de corps mutilés qui sont présentés aux spectateurs. Un exemple choisi de cette pratique se trouve dans les *Bacchantes* d'Euripide. Le poète y met en scène Agavé qui tend, à son père Cadmos, la tête tranchée de son propre fils Penthée<sup>297</sup> ! Ce trophée ne procède évidemment pas d'une véritable décapitation ; l'éminent helléniste Charles Paul Segal<sup>298</sup> souligne que la tête de Penthée aurait pu être montrée sur scène au moyen du masque barbouillé de rouge que portait jusque-là l'acteur<sup>299</sup>. Il s'agirait partant d'une représentation hautement symbolique, par le truchement d'un accessoire.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 64. P. W. Harsh relève quelques exceptions à la règle, parmi lesquelles la disparition du corps de Lycus dans *Hercule*. Le poète ne s'embarrasse pas de tous les corps, la tragédie ayant un point focal !

<sup>295</sup> La visée de cette catégorie d'effets a en somme été admirablement décrite par le Professeur Dan Curley qui écrit (2013 : 95) : "The visible world of tragedy is onstage, a world fixed in space and time. The location of a drama typically remains constant, and the time-frame, when the passage of time is marked, is generally narrow. There are notable exceptions, but regardless of the specifics, the reference point for the characters and all onstage action is the here and the now. **The boundaries of the here-and-now are permeable to events that either are occurring, have occurred or will occur offstage at other places and times, and these events are brought onstage as necessary.** The means of transport are often verbal: messenger-type speeches, prologues or prophecies. **The means can be physical as well:** stage machinery like the *ekkyklēma* shows the aftermath of deadly events, and **characters harmed offstage are conveyed onstage as proof of violence elsewhere**".

Voir CURLEY, Dan, *Tragedy in Ovid. Theater, Metatheater, and the Transformation of a Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 95.

<sup>296</sup> Concernant l'exhibition du cadavre d'Ajag, voir MILLS, S. P., *op. cit.*, p. 134.

<sup>297</sup> Marie-Christine Villanueva (2002 : 232) décrit toute l'horreur du meurtre de Penthée : « Dionysos appelle au châtement de celui qui fait de ses mystères un objet de sarcasmes. Les Bacchantes l'aperçoivent sur son sapin et lui lancent, sans l'attendre, pierres, branches de sapin, thyrses. Elles déracinent le sapin pour attraper celui qu'Agavé, Bacchante involontaire en proie à la *mania*, appelle *thera*, la bête. C'est elle la première qui, en qualité de prêtresse *iereia*, donne le signal de la mise à mort. Et le vocabulaire du sacrifice sera repris par Cadmos dans son dialogue avec sa fille après les événements du Cithéron. Malgré les efforts de Penthée pour être reconnu de sa mère, celle-ci douée de la force du dieu et aveuglée par lui saisit à deux mains le bras gauche du roi et, pesant de son pied sur son flanc, lui arrache l'épaule. Ino, Autonoe, et la foule des Bacchantes thébaines s'acharnent sur son corps. Elles emportent qui un pied chaussé, qui un bras. Elles se renvoient comme une balle la tête de Penthée que le hasard jette entre les mains de sa mère. Celle-ci la plante à la pointe de son thyrses. »

Voir VILLANUEVA, Marie-Christine, « Des ménades et de la violence », in *La violence dans les mondes grec et romain* (Actes du colloque international [2-4 mai 2002] réunis par Jean-Marie Bertrand), Paris, Publications de la Sorbonne, 2005.

<sup>298</sup> Le Professeur Charles Paul Segal fut titulaire, à partir de 1995, de la chaire d'études classiques Walter C. Klein à l'Université d'Harvard.

<sup>299</sup> Voir SEGAL, Charles Paul, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, (1982), 1997, p. 248.

Il écrit : "The logical consequence of Pentheus' taking on the role and garb of the maenads is that he is present onstage in the last portion of the play only as the severed head with which Agave enters at 1168. Her grisly trophy could well have been the mask that Pentheus wore, now daubed with red. When Cadmus asks Agave, 'Whose *prosōpon* do you hold in your arms?' (1277) the word may connote 'mask' as well as 'face', although the former meaning is not clearly attested until Demosthenes and Aristotle. Agave's reply, 'A lion's, as these hunting women say' (1278), calls attention once more to the illusionistic convention of the stage".

Il convient enfin d'ajouter que l'expérimentation de la violence et de son expressivité n'a pas été le seul fait des poètes. Durant l'Antiquité, les acteurs grecs auraient également, d'après Hélène Cassimatis, chercheur honoraire au centre national de la recherche scientifique, joué un rôle important dans cette libération ; voici ce qu'elle écrit (2005 : 57) :

Au théâtre, ce qui se passe entre les acteurs, un texte et le public, est actif, imprévisible même. Les spectateurs antiques réagissaient, violemment parfois, rapportent nos sources, intervenant de la voix et du geste, y compris avec des projectiles, prenant à partie les acteurs (les matchs de football actuels offrent de bons exemples de tels débordements). Dès la deuxième moitié du V<sup>e</sup> siècle et surtout au IV<sup>e</sup> siècle, on ne se contentait plus de suggérer le fait violent ni de le raconter, on le montrait, car on voulait que l'action fût aussi réaliste que possible, et certains acteurs en rajoutaient, manipulant les textes pour davantage de vérisme. La catharsis est plus efficace devant la violence exposée qui appelle la réaction immédiate, que lorsque, cachée en coulisse, elle suscite l'angoisse sans directement provoquer l'élan libérateur. Le jeu brutal pouvait se jouer dans le cadre matériellement structuré du théâtre.<sup>300</sup>

Bien que ne se focalisant pas en première instance sur le théâtre des anciens, elle souligne ci-dessus que la représentation de la violence empruntait aussi dans l'Antiquité le médium du corps de l'acteur. Les interprètes allaient parfois même déjà jusqu'à modifier le texte du poète pour s'octroyer de plus grandes libertés. La souffrance physique donnait lieu, semble-t-il, à des expérimentations artistico-corporelles. De plus, les contingences de la représentation théâtrale, dans le rapport sans cesse renégocié entre les spectateurs et les acteurs, pouvaient également déclencher des réactions imprévisibles dans les deux sens. De véritables forces désinhibitrices et libératrices sourdaient de ces impondérables. La puissance cathartique de ces images violentes, au parfum d'interdit, était d'autant plus grande dans le monde hellénique qu'elles n'avaient pas encore envahi la scène. Les poètes grecs traitaient en effet ces événements brutaux avec une extrême circonspection. Ces épisodes de l'impossible devaient alors véritablement marquer le climax du pathos. Le caractère insoutenable et atroce du crime montré à la lumière révoltait les spectateurs, qui dans leur fort intérieur, honnissaient encore davantage le(s) agent(s) déclencheur(s) de la fatalité. Nous pouvons raisonnablement considérer qu'il ne s'agissait pas en ce temps d'une passion sanguinaire.

Nous venons de voir que les Hellènes ne renâclaient pas tant à montrer la mort et divers sévices sur scène. La représentation de la violence n'était finalement pas un véritable

---

<sup>300</sup> CASSIMATIS, Hélène, « La violence sur la céramique italote », in *La violence dans les mondes grec et romain* (Actes du colloque international [2-4 mai 2002] réunis par Jean-Marie Bertrand), Paris, Publications de la Sorbonne, 2005, p. 57.

tabou pour eux. Le cruel passage dans l'autre monde, vu en direct dans les théâtres, de personnages mythologiques tels qu'Ajax, Alceste, Evadnée et Clytemnestre parachève de l'illustrer. Toutes ces « représentations de l'impossible » pourront être étayées par la monographie du Professeur Bernard Deforge, intitulée *Le Festival des cadavres. Morts et mises à mort dans la tragédie grecque*<sup>301</sup>. Qu'en est-il à présent des Latins ?

Il paraît, à première vue, que le primat de la vue sur l'ouïe se soit maintenu chez les Latins. Pour s'en convaincre, il suffit d'examiner ce fragment désormais célèbre de l'*Épître* « Aux Pisons » d'Horace (Quintus Horatius Flaccus 12 av. J.-C. : 19) :

Où l'acteur le raconte ou le drame est en scène.  
La parole à l'esprit n'arrive qu'avec peine,  
L'oreille est paresseuse, et nous embrassons mieux  
L'ensemble d'un sujet qu'on déroule à nos yeux ;  
Mais, prudent toutefois, ne peignez qu'à l'idée  
L'affreux égorgement des enfants de Médée,  
Atrée et ses horreurs que l'on répugne à voir,  
Et, dans un autre sens s'il vous faut m'émouvoir,  
N'allez pas, aveuglé par un excès de zèle,  
Me montrer et Procné changée en hirondelle  
Et Cadmus en serpent. Tous mes sens révoltés  
Se refusent de croire à ces absurdités.<sup>302</sup>

Dans ce passage, le poète-lauréat<sup>303</sup>, affirme que les actions qui sont vues pénètrent et se gravent bien plus facilement dans la conscience des spectateurs que les actions qui sont relatées, ou entendues<sup>304</sup>. Il s'agit en quelque sorte d'un commandement technique à l'adresse

<sup>301</sup> En dépit de critiques sévères (Cf. Van Looy Herman et C. Jourdain Annequin), remarquons que cet ouvrage, en langue française, a tout de même le mérite d'offrir une synthèse trop rare du quasi ensemble des morts tragiques et violentes dans le théâtre des anciens. Il s'agit en cela, au-delà de la querelle des spécialistes, d'un précieux outil.

<sup>302</sup> HORACE, *La Poétique, ou le second livre de ses Épîtres*, traduction en vers par Adolphe Mathieu (Professeur agrégé à l'Université de Liège, membre correspondant de l'Académie royale de Belgique), Gand, De Busscher Frères, 1855, p. 19.

<sup>303</sup> Il obtint ce titre honorifique à la mort de Virgile à qui il succéda.

<sup>304</sup> Pour approfondir cette matière se reporter à l'excellent article de LECERCLE, François, *op. cit.*, p. 17. Il écrit : « On pourrait être tenté de penser que le meilleur moyen d'avoir l'impact le plus fort sur les affects des personnages est de montrer. C'est du reste le principe antique que ce qu'on voit émeut davantage que ce qu'on entend ('magis movent visa quam audita'), repris par Horace dans son *Art Poétique* [voir ci-dessus] : 'Segnius irritant animos demissa per aures quam quae sunt oculis subiecta fidelibus'. C'est aussi un principe rhétorique : Quintilien, dans son *Institutio Oratoria*, préconise diverses techniques pour gagner les juges : des manipulations verbales pour les persuader en emportant une conviction rationnelle (c'est le propre de l'art oratoire), d'autres

des dramaturges, qui cherchent à capter et à retenir l'attention du public. Sa prescription admet cependant deux exceptions notoires : la première d'ordre esthétique et la seconde afférente à la crédibilité et au réalisme de l'action contée. Il met ainsi en garde les poètes de ne sombrer ni dans des représentations violentes outrancières ni dans des figurations déraisonnables d'hommes en animaux — la mythologie fourmille en effet de telles métamorphoses<sup>305</sup>. Cet écrit eût vraisemblablement force de loi, compte tenu de la notoriété et de la distinction d'Horace, qui nageait alors dans les huiles — citons parmi ses accointances puissantes le romain Mécène, qui fut notamment conseiller de l'empereur Auguste.

Mais cela n'empêcha pas Sénèque de contrevenir à la règle édictée par Horace. Dans *Médée*, il mettra ainsi en scène le personnage éponyme tuant ses propres enfants sous les yeux des spectateurs médusés, et dans *Thyeste*, faisant montre d'un peu plus de retenue, il se contentera de montrer au public le banquet cannibale, dont les terrifiants apprêts seront seulement narrés. Il ne faudrait pas s'y méprendre, cette dernière tragédie n'est pas non plus en reste. La chercheuse Zoé Schweitzer parle à juste titre de la « violence paroxystique », qui caractérise la disproportion de la vengeance d'Atrée contre son frère<sup>306</sup>. Quel peut donc être l'objet de pareilles excrétions de violence ? Z. Schweitzer a un point de vue extrêmement intéressant sur les objectifs poursuivis par le poète, ou dirons-nous sur les effets qu'il aurait pu produire à son propre insu (2011 : 3) :

**Le choix de l'horreur visible n'est pas réductible**, comme il a été souvent dit, **à une poétique du spectaculaire**, qu'il s'agisse d'un enfant assassiné ou d'un cadavre profané, **il s'agit bien plus de porter sur la scène ce qui excède l'imagination, ce qui n'est pas concevable** : une mère jouissant du meurtre de son fils qu'elle tue elle-même, un frère donnant en libation ses neveux et un père buvant en signe de réjouissance le sang de ses fils.

Rendre visible ces horreurs revient, d'après elle, à montrer au public ce qui dépasse l'imagination. Nous sommes ici dans le mythe, il ne s'agit pas de meurtres banaux, ou de sévices coutumiers et vulgaires. La réception de ces images étymologiquement « in-

---

techniques plus propres à agir sur les affects, comme de produire, par le verbe, l'illusion d'une présence, pour donner réalité aux faits et faire naître des images dans l'imagination (VI, 2), et enfin des techniques auxiliaires, extérieures à l'art oratoire mais efficaces, comme de recourir à des traces concrètes de l'acte — par exemple brandir un linge taché du sang de la victime (V, 9) — ou comme de montrer un tableau représentant le crime — ce qui revient à un aveu de faiblesse de l'orateur, incapable de produire une image vive du crime par la seule force de la parole ».

<sup>305</sup> On lit dans l'incrédulité d'Horace une intéressante distanciation vis-à-vis des croyances, qu'il serait bon de circonscire.

<sup>306</sup> SCHWEITZER, Zoé, *La violence sauvage : Thyeste de Sénèque*, in (la revue) *Comparatismes en Sorbonne*, Université Paris-Sorbonne, Centre de Recherche en Littérature Comparée, 2-2011.

croyables » et « extra-ordinaires » est sensée déclencher un effet symbolique<sup>307</sup>. Les anciens, dont la géométrie morale et religieuse diffère de la nôtre actuelle, réagissaient somme toute de façon tout à fait originale à ce stimulus. Il nous est permis d'imaginer que, plutôt que de provoquer une commotion, ces tableaux épouvantablement choquants, du fait de leur spécificité mythologique, suscitaient chez les spectateurs de l'antiquité un sentiment irraisonné d'aversion pour l'ignoble bourreau<sup>308</sup>. Ce bouillonnement de colère traduit une véritable purgation de l'âme, dont s'évaporent les miasmes morbifiques. De cette décontamination de l'individu procèderait l'harmonie en société.

Nous jugeons trop facilement de la recevabilité d'une œuvre à l'aune de nos normes éthiques et morales et des valeurs dont nous avons héritées. Notre sensibilité individuelle se situe, quant à elle, au carrefour de notre culture et de notre innocence du monde. L'objectivité — cette quête éternelle — nous est par définition inconnue. Elle demeure insaisissable à l'homme, au point d'en être un supplice du Tartare, tant les cruelles catastrophes résultant de notre incomplétude s'enchaînent à un rythme effréné et nous font souffrir à l'échelle sociétale.

L'interdit de la violence, qu'il soit horacien ou autre, lorsqu'il est transgressé pose une question plus grave : les lois sont-elles faites pour être transgressées ? La sagesse impose d'y répondre à la fois par l'affirmative et par la négative. D'une part, l'individu a le devoir absolu de les enfreindre lorsqu'elles sont réductrices, de l'autre, de les bien respecter et signaler lorsqu'elles servent de garde-fou.

Notre analyse diachronique de la représentation violente depuis l'Antiquité a montré l'existence d'un cycle qui alterne exhibitions et éclipses de la cruauté sous les yeux des spectateurs. Ces observances et ces contournements, qui sont à la fois le fait des poètes et des tragédiens, soulignent le débat tenace et le caractère, au départ, expérimental de cet affranchissement. La banalisation de l'horreur, impliquant à terme la surdité de l'auditoire, était en outre tout à fait exclue, en raison de la nature mythologique des fables contées. Il ne s'agissait pas en d'autres termes d'une vulgaire collection de faits divers sordides. Cette menace écartée, il peut en être conclu que la représentation sensible de la violence, c'est-à-

---

<sup>307</sup> Voir analogiquement LÉVI-STRAUSS, Claude, « L'Efficacité symbolique », in *Revue de l'histoire des religions*, tome 135, n° 1, 1949, pp. 5-27.

<sup>308</sup> LECERCLE, François, *op. cit.*, p. 1. Il rapporte un phantasme fascinant : « un théoricien anglais du début du XVII<sup>e</sup> s., Thomas Heywood, raconte dans son *Apology for actors [sic]* (1612) que César, qui était fou de théâtre, était parfois rendu véritablement fou par sa passion : en jouant l'*Hercule furieux* de Sénèque, il a été une fois emporté par la fureur d'Hercule au point de tuer vraiment l'acteur qui incarnait Lycus ».



dire sa figuration, fit progresser le médium tragique en perfectionnant sa vertu cathartique. Les sentiments de révolte et de répulsion des spectateurs, ainsi éperonnés, se mouvaient de la conscience à l'inconscience, où une fois installée, la société humaine entamait sa purge. La dimension rituelle du phénomène théâtral est ici prépondérante.

Peut-on conséquemment parler de la malacie du public élisabéthain ? Cette interprétation s'est sédimentée sur le volumineux testament critique du classicisme, qu'illustre à merveille l'orthodoxie théâtrale française du XVII<sup>e</sup> siècle. Cette école, qui compte parmi ses plus éminents représentants Pierre Corneille (1606-1684) et Jean Racine (1639-1699), a propagé la distinction canonique entre la bienséance interne et la bienséance externe. Cette intéressante différenciation cristallise l'interminable querelle quant à l'articulation harmonieuse des éléments du drame<sup>309</sup>, avec la décence, elle, définie comme le ménagement de la sensibilité délicate de l'audience<sup>310</sup>. Cela souligne l'ampleur du débat et les proportions prises par cette affaire. En France, cette préoccupation obsédante pour la décence et la pudeur est en outre sortie du creuset de la Renaissance, durant laquelle une faction d'auteurs, s'opposant à une autre, recommandait déjà, comme le rapporte la spécialiste Florence Mach, que « la violence soit transportée hors-scène et rapportée dans le discours afin de ne pas risquer de choquer le public<sup>311</sup> ». Leur hégémonie doctrinale devint totale dans le royaume, et, du fait, du formidable élan culturel français traversant l'Europe au XVII<sup>e</sup> siècle, leur théorie esthétique, tenue pour supérieure, vilipenda l'œuvre de nombreux dramaturges étrangers, parmi lesquels William Shakespeare. Cette méchante flétrissure résulte donc du point de vue ethnocentrique adopté par la critique<sup>312</sup>. Maintenant que nous avons balisé cet écueil, nous pouvons poursuivre notre progression sereinement, et donner une appréciation éthique du sens de la grande violence du drame élisabéthain.

<sup>309</sup> Notons qu'il est question de cohésion interne des éléments du drame. Cela se réfère aussi partant au décorum, entendu en France dès la Renaissance comme une bienséance. Jacques Peletier du Mans la caractérise alors en tant que stricte harmonisation des composantes de l'œuvre avec la position sociale des personnages. Ainsi, par exemple, un prince s'exprimera dans de nobles vers, alors qu'un paysan se verra attribuer une prose infâme !

Voir sur le sujet VERNON HALL, Jr., "France. Decorum and the Minor Genres" in *Renaissance Literary Criticism. A study of its social content*, Gloucester, Peter SMITH, 1959, pp. 128-140.

<sup>310</sup> MERLIN-KAJMAN, Hélène, « Décorum et bienséances aux XVII<sup>e</sup> siècle », in *Camenae*, Paris, Université Paris-Sorbonne, Vol. 13, Octobre 2012.

Le Professeur H. Merlin-Kajman cite (p. 2) de manière intéressante le commentaire du Professeur Jacques Truchet sur les problèmes rencontrés par Racine dans la composition d'*Andromaque* [Cf. *La tragédie classique en France*] : « Dans la première préface d'*Andromaque*, c'est au nom de la bienséance interne que Racine justifie la 'férocity' de Pyrrhus : 'Que faire ? Pyrrhus n'avait pas lu nos romans. Il était violent de son naturel', et c'est sur la bienséance externe qu'il s'excuse d'adoucir un peu cette même férocité. C'est dire que ces deux parties d'une même règle risquaient de se contredire ».

<sup>311</sup> MARCH, Florence, « Théorie et pratique dramatique », in *Histoire du théâtre anglais de la Renaissance aux Lumières*, Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, Mission TICE, site internet consulté le 12 novembre 2015, <http://e-ressources.univ-avignon.fr/theatreanglais/?page=home>.

<sup>312</sup> Cette dernière remarque doit être entendue dans une perspective traductologique bermanienne.

Voir BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 29.

Les dramaturges élisabéthains, à l'instar de Shakespeare dans *Titus Andronicus* (aux alentours de 1594), diaprèrent leurs ouvrages d'atrocités effroyables. Toujours est-il qu'ils n'en sacrifièrent pas pour autant la sophistication tragique de l'intrigue. Reprenant, pêle-mêle, des arguments antiques et des matières issues des chroniques autochtones, ils représentèrent avec réalisme la violence qui n'épargne ni les coupables, ni les innocents. Les félons ourdissent des complots, qui font saigner les justes. L'horreur des dommages collatéraux, à l'exemple de l'assassinat par des sicaires de la famille de Macduff (*Macbeth* IV, 2), semble imaginée pour provoquer un électrochoc. C'est une véritable prise de conscience de la partialité des crimes, qui découlent des luttes intestines pour le pouvoir. Personne dans la fiction n'est jamais à l'abri de perdre la vie ! Parallèlement, aucun sujet du royaume d'Angleterre n'est épargné par les sanglantes dissensions religieuses : les protestants sont d'abord persécutés sous le règne de Marie la Sanglante, puis vient le tour des catholiques sous le règne d'Élisabeth I<sup>ère</sup>. Cette hécatombe tragique trouve partant une inscription pertinente dans la réalité. Il y a pour ainsi dire une note anachronique de vérisme<sup>313</sup> dans l'esprit réaliste et idéologique qui anime le théâtre élisabéthain. La barbarie et le sang, très loin de répondre uniquement à l'appétence répugnante d'un certain public, écoeure par leur âcreté. On ne s'y habitue jamais vraiment. Plus les cadavres s'amoncellent, et plus la soif de justice est exaltée dans l'auditoire. Les dramaturges suscitent ainsi l'adhésion populaire, le ralliement de toute une Nation à une cause commune et juste. Cela est particulièrement saillant dans les drames historiques du barde, comme dans *Henry V* (voir le fameux monologue du roi). L'engagement du réalisme élisabéthain, enflammé par la violence, transfigure le ritualisme antique. Quant à la tragédie française, son aseptisation la rend parfois un peu fade, quoique d'un goût exquis ; à l'image d'un diverstissement de Cour.

En conclusion, bien qu'Outre-Manche les dramaturges de la Renaissance ne retinrent du concept de bienséance que le décorum, au sens d'un normatisme social, ignorant complètement de ménager la sensibilité des spectateurs, leur production dramatique n'en fût pas moins moralement très élevée. Le sang sur leur palette dont ils colorèrent l'injustice et la partialité prépara toute une Nation assemblée à faire corps pour se sauver du péril. La dépravation du goût des spectateurs anglais, initialement invoquée comme l'explication phare du spectacle de la violence, est en définitive caduque.

<sup>313</sup> Le vérisme est en effet un courant littéraire italien de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, qui emprunte énormément au naturalisme français et à Émile Zola. Son fondateur passe pour être l'écrivain sicilien Luigi Capuana. Giovanni Verga, qui signa les *Malavoglia* (1881), en est également une figure emblématique.

Nous tâcherons présentement de comprendre pourquoi la mort de Lady Macbeth est simplement relatée dans la pièce de Shakespeare. Quelque chose eût-il pu dissuader le barde de montrer sur scène le corps sans vie de la reine ? Ou s'agit-il au contraire d'un choix délibéré ? Pour le vérifier, nous éplucherons le corpus shakespearien afin d'y rechercher d'éventuelles occurrences analogues, qui permettraient de trancher.

Il convient de remarquer en premier lieu que, dans le cas d'un suicide, dont la thèse est ici privilégiée, Shakespeare montre volontiers aux spectateurs le personnage fictionnel, homme ou femme, qui s'immole. Ainsi, dans *Romeo and Juliet*, Juliette se transperce-t-elle, de son propre chef, avec la dague de son amant, sur scène, à l'acte V, scène 3, vers 169-170 ; et, dans *Othello*, le maure se donne-t-il la mort, sur scène, d'une façon similaire à l'acte V, scène 2, vers 355. Il n'y a rien d'insolite là-dedans. Cela n'offre donc pas de justification à l'évanouissement de Lady Macbeth à la fin du drame. Il faut chercher ailleurs.

Dans la « pièce écossaise » (*The Scottish Play*) la représentation de la mort sur scène n'est pas plus taboue. En témoigne, avec force, le décès du jeune Siward, un personnage mineur, que Macbeth passe au fil de l'épée devant l'audience, à l'acte V, scène 7, vers 10-12. De plus, l'exhibition de la tête tranchée de l'usurpateur, que Macduff présente à Malcom et, partant au public, à l'acte V, scène 7, vers 84-85, parachève le tableau de la sauvagerie. Ce trophée est aussi indubitablement la preuve matérielle du trépas de Macbeth, dont le duel avec Macduff a eu lieu en coulisse<sup>314</sup>. Se pourrait-il alors qu'il s'agisse d'une discrimination sexuée ?

Force est de constater que la barbarie n'épargne pas plus les femmes que les hommes chez Shakespeare<sup>315</sup>. Dans sa tragédie *Titus Andronicus*<sup>316</sup>, le barde fait paraître aux yeux de tous, à l'acte II, scène 4, des vers 1070 à 1080 en particulier, une femme, Lavinia, qui a été

<sup>314</sup> Notons cependant qu'une autre interprétation, accréditée par Nicholas Brooke dans son édition critique de *Macbeth* (Oxford University Press), consiste à faire dans un premier temps sortir de scène le personnage éponyme et Macduff en train de croiser le fer, puis à les faire, dans un second, entrer à nouveau en scène brièvement, le temps pour Macduff de terrasser son adversaire, et de repartir aussi sec en coulisse en trainant cette fois dans son sillage la dépouille de l'usurpateur.

<sup>315</sup> Pour ce qui est de l'interprétation sur scène des rôles féminins par des hommes et l'apparition des premières actrices en Angleterre, voir HOWE, Elizabeth, *The first English actresses. Women and drama 1660-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 22-25.

<sup>316</sup> La paternité shakespearienne de cet ouvrage a été âprement débattue par la critique. Pope et Johnson la récusèrent totalement, c'est à l'intervention des romantiques allemands, parmi lesquels Schlegel, que l'on doit la révision de ce jugement hâtif. François-Victor Hugo a admirablement retracé l'histoire de cette controverse dans la préface à sa traduction de la pièce.

Voir HUGO, François-Victor, « Préface à *Titus Andronicus* », in *Œuvres complètes de W. Shakespeare : Les Apocryphes I*, Paris, Pagnerre, 1866, pp. 47-58.

Il convient également de noter que cette tragédie présente un remarquable exemple d'intertextualité sénéquienne : à l'acte V, scène 2, des vers 2455 à 2495, en effet, Titus pour se venger des offenseurs de Lavinia, à savoir Chiron et Demetrius, entreprend, après les avoir égorgés, de cuisiner leur chair et de servir ce repas à leur mère, Tamora. Il s'agit partant d'une évidente référence élisabéthaine à *Thyeste* de Sénèque : tragédie dans laquelle, rappelons-le, Atrée sert à son frère en festin ses enfants qu'il a tués.

sauvagement mutilée et violée. En outre, ses agresseurs, Chiron et Demetrius, circonscendent dans cette scène tous les ignobles sévices qu'ils lui ont fait endurer ; Lavinia, pendant ce temps, apparaît aux spectateurs les mains tranchées et ne prononçant mot ayant aussi la langue coupée. Ce tableau suscite un terrible effroi, accru par la coïncidence de l'exhibition d'un corps meurtri et de la perversité du discours des deux tortionnaires<sup>317</sup>.

Toutes ces justifications épuisées, nous sommes bien forcés d'en **conclure au choix délibéré de Shakespeare d'entourer de mystère la disparition de Lady Macbeth**. Mais, jusqu'où ce mystère est-il impénétrable ? C'est la question à laquelle nous tâcherons à présent de répondre. Si l'écho de la mort de Lady Macbeth nous parvient, dans la pièce source, par des cris de femmes, puis par le rapport qu'en donne Seyton à l'acte V, scène 5, vers 17, les circonstances exactes du décès demeurent, quant à elles, inélucidées. Comment est-elle morte ? Seul Malcolm, dans la réplique qui clôt le drame (V, 7, 99-101), évoque la cause supposée du décès : "his fiend-like Queen / Who, as 'tis thought, by self and violent hands / Took off her life"<sup>318</sup>. L'héritier légitime de Duncan, qui n'a pas été témoin de l'action, ne fait là que rapporter ce qui est cru et se dit autour de lui. Il s'agit en somme d'une pure allégation. À aucun moment la preuve formelle, tant attendue par le public, n'a jamais été produite. Même la réplique de Macbeth (V, 5, 18-28), à qui Seyton apprend la mort de sa femme, ne comporte aucune précision à ce sujet<sup>319</sup>. Il est à ce propos fort regrettable que la tradition théâtrale se soit trop souvent contentée et repue des paroles de Malcolm pour expliquer la mort de la reine. Il y a fort à parier que beaucoup s'en tinrent à la simple satisfaction de leur curiosité. Or, cette conclusion de surface nuit à l'actualisation des enjeux réels et symboliques de la tragédie. Il nous paraît partant fondamental d'extraire la substantifique moelle du rapport de Malcolm, afin de mettre à disposition du metteur en scène des ressources interprétatives certes discrètes, mais ô combien pertinentes.

Il n'y a pour commencer aucune raison de contester les dires de Malcolm. La thèse, qu'il expose, se coule parfaitement au sein du contexte tragique de la fiction. Lady Macbeth, foudroyée par l'ire divine, a perdu le repos que procure le sommeil. Elle se meut déjà sur terre comme une damnée. Le suicide n'est en fin de compte, à la fois, que la représentation humaine et la matérialisation terrestre de sa chute aux enfers annoncée. Dans le contexte

<sup>317</sup> Leur sadisme est tel que Chiron fait valoir que s'il était dans sa situation il irait se pendre, et Démétrius renchérit qu'il faudrait encore avoir des mains pour nouer la corde.

<sup>318</sup> Ci-après la traduction de François-Victor Hugo : « Son infernale reine, qui s'est, dit-on, violemment ôtée la vie de ses propres mains ».

<sup>319</sup> Outre le caractère philosophique étonnant du discours tenu par Macbeth à cet instant, il est très curieux que l'usurpateur ne s'enquiert pas de la fin qu'a connue son épouse. Peut-être l'état de siège imminent, ou son archi-certitude lui font-elle complètement oublier, ou passer sous silence ce point ? Notons par ailleurs que le vers 18 : "She should have died hereafter" constitue un réel défi de traduction, que faut-il entendre ?

source comme dans le contexte fictionnel, on croyait que cette fin abominée privait l'âme du suicidé du repos éternel<sup>320</sup>. Pour asseoir définitivement cette interprétation, il reste encore à montrer que Lady Macbeth ne bénéficie d'aucune circonstance atténuante. En d'autres termes, qu'elle se serait, elle-même, ôtée la vie en plein état de conscience, alors qu'elle n'était pas en proie à l'un de ses récurrents accès de somnambulisme. Nous rechercherons pour ce faire des marqueurs dans la chronologie du cinquième acte, qui permettraient de localiser temporellement la mort de Lady Macbeth.

Nous nous intéresserons pour commencer au temps crédible de l'action. J'entends, par là, la disposition temporelle de la scène fatale, qui se déroule en coulisse. Entre le constat du somnambulisme de Lady Macbeth, par le médecin, à l'acte V, scène 1, et la nouvelle de sa mort, l'acte V, scène 5, la chronologie des événements ne permet pas de préciser le temps précis de l'action. Combien d'heures se sont écoulées ? Nous ne pouvons le dire avec exactitude. Nous pouvons cependant déduire du rapport du messenger, qui fait son entrée, sitôt la mort de la reine annoncée, qu'il fait certainement jour à ce moment. Celui-ci affirme en effet qu'il lui a semblé que la forêt de Birnam se mettait en mouvement. Tout dispositif de vision nocturne étant anachronique, sauf pleine lune extraordinaire, comment aurait-il pu discerner quoique ce soit dans la nuit noire ? D'autant qu'il est ici question d'un amas de branches et de végétations en mouvement. Or, qu'y a-t-il de plus nébuleux ? Ce premier élément est, qui plus est, étayé par les paroles de Siward, à la scène suivante (V, 6), qui dit aux vers 6 à 8 : "Fare you well— / Do we but find the tyrant's power **tonight**, / Let us be beaten if we cannot fight."<sup>321</sup>. L'action a vraisemblablement lieu en journée, car Siward évoque la possibilité de rencontrer l'armée de Macbeth le soir venu. Cela implique que, dans le cinquième acte de la pièce source, de la scène première à la sixième scène, il y ait eu une transition de la nuit vers le jour. Quand cela s'est-il passé exactement ? Il paraît raisonnable de postuler, au vu de la didascalie en en-tête de la deuxième scène : "Drum and colours. Enter Menteith, Caithness..."<sup>322</sup>, que la marche des troupes s'effectue déjà en plein jour. En effet, le fait, qu'outre le battement des tambours, les couleurs soient déployées, montre qu'il n'y a de la part de ce contingent aucune volonté de passer inaperçu. L'intérêt même d'exhiber son étendard n'est-il pas d'être reconnu par un tiers ? Or, les symboles et les couleurs sur les

<sup>320</sup> Rappelons, comme il a été dit en prolégomènes, que le corps des suicidés, outre d'être privés de sépulture chrétienne, c'est-à-dire du repos éternel en termes symboliques, étaient aussi livrés à l'ire de la foule, qui lui infligeait d'affreux sévices. Ajoutons que la dépouille des suicidés était traînée sur la claie. Cette peine d'infamie, sans nul doute en vigueur dans le contexte source comme dans le contexte fictionnel, était sans appel.

<sup>321</sup> Ci-après la traduction française en prose de François-Victor Hugo : « Adieu ! Pour peu que nous rencontrions ce soir les forces du tyran, je veux être battu, si nous ne savons pas leur tenir tête ».

<sup>322</sup> Ci-après la traduction de François-Victor Hugo : « Entrent, tambours battants, enseignes déployées, Menteith, Caithness, Angus, Lenox et des soldats ».

drapeaux ne sont assurément actualisables qu'à la lumière du jour. De plus, nous retrouvons, à la scène 3, le médecin qui a constaté pendant la nuit le trouble de la reine. Il vient manifestement faire son rapport à Macbeth. Il est partant crédible, pour autant que l'on admette la diligence du médecin, que la scène se déroule le matin qui suit. Il pourrait donc s'agir d'une période temporelle solidaire, c'est-à-dire non éclatée. Si l'on se range de cet avis — cette option étant au reste tout à fait plausible — il est même permis de considérer que le cinquième acte dans son ensemble s'étale de la nuit précédant la bataille finale à la fin de la journée suivante, qui voit la fortune des armes sourire à Malcolm. La durée de l'affrontement peut également être estimée grâce, une nouvelle fois, aux propos de Siward à la scène 7, des vers 27 à 28 : "The day almost itself professes yours, / And little is to do"<sup>323</sup>. Dans le dernier acte, le dénouement s'opérerait ainsi en moins de vingt-quatre heures.

D'après ce scénario parfaitement recevable, Lady Macbeth serait morte censément le matin qui suit la veille d'observation du médecin et de la dame de compagnie. Cette assumption dispose en somme le décès de la reine à son réveil. Cela implique qu'elle ait alors retrouvé l'usage de ses sens et disposé de ses facultés cognitives. Nous tenons là un élément déterminant. Le fait que Lady Macbeth se fût occise le matin à son réveil, soulignerait qu'elle ait alors été consciente de ses actes. N'étant alors plus plongée dans quelque inconscience que ce soit, elle ne pourrait donc plus bénéficier d'aucune indulgence juridico-ecclésiastique. La gravité du crime commis envers elle-même serait donc maximale. Ainsi, en plus du crime de félonie<sup>324</sup>, dont elle s'est rendue coupable, Lady Macbeth aurait excédé toute mesure en condamnant son âme à la damnation éternelle. C'est dire la monstruosité de l'usurpatrice.

Nous allons éprouver la thèse du suicide de Lady Macbeth en état de pleine conscience. La première objection à lever est la possibilité qu'elle ait pu être victime d'un accident banal, ou domestique pour reprendre la dénomination contemporaine. Ne dénombre-t-on pas de pareils cas dans l'histoire, telle que la mort, en 1498, du roi de France Charles VIII, qui se fracassa le crâne contre le chambranle d'une porte dans son château d'Amboise. La reine eût fort bien pu pâtir à son réveil de la concomitance de la calamiteuse fatigue, résultant de son sommeil perturbé et, partant, de son absence de repos, de l'angoisse causée par la défaite imminente des troupes de son mari, ainsi que de ses mauvaises actions, dont elle ne s'est jamais tout à fait affranchie, malgré son assurance démoniaque, et qui la hantent. Ainsi extraordinairement perturbée, elle aurait pu être victime de quelque inattention, dont elle

<sup>323</sup> Ci-après la traduction de François-Victor Hugo : « La journée semble presque se déclarer pour vous, et il reste peu à faire ».

<sup>324</sup> Voir sur le sujet l'intéressante notice historique de KERALIO, Louise-Félicité Guinement (de), *Histoire d'Élisabeth, reine d'Angleterre*, Paris, chez l'auteur et Lagrange 1786, pp. xlvij-lij.

aurait succombé. Force est d'avouer que cette éventualité ne peut être écartée par défaut de rationalité. Mais, c'est au regard du cadre tragique shakespearien que son occurrence n'est pas crédible. Il n'est pas dans l'habitude du barde de se défaire d'un personnage au moyen de quelque banal accident. D'ailleurs le médium de la tragédie, conçu dans son orthodoxie historique, exclut intrinsèquement cette possibilité, que d'aucuns contemporains considèrent comme une ressource. Dans le contexte élisabéthain, cette option eût somme toute été fort critiquable. Ç'eût sans doute équivalu à un aveu d'incompétence du dramaturge qui, ne sachant plus ni où aller avec ses personnages ni comment se défaire d'eux, se serait mis à faire dans le fait divers. Cela aurait en somme trahi une mauvaise conduite de l'action et, partant, une patente immaîtrise dramatique, synonyme d'amateurisme. Le contrat tacite de la tragédie stipule effectivement que les protagonistes expirent par les armes, ou le suicide. Le vice, le meurtre, le stupre, et cetera, en somme les plus bas instincts de l'homme sont portraiturés. La visée cathartique, myhique et morale de la tragédie est irréductible.

La deuxième objection à lever est l'éventualité qu'elle ait pu mourir pendant son sommeil. Ç'eût été ironique ! Shakespeare ne fait-il pas dire au médecin dans la première scène du cinquième acte, des vers 56 à 58 : "I have known those which have walked in their sleep, who have died holily in their beds"<sup>325</sup> ? Non vraiment, le profil démoniaque de Lady Macbeth, dont les mains sont couvertes de sang, bannit cette possibilité. D'autant que le somnambulisme de la reine est littéralement un châtiment divin dans la pièce écossaise. Le médecin tient, dans la fiction, un discours réconfortant à destination de l'audience. Le dramaturge apaise les angoisses de ses contemporains vis-à-vis des somnambules, dont le trouble n'est pas forcément l'œuvre des forces surnaturelles. Tragiquement toutefois, il en va à l'inverse.

La troisième et dernière objection à lever est la possibilité qu'elle soit décédée pendant l'un de ses récurrents accès de somnambulisme. Sous l'emprise de quelque pernicieux automatisme inconscient Lady Macbeth eût très bien pu trépasser. Cette éventualité trouve toutefois une objection de taille : le médecin a expressément commandé à la dame de compagnie de la reine de constamment surveiller sa souveraine (V, 1, 73-75) : "Look after her, / Remove from her the means of all annoyance, / And still keep eyes upon her"<sup>326</sup>. Elle doit en outre la protéger lorsqu'elle est en crise, des dangers que comporte son environnement. Aurait-elle failli à la tâche ? Il est envisageable que la fatigue, voire le

<sup>325</sup> Ci-après la traduction de François-Victor Hugo : « J'ai connu des gens qui se sont promenés dans leur sommeil et qui sont morts saintement dans leur lit ».

<sup>326</sup> Ci-après la traduction française de François-Victor Hugo : « Suivez-la. Éloignez d'elle tout ce qui peut être nuisible, et ayez toujours les yeux sur elle ».

sommeil, ait altéré sa vigilance, et que la reine se soit rendue, pendant ce temps, à son propre insu, dans un lieu à la configuration funeste. Cette option est très fâcheuse, car elle sous-tend que la reine serait morte alors qu'elle était inconsciente de ses actes. Cela lui offre une porte de sortie bien trop honorable, au regard de sa nature infâme. Lady Macbeth serait effectivement déclarée par un tribunal, dans ce cas précis, en dépit de tous ses crimes, morte à cause de son manque de précautions et de sa démence (*de sua propria negligencia [sic] et insania*). Même s'il est probable que sa félonie n'épargne à sa dépouille quelque flétrissure, soulignons qu'elle échapperait tout de même au châtiment suprême d'infamie réservé aux suicidés. Or, la clémence qu'entraîne cette esquivé impromptue ne sied guère à l'épilogue d'une tragédie. Lady Macbeth doit payer le prix fort pour toutes ses abominations. Il en va de l'étiquetage de la pièce en tant que tragédie, dans son orthodoxie conceptuelle. Bien que mise en branle par l'éthique et la morale chrétiennes, la pièce n'en doit pas moins demeurer mythique et hyperbolique, pour briguer cette appellation. Nulle expiation, encore moins accidentelle ou contingente, ne peut donc être tolérée. La fable doit nécessairement conclure à la damnation de Lady Macbeth ; c'est là l'unique conclusion légitime<sup>327</sup>.

Comment, dans l'intérêt du drame, peut-on se libérer de cette interprétation dommageable ? Le barde aurait-il brisé le contrat tragique ? Quelle ressource reste-t-il à l'exégète shakespearien ? L'astuce consiste à admettre comme digne de foi l'allégation finale de Malcolm d'après qui « la reine s'est violemment ôtée la vie de ses propres mains », en dépit du on-dit qu'elle comporte (V, 7, 99-101). La solution au problème consiste partant à fermer les yeux sur l'incertitude, à l'ignorer tout bonnement malgré sa formulation. En outre, la thèse d'après laquelle Lady Macbeth serait passée de vie à trépas pendant l'une de ses crises semble récusée par la violence avec laquelle l'usurpatrice aurait soi-disant tourné ses propres mains contre elle. Certes, un accident en état d'inconscience n'exclut pas une mort

<sup>327</sup> Voir SWEDENBORG, Emmanuel [sic], *Arcanes Célestes qui sont dans l'écriture sainte ou la parole du Seigneur* (1749-1756), traduit [du latin] par J. F. E. Le Boys des Guays, Paris, chez M. Minot, Tome treizième, 1851, pp. 448-449.

L'inventeur de génie et téosophe suédois, de son vrai nom Emanuel Swedberg, dans ses travaux d'herméneutique sacrée a clairement souligné l'antinomie entre l'expiation et la damnation. Il écrit ainsi, en commentant un passage du *Livre de l'Exode* (chapitre vingt-unième, 9076) : « Si une expiation lui est imposée, signifie pour qu'il devienne exempt de la damnation : on le voit par la signification de l'expiation, en ce que c'est pour qu'il soit exempt de la damnation ; en effet, les expiations étaient imposées à ceux qui avaient fait le mal sans propos délibéré ou sans fourberie, et elles étaient de diverses espèces, qu'on nommait alors rédemption de l'âme, car par elles la vie était rachetée : mais ces externes signifiaient des internes, c'est-à-dire que l'expiation signifiait la délivrance de la damnation, et la rédemption l'amendement de la vie spirituelle par une pénitence actuelle. **Comme l'expiation signifiait la délivrance de la damnation, par cela même elle signifiait aussi le pardon des péchés et par suite la purification** ». Or, il est justement impensable, au nom du mythe et de l'hyperbolisme tragique, que Lady Macbeth puisse expier ses fautes sur terre. Son suicide doit impérativement être présenté comme le signe de sa damnation. Dans le cas contraire, on a le sentiment que la reine échappe à la justice des hommes et la visée réprobatrice et cathartique du drame manque sa cible.



violente, due aux nombreux périls d'un environnement, même domestique, dans lequel l'attention doit se maintenir pour parer à un faux-pas. Mais, dans ce cas de figure, il est attendu que la mort soit subite et brutale. D'autant que dans la fiction la reine n'est jamais seule : il est donc peu probable qu'en train d'agoniser, elle n'ait pas été découverte par un membre de sa suite. Ce constat aurait fait conclure à un terrible et malheureux accident, au vu de **la configuration de la scène**. Il est en effet unimaginable qu'un somnambule puisse succomber d'une quelconque autre façon qui ne fût pas accidentelle. Dans le cas contraire, il faut en conclure à un suicide<sup>328</sup>.

Soulignons enfin que la déclaration de Malcom évoque aussi la souffrance endurée par la reine comme une juste satisfaction. Cela est tangible dans la construction du propos : le prince, faisant le compte rendu des événements et planifiant l'avenir, rétribue chacun en fonction de ses mérites. Ainsi, par exemple, il crée pour la première fois dans l'histoire du royaume d'Écosse des comtes, en l'occurrence des « earls », pour récompenser ses soutiens, et insiste sur le fait que Macbeth, dit le « butcher » (boucher), et Lady Macbeth, « his fiend-like Queen » (son démon de reine), ont tous deux connu le sort qu'ils méritaient. En outre, la reine est dite s'être ôtée la vie « by self and violent hands » ! Dans cette perspective, il peut être conclu que, sortie du sommeil, Lady Macbeth s'est suicidée, échappant à la vigilance de sa dame de compagnie, qui s'est assoupie. Revenue à elle, sa dame de compagnie, la cherchant, pousse un cri quand elle découvre avec horreur sa souveraine gisant dans une mare de sang par exemple. L'élément déclencheur du cri est nécessairement une image frappante ! Si la reine était morte dans la posture du sommeil, la surprise eût été moindre, compte tenu du temps nécessaire pour en prendre conscience.

Nous sommes arrivés au terme de notre enquête sur la mort de Lady Macbeth. Nous avons rassemblé tous les indices et les preuves, que nous estimions exploitables au sein du drame, de manière à proposer une reconstitution pragmatique de l'action. Il appert que Shakespeare se joue de son auditoire en le perdant dans un tortueux jeu de piste de son invention. Le corps occulté de la reine alimente les phantasmes. Sa disparition matérielle et physique est à la fois très éloquente et impressionnante. Elle inspire l'horreur et suscite crainte et angoisse. Qu'il s'agisse des cris de femmes montant des coulisses (V, 5), du rapport de Seyton annonçant la mort de la reine (V, 5), de la réaction immédiate de Macbeth apprenant cette nouvelle (V, 5), ou de l'allégation de Malcolm (V, 7), le mystère sur ce qui s'est réellement passé demeure entier. Ce n'est qu'après un minutieux et rigoureux travail de

---

<sup>328</sup> Cette observation s'actualise dans le contexte source.

recoupement d'information et de recroisement de données qu'une représentation virtuelle crédible émerge enfin. La circonstanciation du décès de la reine, aussi triviale que cela puisse paraître, est fondamentale dans l'actualisation de la symbolique latente de la tragédie de Macbeth. Son enjeu premier est la définition du châtiment devant s'exercer contre la reine. Le paradoxe est le suivant : dans le drame, le somnambulisme est l'expression du courroux de Dieu qui s'abat sur Lady Macbeth, pourtant cette folie, en cas de mort volontaire du sujet, constitue dans le même temps un motif d'excuse recevable devant un tribunal. Il s'agit donc de rendre ceci limpide. Cette recherche est capitale pour le metteur en scène qui, par la construction d'une scénographie, instruira l'audience. Il serait extrêmement délétère, dans une fable à l'intérieur de laquelle les forces démoniaques ont la part belle, que la mort de Lady Macbeth ne dénote pas formellement la damnation. Cet objectif constitue conséquemment un argument supplémentaire en faveur de l'état de conscience de la reine lorsqu'elle a trouvé la mort.

En outre, l'éclipse intégrale de Lady Macbeth, en contraste avec l'exhibition de la tête tranchée de son mari, souligne la volonté délibérée du dramaturge d'encourager les spéculations. Cette zone d'ombre est notamment propre à suggérer quelque manifestation surnaturelle. Symboliquement, elle connote en particulier l'engloutissement dans l'abîme de la reine, qui aurait été avalée par les enfers. Notons qu'une telle image sera scénarisée avec sensationnalisme, plus d'un siècle et demi après la création du *Macbeth*, par le compositeur autrichien Wolfgang Amadeus Mozart dans son *Don Giovanni*. Qu'en est-il de tout cela dans l'adaptation verdienne ?

Il est fort regrettable que, dans le livret de Piave et Maffei, le sort funeste de Lady Macbeth ne soit pas même évoqué dans le camp des vainqueurs. La reine n'est-elle pas pourtant au centre du dénouement tragique shakespearien ? C'est elle en effet, et non pas son mari, passé au fil de l'épée par Macduff, sur qui s'abat l'inexorable châtiment divin. Sa mort devrait pour cette bonne et simple raison déchaîner les passions. Mais, la seule et unique indication dont nous disposons dans l'opéra nous parvient d'une suivante qui annonce la mort de la reine, immédiatement après le monologue de Macbeth à l'acte IV, scène 5. Cela témoigne d'un apparent désintérêt pour la destination de l'âme de Lady Macbeth dans et hors la fiction. Le rapport de son décès, sans précision de la cause, paraît suffisant et constituer chez Verdi la punition dans son intégralité. Alors que, chez Shakespeare, au contraire, ce récit acquiert une portée mythique, car il prononce la damnation de la reine, par l'actualisation du mélange des références chrétiennes et antiques de la Renaissance. Ainsi Macbeth meurt en

félon et sa reine en damnée. Il est à déplorer de surcroît que, dans l'opéra, la disparition du corps de Lady Macbeth ait perdu sa singularité, du fait du retranchement de la tête coupée de son mari. La suppression de ce trophée, ô combien primitif, sabote le choix délibéré que fit Shakespeare d'occulter uniquement le cadavre de la reine. La puissance allusive de ce brillant particularisme est galvaudée. Pour parer à ce méchant travestissement de l'œuvre cible, pratiqué au nom du souci de bienséance des classiques, le metteur en scène pourra, dans la dernière scène, faire entrer Macduff avec la tête de Macbeth fichée au bout d'une pique. Cet ajout justifié ne manquera certainement pas d'interpeller les spectateurs, qui s'interrogeront alors sur le sort de la reine.

La traduction verdienne du *Macbeth* shakespearien borde le cours d'un véritable fleuve d'adaptations, qui couvrent le sol des époques et la terre des temps de ses alluvions fertiles. Il prend sa source directement dans la matrice nourricière des symboles, d'où l'homme projette tous ses mythes. Ce travail de recherche nous a fait remonter le flot adaptatif, jusqu'aux frontières actuelles de la mémoire humaine collective, qui est en perpétuelle expansion. La pièce source condense en effet dans son squelette et dans ses chairs la redécouverte de l'héritage hellénique et latin par un lettré de la Renaissance anglaise avec tout ce que cela implique d'enchevêtrements et d'impénétrabilité. Le décryptage de ce syncrétisme vertigineux nous a même fait nous interroger sur la pertinence du développement d'un projet d'arborescence computationnelle des symboles humains. L'actualisation et le traitement de toutes ces données par une machine contribuerait notamment à l'identification précise de séquences d'association d'ordre informationnel et comportemental. Leur répertoriage au sein de nouvelles bases de données est susceptible de servir les travaux sur l'intelligence artificielle<sup>329</sup>.

Au point de vue dramaturgique, nous avons souligné l'emprunt à la tragédie antique du châtement divin et du plan en cinq actes, grâce notamment à la lecture de traduction des pièces de Sénèque par les auteurs anglais de la Renaissance. Cette imitation, aussi inconsistante qu'elle puisse paraître parfois, a cependant introduit un glissement dans l'objet intrinsèque de la tragédie. Cette évolution est devenue saillante au terme d'une analyse diachronique qui nous a conduit de l'Antiquité, en passant par le Moyen Âge et la Renaissance, jusqu'au romantisme italien. Dans la tragédie antique, l'homme est souvent

---

<sup>329</sup> Cette possibilité éventuelle d'un traitement systématisé et automatisé de données dont une partie relève du désir, de l'inconscient individuel dans ses rapports au collectif, est effrayante. Ce serait au prix d'une réduction de l'humain à une « machine comportementale ».

perdu par son orgueil et sa démesure, les anciens nomment ce péché : « l'hybris ». Il s'agit, par exemple, dans l'*Ajax* de Sophocle (voir prologue), du héros éponyme qui a outragé la déesse Athéna en la renvoyant alors qu'elle venait pour l'aider au départ de l'expédition. Il convient de noter que les conceptions de l'*hybris* varient également significativement selon le positionnement adopté : philosophique, théâtral, ou traductologique<sup>330</sup>. Par ailleurs, les divinités olympiennes ont des protégés qu'elles favorisent. Cela parachève de représenter la vulnérabilité de l'homme, qui n'est au fond qu'un jouet entre les mains d'entités supérieures.

Dans la tragédie médiévale, dont le Professeur Pierre Spriet<sup>331</sup> a admirablement décrit le terreau et la visée, l'homme est ballotté comme un fétu de paille par les revers de fortune (1985 : 63) :

Le type même de la tragédie médiévale telle que la conçoit encore un Chaucer, c'est la lamentable histoire de la chute des grands de ce monde, surtout quand ils sont pécheurs et qu'ils s'attachent aux valeurs terrestres au lieu de les mépriser. Ils sont le jouet de la roue de Fortune : le changement les élève puis il les abaisse ; plus ils montent et plus leur chute est tragique. Mais cette chute n'est tragique que pour eux ; elle est bénéfique pour les autres chrétiens qui sont invités à méditer sur leur sort pour s'en détourner : la tragédie médiévale enseigne la vanité et donc le mépris du monde. Farnham, l'un des meilleurs analystes de cette vision médiévale du changement, définit ainsi la tragédie : c'est l'histoire d'un grand qui n'est pas nécessairement mauvais et dont la chute n'est pas toujours provoquée par une faute personnelle, mais qui est condamné à une fin tragique par suite du choix initial qu'il a fait de la vie active, c'est-à-dire de la vanité. Les causes de la chute des grands sont évidemment à chercher du côté de leurs erreurs, mais les instruments de la chute sont la Fortune et les astres et, parmi les astres, la lune qui gouverne tout ce qui est sujet au changement et donc à la corruption.<sup>332</sup>

La chute de l'homme n'est pas forcément déterminée par des écarts répréhensibles dans sa conduite individuelle, mais plutôt par le tournement inéluctable de la roue de Fortune

<sup>330</sup> Voir KAUFMANN, Walter, "hamartia and hybris", in *Tragedy and Philosophy*, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 59-68.

Il écrit de façon très intéressante (p. 68) : "Although the misconception that the heroes of Greek tragedy all have a flaw, and that this flaw is hybris, is still very widespread, the best recent translators usually render hybris and the other words from the same root as outrage, crime, and insolence, rarely as pride".

<sup>331</sup> Il enseigne la littérature de la Renaissance anglaise à l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux III. Sa très brillante carrière scientifique a été détaillée par la *Société Française Shakespeare* qui lui a rendu hommage dans un *In Memoriam* (<https://shakespeare.revues.org/1555>).

<sup>332</sup> SPRIET, Pierre, « Mythe du changement et temps de la tragédie à l'époque élisabéthaine et jacobéenne », in DUBOIS, Claude-Gilbert, *L'imaginaire du changement. Conversions, modifications, métamorphoses*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985, pp. 59-83.

(Fortune's Wheel)<sup>333</sup>. La vanité qu'il tire des biens terrestres et de leur possession est la véritable pierre d'achoppement. C'est le détachement qui est prôné.

À la Renaissance, la tragédie s'affranchira de cette culpabilisation de la vie dans le monde. Elle sécurisera ainsi davantage le sujet qui, paradoxalement, cherchera désormais à lire sa destinée dans les astres. L'individu considèrera toutefois sa probité, sa morale exemplaire et sa conscience exempte de toute tache, comme les signes de son salut dans ce monde, puis dans l'autre. Il en tirera un confort certain, qui affermira son assise sociale et lui fera croire à la légitimité de sa possession personnelle de richesses, voire à son élection et à son bon droit d'en convoiter toujours plus. L'homme tombera à cause de ses vices et de ses travers, emportant souvent avec lui dans sa chute d'infortunées victimes ayant eu le malheur de croiser son chemin. Il s'agit là de dommages collatéraux qui frappent sans distinction. Cela nuance quelque peu notre propos. Le véritable châtiment qui s'exerce en répression n'est pas temporel mais divin. L'âme des méchants est condamnée à la damnation, alors que les justes passent les portes du Ciel. En outre, les innocents apprennent aussi à se prémunir sur terre des personnes mauvaises, qui de toute façon ne triomphent jamais. C'est là la visée didactique et morale de ces fables. La tragédie de la Renaissance, plus que de purger les âmes, acquiert la dimension d'un apologue.

Le romantisme italien cristallise la revendication de souveraineté nationale dans la péninsule. Cette volonté d'autodétermination et d'unification est exaltée par nombre d'éminents intellectuels et artistes à l'instar d'Alessandro Manzoni et du marquis Massimo Taparelli D'Azeglio. Giuseppe Verdi fait partie de ceux-là : sa musique et ses opéras comportent de véritables hymnes patriotiques, tel que le très fameux chœur des esclaves dans Nabucco (1842). Son adaptation de la tragédie de Macbeth, dont la première eut lieu le 14 mars 1847 à Florence, excite également le sentiment national par la représentation du juste combat qu'il y a à mener pour se délivrer du joug de la tyrannie. Analogiquement, l'occupant autrichien est l'opprimeur qu'il faut abattre. Fortuitement, peut-être, la cause trouve aussi un écho historique dans l'Angleterre élisabéthaine, puis jacobéenne, dont la souveraineté demeure menacée par les nations catholiques, qui l'enserrent dans un étau. Il faut faire bloc ensemble, en dépit des dissensions internes. La tragédie romantique verdienne, dans laquelle

---

<sup>333</sup> L'on pourra se procurer une illustration visuelle édifiante de la fortune allégorisée sur le site de *l'Internet Shakespeare Editions*, en suivant ce lien :

<http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/SLT/drama/early%20tragedies/medievaltragedy.html>.

Il s'agit d'une représentation intitulée « Fortuna », réalisée par John Lydgate, datée de 1513, qui est tirée de *The hystorye sege and dystrucyon of Troy*. Elle est accompagnée de la description suivante : "Fortune, traditionally female because of the association of women with the moon and changeability, stands behind the wheel with outstretched wings. She continually moves the Wheel—on which at the top is a king, at the bottom a beggar".

subiste un reliquat du classicisme — la condamnation des effusions de sang —, dissout l'individu au sein de la nation, dont il n'est plus qu'un agent industriel. La spiritualité personnelle de l'homme devient une émanation de l'âme collective. Le destin de l'homme embrasse celui de la nation. Les partisans tombent, mais se relèvent et les tyrans périssent.

Nous avons conçu la mise en scène comme un moyen efficace de réparer une adaptation. Ce mouvement, qui modèle une œuvre figée, octroie l'opportunité d'enrichir en harmoniques référentielles la photographie d'une époque. Le rôle du metteur en scène est de faire de la place, de ménager un espace, pour que coexistent au même instant toutes les déclinaisons d'une même œuvre. Construire la représentation d'une adaptation, c'est sculpter le corps sonore d'un instrument, dont la richesse harmonique sera appréciée en tant que réussite.

### **3. Othello**

Shakespeare a traité du suicide sur deux versants à l'intérieur de la tragédie d'Othello. D'un côté, il y a la frénésie d'Othello et, de l'autre, la mélancolie de Roderigo. C'est généralement la scène finale du drame qui concentre toute l'attention, lorsque le Maure se transperce de sa propre lame. Le raptus suicidaire d'Othello, qui découvre avec horreur son abominable crime à la lumière des révélations d'Émilie et des deux lettres trouvées sur Roderigo (V, 2), marque paradoxalement le retour à la raison du Maure. Sa mort est d'une certaine façon analogue à celle des héros tragiques de la mythologie qui reprennent leurs esprits après avoir détruit, sous l'empire de la frénésie, ceux qu'ils aimaient, ou s'être déshonorés. Cette lecture antique de la fin d'Othello se heurte aux considérations qui ont cours dans l'Angleterre de la Renaissance. Le suicide et la raison ne font pas bon ménage alors. Comme nous l'avons vu en prolégomènes, une personne qui s'occirait elle-même en plein état de conscience se condamnerait à la damnation éternelle. Ainsi, la noblesse d'Othello, ivre de chagrin, qui ressent plus de peine à vivre avec la conscience de son crime qu'à mourir sur-le-champ contraste avec le châtement terrible qu'il inflige à son âme. Seul le soupçon de son paganisme, voire de son syncrétisme chrétien, permet d'envisager son salut dans l'autre monde.

Aussi surprenant que cela puisse paraître c'est la volonté suicidaire de Roderigo qui cristallise le plus de mystère dans cette tragédie baptisée du nom de son héros. Le

gentilhomme vénitien qui, chez Shakespeare, fait son apparition dès l'ouverture du premier acte vénitien est très troublé intérieurement. Il est tout entier consumé par le mal d'aimer. Il voue un amour sans réciprocité à la belle Desdemona. Il est d'ailleurs assez intrigant qu'aucune confrontation entre ces deux personnages n'ait lieu au cours de la pièce, si ce n'est lors de la comparution du Maure devant les sénateurs et le Doge de Venise, à laquelle il assiste en tant que simple spectateur effacé. Se pourrait-il qu'il n'eût jamais adressé la parole à la jeune femme ? Cette interrogation laisse envisager la violence des maux qui l'habitent. Comment se peut-il qu'un être puisse à ce point s'oublier et souffrir pour un autre être qui ignore peut-être tout de lui, jusqu'à son existence même ? Cet amour irraisonné, devant l'échec de Roderigo qui n'arrive pas à se débarrasser de son rival, se mue aussitôt en mélancolie. Or, l'on sait toute l'horreur qu'inspirait aux contemporains de Shakespeare cette affection de l'âme.

### 3.1 Roderigo et le suicide

Nous nous sommes fixés pour objectif de décrypter la représentation que donne le barde du tempérament mélancolique au sein de la fiction. La volonté suicidaire de Roderigo est à la base de sa sujétion à Iago. Il est donc capital d'en entendre les rouages psychiques, pour pouvoir établir une carte détaillée de la dramaturgie shakespearienne. Nous analyserons en parallèle comment Verdi et Boito ont tiré parti de cet épisode dans leur adaptation, où justement le premier acte vénitien a été tronqué. Pour ce faire, nous comparerons directement le premier tête-à-tête entre Roderigo et Iago dans le livret en italien à la fin de l'acte I, scène 3 dans la pièce source. Nous avons séquencé l'extrait ci-dessous de manière à présenter toute la complexité de la recomposition textuelle de l'adaptation opératique :

| <b>OTELLO DE VERDI</b><br>Acte 1, scène 1, répliques 18-22                                                                    | <b>OTHELLO DE SHAKESPEARE</b><br>Acte I, scène 3, vers 297-365                                             |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>JAGO</b><br><i>(in disparte a Roderigo)</i><br>1Roderigo, ebben, che pensi? (A)<br><br><b>RODERIGO</b><br>D'affogarmi. (B) | <b>RODERIGO</b><br>297Iago.<br><br><b>IAGO</b><br>What sayst thou, noble heart? (A)<br><br><b>RODERIGO</b> |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>JAGO</b></p> <p>Stolto</p> <p>è chi s'affoga per amor di donna. (C)</p> <p><b>RODERIGO</b></p> <p><sup>5</sup>Vincer nol so. (D)</p> <p><i>(Alcuni formano da un lato una catasta di legna: la folla s'accalca turbolenta e curiosa)</i></p> <p><b>JAGO</b></p> <p>Suvvia, fa senno, (E)</p> <p>aspetta l'opra del tempo. (F)</p> <p>A Desdemona bella,</p> <p>che nel segreto de' tuoi sogni adori,</p> <p><sup>10</sup>presto in uggia verranno i foschi baci</p> <p><b>di quel selvaggio dalle gonfie labbra. (G)</b></p> <p>Buon Roderigo,</p> <p>amico tuo sincero mi ti professo,</p> <p>nè in più forte ambascia soccorrerti potrei. (H)</p> <p><sup>15</sup>Se un fragil voto di femmina</p> <p>non è tropp'arduo nodo</p> <p>pel genio mio</p> <p>nè per l'inferno,</p> <p>giuro che quella donna sarà tua. (I)</p> | <p>What will I do, think'st thou?</p> <p><b>IAGO</b></p> <p><sup>300</sup>Why, go to bed and sleep.</p> <p><b>RODERIGO</b></p> <p>I will incontinently drown myself. (B)</p> <p><b>IAGO</b></p> <p>If thou dost, I shall never love thee after. Why, thou silly gentleman?</p> <p><b>RODERIGO</b></p> <p>It is silliness to live, when to live is torment; and</p> <p><sup>305</sup>then have we a prescription to die, when death is our physician. (D)</p> <p><b>IAGO</b></p> <p>O villainous! I have looked upon the world for four times seven years, and, since I could distinguish betwixt a benefit and an injury, I never found man that knew how</p> <p><sup>310</sup>to love himself. Ere I would say I would drown myself for the love of a guinea-hen, I would change my humanity with a baboon. (C)</p> <p><b>RODERIGO</b></p> <p>What should I do? I confess it is my shame to be so fond; but it is not in my virtue to amend it.</p> <p><b>IAGO</b></p> <p><sup>315</sup>Virtue? A fig! 'Tis in ourselves that we are thus, or thus. Our bodies are our gardens to the which our wills are gardeners; so that if we will plant nettles or sow lettuce, set hyssop and weed up thyme, supply it with one gender of herbs or distract it with many—either to have it</p> <p><sup>320</sup>sterile with idleness or manured with industry—why, the power and corrigible authority of this lies in our wills.</p> <p>If the beam of our lives had not one scale of reason to poise another of sensuality, the blood and baseness of our natures would conduct us to most preposterous</p> <p><sup>325</sup>conclusions; but we have reason to cool our raging motions, our carnal stings, our unbitted lusts—whereof</p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|



|     |                                                                         |
|-----|-------------------------------------------------------------------------|
|     | I take this that you call 'love' to be a sect or scion.                 |
|     | <b>RODERIGO</b>                                                         |
|     | It cannot be.                                                           |
|     | <b>IAGO</b>                                                             |
| (E) | It is merely a lust of the blood and a permission of the                |
|     | <sup>330</sup> Will. Come, be a man! Drown thyself? Drown cats and      |
| (H) | blind puppies! I have professed me thy friend, and I                    |
|     | confess me knit to thy deserving with cables of perdurable              |
|     | toughness. I could never better stead thee than now. Put                |
|     | money in thy purse; follow thou the wars; defeat thy                    |
| (G) | <sup>335</sup> favour with an usurped beard. I say, put money in thy    |
|     | purse. It cannot be long that Desdemona should continue                 |
|     | her love to the Moor—put money in thy purse—nor he                      |
|     | his to her. It was a violent commencement in her, and                   |
|     | thou shalt see an answerable sequestration—put but                      |
|     | <sup>340</sup> money in thy purse. These Moors are changeable in their  |
|     | wills: fill thy purse with money. The food that to him now              |
|     | is as luscious as locusts shall be to him shortly as acerb as           |
|     | coloquintida. She must change for youth: when she is                    |
|     | sated with his body she will find the errors of her choice.             |
|     | <sup>345</sup> She must have change, she must. Therefore, put money     |
|     | In thy purse. If thou wilt needs damn thyself, do it a more             |
| (I) | delicate way than drowning : make all the money thou                    |
|     | Canst. If sanctimony and a frail vow betwixt an erring                  |
|     | barbarian and a super-subtle Venetian be not too hard for               |
|     | <sup>350</sup> My wits and all the tribe of hell, thou shalt enjoy her— |
|     | Therefore make money. A pox of drowning thyself! It is                  |
|     | Clean out of the way. Seek thou rather to be hanged in                  |
|     | Compassing thy joy than to be drowned, and go without                   |
|     | her.                                                                    |
|     | <b>RODERIGO</b>                                                         |
|     | <sup>355</sup> Wilt thou be fast to my hopes, if I depend on the        |
|     | issue?                                                                  |
|     | <b>IAGO</b>                                                             |
|     | Thou art sure of me—go, make money!—I have                              |

|                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <div data-bbox="595 360 694 443" style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block; text-align: center;"> <span style="background-color: yellow; color: red; font-weight: bold; font-size: 1.2em;">F</span> </div> | <p>told thee often, and I re-tell thee again and again, I<br/>hate the Moor. My cause is hearted; thine hath no<br/>360less reason: let us be conjunctive in our revenge against<br/>him. If thou canst cuckold him, thou dost thyself a<br/>pleasure, me a sport. <span style="background-color: green; color: black;">There are many events in the<br/>womb of Time which will be delivered.</span> Traverse! Go!<br/>Provide thy money! We will have more of this tomorrow.<br/>365Adieu.</p> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

L'incroyable rétrécissement du manuscrit shakespearien dans le livret de l'opéra interpelle d'emblée. Quelles peuvent donc bien être les raisons d'un tel amaigrissement du texte source ? Et, qu'est-ce qui pourrait avoir justifié l'ampleur de ces coupes claires ? Pour le savoir, nous comparerons les passages concordants, puis nous évaluerons le dommage qu'a subi la pensée de Shakespeare à l'aune des diverses mutilations l'ayant, la chose est certaine déjà, quantitativement amoindrie.

Nous avons opté pour un balisage des différents tronçons, à l'aide des neuf premières lettres de l'alphabet, à savoir de la lettre « A » à la lettre « I ». Ces symboles graphiques ont servi à identifier les morceaux homologues du livret et de la pièce. Dans la colonne de gauche, elles repèrent le texte qu'elles précèdent immédiatement jusqu'à l'apparition d'une autre lettre, à l'exception cependant des didascalies qu'elles n'intègrent pas. Dans la colonne de droite, les portions dites analogues du texte source et du livret sont désignées par l'usage d'une même lettre de l'alphabet, en plus d'être surlignées en vert de façon à bien révéler les chutes textuelles.

### 3.1.1 Section A : "Roderigo, ebben, che pensi?"

La première section symétrique, marquée par la lettre « A », relie la réplique de Jago, aux lignes 1 et 2, dans l'opéra : "Roderigo, ebben, che pensi?"<sup>334</sup> à son pendant, au vers 298, dans la pièce : "What sayst thou, noble heart?"<sup>335</sup>. La déformation adaptative a pour racine la suppression dans l'opéra de l'apostrophe laconique de Roderigo à l'endroit de Iago, initialement écrite par Shakespeare. La brute énonciation par Roderigo du nom de Iago

<sup>334</sup> « Rodrigue, / Eh bien, à quoi penses-tu donc ? », traduction de Camille du Locle et A. Boito (1894).

<sup>335</sup> « Que dis-tu, noble cœur ? », traduction de François-Victor Hugo (1860).

comme simple formule d'adresse à son égard, suite à leur échec de faire punir Othello par le Doge de Venise pour avoir ravi Desdemona à son père Brabantio, en dit davantage sur le désespoir qui le submerge qu'eussent pu produire mille mots. L'éloquence incisive de son trait, amène Iago, dans la pièce, à répondre avec force tact certes, mais au reste d'une façon excessivement mielleuse, quand on sait le dessein funeste qu'il réserve à ce soi-disant ami. L'enseigne lui donne en effet du « noble cœur », lui témoignant une fausse considération, sans omettre en sus qu'il affecte l'inattention en lui demandant fort poliment l'objet de son propos. Iago passe ainsi outre l'anéantissement de son acolyte qu'il feint d'ignorer. Cela participe indubitablement à la stratégie du contrôle qu'il exerce sur lui. Il l'empêche notamment de s'étendre sur ses peines et ses désillusions. C'est d'autant plus perceptible que, dans la pièce, lorsqu'ensuite Roderigo lui demande ce qu'il croit qu'il va faire, dénotant clairement son inclination au suicide, Iago l'engage alors persuasif et désinvolte à tout bonnement aller se coucher et à dormir. Dans l'opéra, à l'opposé, Iago n'a plus l'élan de manifester sa subtilité, puisque c'est lui qui, directement, arrache Roderigo à son abattement. Il convient en sus de noter que le contexte a changé. Cette fois, le désespoir de Roderigo ne procède plus de l'échec qui a résulté de la comparution d'Othello devant le Doge de Venise, mais de son arrivée sain et sauf à Chypre, malgré la tempête qui, mille fois pourtant, a manqué d'engloutir son embarcation. Cette variante consacre l'invulnérabilité d'Othello que même les tourments de la nature ne font pas chavirer. Il apparaît comme protégé par les dieux. Cela coupe d'ailleurs bras et jambes à Roderigo, qui voit mal comment après avoir déjà réchappé aux flots déchaînés et à l'ire de Brabantio, pour autant que le spectateur d'opéra cultive une pensée hypertextuelle, le Maure pourrait chanceler. Cela participe évidemment au savant suspense qu'insuffle Shakespeare à sa tragédie. L'auditoire n'est que plus tenu en haleine par une fable qu'il sait tragique, mais dont il est bien incapable de deviner les événements nécessairement plausibles qui mèneront au dénouement et, partant, à la catastrophe. Ce changement permet également d'écarter la sollicitation spontanée de Roderigo dans le cadre précédent, car il évite dans l'opéra l'atmosphère suffocante du tête-à-tête entre les deux protagonistes, qui sont à ce moment parmi une foule acclamant le Maure fraîchement débarqué. Boito tire admirablement parti au demeurant de la scène de la tempête, que la pièce introduit succinctement à l'ouverture de l'acte II. Elle n'expose pas, comme le fait l'opéra, le chef-d'œuvre de perversité que sont Iago et Roderigo contemplant avec malveillance de la muraille le navire d'Othello, pris dans la tempête, se frayant tant bien que mal une route à travers les écueils. Il n'en est pas moins à déplorer que, par l'initiative qu'il confie à Iago, le

librettiste ait aussi un peu entamé la psychologie des rapports au sein du couple Jago-Roderigo.

### 3.1.2 Section B : “D’affogarmi”

La deuxième section symétrique, marquée par la lettre « B », met en relation la réplique de Jago, à la ligne 3, dans l’opéra : « d’affogarmi<sup>336</sup> », à son pendant, au vers 301, dans la pièce : “I will incontinently drown myself<sup>337</sup>”. Nous remarquons de prime abord la concision de l’énoncé cible en italien par rapport à sa source anglaise. S’agit-il d’une caractéristique naturelle qu’aurait la langue italienne à synthétiser ce propos particulier par des raccourcis grammatico-lexicaux ? La réponse à cette question est ambivalente. D’une part, la langue italienne prescrit l’enclise du pronom personnel « mi » dans l’occurrence étudiée, favorisant l’impression de brièveté qui se dégage de la phrase, d’autre part, nous observons que l’adverbe “incontinently”, qui renseigne sur l’imminence de l’action entreprise, n’est en aucune façon rendu en italien. Il est tout bonnement éliminé. Enfin, même si le procès de la réponse de Roderigo diffère quelque peu dans l’opéra — Jago lui demande, mordant, à quoi il pense, alors que dans la pièce il veille soigneusement à éluder le sujet—, le fait qu’il s’exécute au mode infinitif renforce l’impersonnalité et l’intemporalité, au détriment de l’intention shakespearienne de souligner, par l’emploi du futur simple, la volonté et, surtout, le pouvoir du personnage sur lui-même. En d’autres termes, chez Shakespeare Roderigo a, à cet instant, la barre bien en main. Cette image originellement conçue par le barde est d’autant plus formidable, qu’elle montre Iago qui infléchit, tort, l’apparente volonté raide de Roderigo et le pénètre de nouvelles résolutions. La domination ainsi que l’omnipotence de l’enseigne en sortent ainsi grandies dans la pièce. Au lieu de cela, le livret italien, en occultant la volition de Roderigo, a encore gommé les subtilités de l’ascendant psychologique de Jago. Étonnamment,

---

<sup>336</sup> « Je veux mourir. », traduction de Camille du Locle et A. Boito (1894). Fait intéressant, Du Locle et Boito, lui-même, qui participe pourtant à la traduction du livret en français, ne précise plus le procédé de la mort, en l’occurrence la noyade, alors que celui-ci était explicité aussi bien dans la pièce source de Shakespeare que dans la première version en italien du livret. Le verbe pronominal « affogarsi » est simplement rendu par le verbe « mourir ». Cette décision pourrait avoir été motivée par l’évocation de l’image brute de la mort, d’une portée bien plus philosophique.

<sup>337</sup> « Je vais incontinent me noyer », traduction de François-Victor Hugo (1860). Fait intéressant également, l’adverbe anglais “incontinently” est ici rendu en français par un adjectif. Il s’agit d’un glissement de catégorie lexicale. François-Victor Hugo a privilégié la base adjectivale, c’est-à-dire “incontinent”, de laquelle est dérivée l’adverbe par l’ajout du suffixe “ly” en anglais. Cette décision peut être imputée au pouvoir de l’évocation de la lettre. Il est en effet bien plus frappant d’user d’un mot similaire, en terme de graphie, que de préférer un mot équivalent qui appartiendrait à la même catégorie lexicale, mais dont l’élocution ôterait au pittoresque de l’ensemble. Une option délétère sur ce point aurait par exemple été de substituer à l’adverbe anglais “incontinently”, l’adverbe français « sur-le-champ ». Le sens aurait certes été conservé, mais l’image dépeinte par le mot aurait été irrémédiablement entamée.

le livret français, auquel Boito a collaboré, reconsidère cette matière, puisqu'il substitue à la traduction littérale du texte italien, qui aurait été « à me noyer », le nouvel énoncé « je veux mourir ». Cette altération a le mérite de fortifier la décision de Roderigo, par le simple fait qu'elle commence par « Je veux », recollant un peu avec le vers source qui débute par "I will". Le pronom personnel sujet « Je » engage sa personnalité. Le modal auxiliaire "will", qui sert à former le futur simple de la langue anglaise, se traduit littéralement quand il est substantivé par « volonté » en français. Notons néanmoins qu'une traduction plus énergique en français aurait intégrée le futur proche, car l'énoncé « Je veux mourir », même s'il se rapproche de l'esprit original du vers shakespearien, est encore trop timoré. Il souligne purement le vouloir, alors que le pouvoir transparaît aussi du texte source. Or, entre le vouloir et le pouvoir, il y a un monde. Enfin, l'adverbe « incontinently » n'apparaît toujours pas en français du fait de la contrainte, semble-t-il, de conserver un vers de quatre syllabes qui fonctionne avec la division du temps au sein de la mesure. Nous traiterons à présent de cette question plus en détail, en réalisant quelques expérimentations dans le laboratoire du rythme. L'échantillon que nous manipulerons sera présenté ci-dessous :

The musical score is for a recitative scene between Jago and Roderigo. It is written in French with the original Italian text in parentheses. The tempo is 'Allegro assai moderato'. The key signature is one sharp (F#). The score is written for voice and piano. The lyrics are: 'Rod. (in disparte a Roderigo.) (aside to Roderigo.) D'af - fo - gar-mi... Drowning say I. Ro-de - ri - go, eh - ben che pen - si? Stol - Ro-de - ri - go, Well, now, what say'st thou? Fool, -ra. ding. -ra. ding. -ra. ding.'

14 Récitatif entre Jago et Roderigo, tiré de l'acte I, scène 1

L'extrait ci-dessus de la partition pour piano et voix de l'*Otello* de Verdi<sup>338</sup>, explique en partie la déformation de l'énoncé shakespearien "I will incontinently drown myself"<sup>339</sup>. Nous notons que la mesure, dans laquelle la traduction italienne s'intègre, est à quatre temps. Elle est composée de quatre noires, comme nous l'indique le symbole « C » à l'armure. Cette division du temps participe à l'adoption de la durée des notes qui contraignent l'élocution du texte. Nous remarquons que les paroles de Roderigo sont insérées, dans la troisième mesure, entre les paroles de Jago, avec lesquelles elles tissent la continuité de l'action. Verdi a ici fait le choix de subdiviser en deux croches, le deuxième et le troisième temps de la mesure, en rouge ci-dessus. Cela a donc astreint le librettiste à former un vers de quatre syllabes en italien d'abord, puis en français ensuite, pour rendre la formule anglaise, elle, constituée de dix syllabes. Cette chaîne a eu pour conséquence notoire la suppression, bon gré mal gré, de l'adverbe de temps "incontinently". Néanmoins, pour autant que ce passage de l'opéra s'apparente à un récitatif, il serait tout à fait envisageable d'aujourd'hui remédier à cette disparition cruelle en proposant une nouvelle variante du vers de Roderigo, que d'aucuns jugeront audacieuse. Il s'agirait d'une simple recomposition, interne à la mesure, de la durée des notes sur lesquelles les propos du personnage se greffent. Pour mener à bien cette entreprise, il convient pour commencer de s'enquérir de la substance rythmique du texte source.

Nous présenterons à cette fin, ci-dessous, le contexte d'occurrence de l'énoncé incriminé dans la pièce source (*Othello* I, 3, 298-301) :

|                                   |                                  |
|-----------------------------------|----------------------------------|
| <b>RODERIGO</b>                   | <b>RODERIGO</b>                  |
| 299Iago.                          | Iago !                           |
| <b>IAGO</b>                       | <b>IAGO</b>                      |
| What sayst thou, noble heart?     | Que dis-tu, noble cœur ?         |
| <b>RODERIGO</b>                   | <b>RODERIGO</b>                  |
| 300What will I do, think'st thou? | Que crois-tu que je vais faire ? |
| <b>IAGO</b>                       | <b>IAGO</b>                      |
| Why, go to bed and sleep.         | Pardieu ! te coucher et dormir.  |

<sup>338</sup> Nous employons toujours la première édition Ricordi. La réduction pour piano est en outre signée par Michele Saladino.

<sup>339</sup> « Je vais incontinent me noyer », traduction de François-Victor Hugo (1860).

|                                        |                                              |
|----------------------------------------|----------------------------------------------|
| <b>RODERIGO</b>                        | <b>RODERIGO</b>                              |
| 301 I will incontinently drown myself. | Je vais incontinent me noyer. <sup>340</sup> |

Michael Neill, l'éditeur d'*Othello* pour la collection "The Oxford Shakespeare", remarque (2006 : 234) que, même après examen du *First Quarto*(1622) et du *First Folio* (1623), il est difficile de savoir si ce passage fut composé en vers. Il note que les éditeurs le tiennent généralement pour de la prose, alors que, pourtant, la ligne 300 peut fort bien être considérée comme un hexamètre<sup>341</sup>. Cela, d'après M. Neill, marquerait un point saillant du discours de Iago, qui recourt par la suite à la prose lorsqu'il s'irrite<sup>342</sup>. Si nous suivons son interprétation, une signature métrique devrait être identifiable dans ce passage. C'est en outre la définition de la rythmique du dernier vers de Roderigo qui nous intéresse. Pour la saisir, nous produirons, ci-après, un enregistrement audio de la pièce<sup>343</sup>, dont nous inférerons la place la plus pertinente à donner aux accents :

<sup>340</sup> Traduction française de François-Victor Hugo (1860).

<sup>341</sup> La traduction française du fils Hugo fait fi de cette mesure.

<sup>342</sup> George T. WRIGHT écrit (1988 : 108-109) : « La place de la prose dans des pièces principalement écrites en vers n'est pas aussi simple qu'il n'y paraît, et elle a peu retenu l'attention des critiques shakespeariens. Pour les éditeurs du texte, le problème est surtout de décider quelles 'chaînes de mots' doivent être imprimées en prose et quelles autres en vers — ce n'est pas une tâche simple, mais sûrement plus aisée que celle de décrire avec précision comment nous faisons l'expérience des vers non étiquetés dans le théâtre. Là les termes *prose* et *vers* ne semblent plus aussi clairs, ou aussi contraires. Généralement, lorsque nous parlons de la prose de Shakespeare nous ne désignons pas réellement une forme autonome d'écriture aussi distincte et bien définie que le vers ; nous voulons dire cette autre langue que Shakespeare écrit très bien, cette partie du drame shakespearien qui est différente en n'étant pas en vers. Comme Jonas A. Barish l'a souligné (1972), la prose de Shakespeare est loin de changer autant que ces vers. La prose tardive est plus soignée, plus sérieuse, moins argotique, moins encline aux jeux de lettres, mais 'le changement est en grande partie tonal : les processus familiers de logique, argument, et les motifs syntaxiques ont simplement été épurés d'un entrain plus ou moins défini, et parés d'une solennité et d'une gravité nouvelles, alors que leur caractère essentiel reste inchangé'. Les motifs très imagés de la prose de Shakespeare courent à travers les formes opportunistes de la phrase anglaise de la Renaissance, mais, également, ils n'ont pas besoin d'être ajustés au système complexe des attentes que le vers mesuré met en jeu. Des discours écrits en vers semblent plus hautement ordonnés que des discours en prose, principalement parce que nous entendons en eux un motif métrique discernable en plus des motifs rhétoriques et grammaticaux qui sont intelligibles aussi en prose. L'ordre de la prose peut être riche et merveilleuse à écouter, mais nous comprenons qu'il est, dans l'ensemble, un ordre inférieur. Comme si approuvant cette description métaphorique, les lecteurs ont longtemps pensé que la prose était invariablement employée dans les intrigues inférieures des pièces de Shakespeare et par les personnages inférieurs. Il est évident, cependant, que Shakespeare n'adhère nullement constamment à cette division nette du travail. Pendant un moment, il est satisfait de faire la distinction entre prose et vers principalement sur la base de la classe ou d'un événement protocolaire, d'utiliser la prose pour les personnages bas ou grossiers, des clowns, des lettres, des proclamations et des défis. Mais, à mesure que son intérêt pour la prose à motifs croît, il devient plus enclin à laisser les personnages des hautes intrigues la parler (Rosalind, Henry V, Hamlet, Lear, et d'autres). Une prose très ornée fournit, quand l'occasion se présente, un moyen d'expression presque aussi génial que le vers blanc à des mots mémorables, et quoiqu'elle demeure, globalement, une ressource pour les personnages les plus dignes à utiliser seulement aux moments dans lesquels l'intensité est suspendue, elle joue un rôle dans l'orchestration des thèmes de Shakespeare tout de suite après celui du pentamètre iambique ».

<sup>343</sup> SHAKESPEARE, *Othello*, Naxos AudioBooks conjointement avec Cambridge University Press, 3 CDs, 2000. Iago est interprété par Anton Lesser, Roderigo est interprété par John McAndrew.



I will incontinenly drown myself.wma

Nous écoutons dans cette captation, de la neuvième à la douzième seconde, le vers de Roderigo : “I will incontinenly drown myself”, que déclame l’acteur John McAndrew. Il apparaît que la récitation s’amorce sur une levée. Un intervalle significatif est ainsi ménagé pour une respiration, que nous percevons distinctement au début de la neuvième seconde. Cela entraîne un démarrage en décalage avec le temps fort sur lequel, en l’occurrence, le comédien prend son inspiration. Le premier temps fort au sein de l’énoncé tombe ensuite en lieu et place de l’accent tonique porté par le terme “in-’**cont**-in-ent-ly”, sur la deuxième syllabe en gras donc. Puis, le deuxième temps fort échoue sur le monosyllabe “drown”, et, enfin, le troisième et dernier temps fort s’abat sur la syllabe finale du pronom “my-’**self**”. Ci-dessous, le récapitulatif visuel de ce découpage :

~ ~ ~ , ~ ~ ~ , ~ ~ ~  
*Respiration*  
 (temps fort virtuel) I will in**cont**inently **drown** | my**self**

Le rythme qui s’offre à nous ci-dessus est peu banal. Il s’agit d’une combinaison métrique de type pyrrho-iambique<sup>344</sup>, c’est-à-dire qu’elle met bout à bout un pied avec un accent faible, c’est-à-dire un pyrrhique, et un pied avec un accent fort, c’est-à-dire un iambe. Il convient de noter à ce propos que dans la tradition les pyrrhiques sont généralement assimilés à des iambes faibles<sup>345</sup>. En outre, dans le schéma que nous avons établi, il est flagrant que cette disposition presse la voix du comédien en direction des deux pieds qui portent un accent fort, en l’occurrence “in**cont**” et “ly-**drown**”, comme pour laisser résonner la puissance des mots que prononce Roderigo. Nous sommes réellement à un carrefour du drame. Roderigo acculé par son échec ne désire plus qu’une seule chose : mourir. Cela avec d’autant plus de force et d’empressement qu’il est complètement aveuglé par la passion qu’il voue à un amour qu’il sait déçu à ce point. Il s’écroule devant Iago, plutôt qu’il ne se confie à lui. Cet état d’âme du personnage, formé par le dramaturge, soutient l’amaurose qui lui fera

<sup>344</sup> George T. Wright (1988 : 65-70) remarque que Sir Philip Sidney (1554-1586) emploie déjà cette disposition métrique dans son recueil *Astrophel and Stella*, publié en 1591 par l’éditeur Thomas Newman.

<sup>345</sup> Le vers de Roderigo est sous ce jour assimilable à un vers blanc. D’autant qu’il s’agit d’un pentamètre à dominante iambique.



exécuter sans discernement chacun des commandements que lui donne Iago. Shakespeare révèle ainsi le moteur de l'énergie qui anime Roderigo à Chypre. Il est certes un personnage secondaire, un adjuvant du diable, dirons-nous, mais son rôle dans la mécanique infernale conçue par Iago n'en reste pas moins essentiel. Ainsi, le verbe anglais “**drown**”, qui signifie « se noyer » en français, est véritablement le point focal de l'énoncé. L'idée atroce de mort, qui est en son centre, est lourdement rendue par ce monosyllabe à lui tout seul. Il est déterminant de bien réaliser qu'une seule syllabe, dans un vers qui en compte dix au total, est alors suffisante pour dresser l'horrible image du trépas. L'infamie du suicide est enfin martelée par le pronom personnel “**myself**” qui est un parfait exemple de la propension de la langue anglaise à être naturellement iambique. Cela ajoute davantage à la brutalité du choc, qui trouve dans la scansion une répercussion immédiate. Tout ce qui précède converge vélocement vers cette singularité, ou point critique ! Les deux pyrrhiques, qui encadrent le premier iambe “**incont**”, transmettent la sensation de l'accélération de la chute du personnage inexorablement attiré vers sa propre destruction. L'accent fort qui survient brusquement au milieu de cette séquence couple à l'inscription du rythme dans le corps, l'actualisation du sens de l'adjectif qui désigne ce rythme. La langue se coule à cet instant dans la gangue de l'effet physique qu'elle désigne. Cette simultanéité inscrit le mot dans le monde sensible ; il n'est plus une simple idée qu'on se formait d'une chose, il s'agit d'une nouvelle entité dont on peut former une idée nouvelle. La question, que nous pouvons à cet instant nous poser, est comment convertir musicalement cette séquence métrique ? Quelle place pourrait lui être aménagée dans l'opéra de Verdi ?

Il existe, dans l'absolu, plusieurs façons de traduire musicalement un rythme pyrrho-iambique. À titre d'exemple, notons qu'en ouverture d'un morceau une anacrouse intégrante de trois notes, comme dans la *Marseillaise*, constituerait une option valide. Mais, dans le cas présent, cette possibilité est hors champ, puisque nous nous situons en plein milieu de la mesure. Une alternative pourrait être alors d'écrire une triple appoggiature, mais là encore cette solution paraît exclue, car son artificialité intrinsèque détonnerait franchement avec l'expression brute du désespoir de Roderigo voulue par Shakespeare. Cette figure d'agrément mélodique, qui s'exécute sur la répétition d'une seule et même syllabe, ferait fleurir un ornement vocalique à un endroit où la souffrance se livre pourtant nûment<sup>346</sup>. Quelle faute de

<sup>346</sup> Il est en outre intéressant de signaler que l'exécution de l'appoggiature par l'interprète constitue un défi réel, dont on omet à tort souvent de peser les conséquences potentiellement délétères.

Voir l'excellent article de GEROLD, Th., « De la valeur des petites notes d'agréments et d'expression », in *Revue d'Histoire et de Critiques Musicales*, n°4, Avril 1901, pp. 147-153.

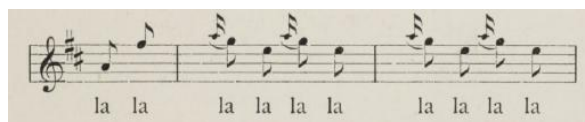
goût donc ! À ce stade, seule la décondensation rationalisée des figures de notes de la mesure reste une initiative viable. Comment faut-il procéder ?

Il convient tout d'abord de décomposer, en doubles croches, toutes les croches sur lesquelles l'énoncé italien tronqué est arrimé. Cette figure de note est usuellement la plus petite écrite pour un chanteur<sup>347</sup>. Cela permet dans l'immédiat d'envisager une extension potentielle de quatre syllabes à donner au tétrasyllabe du livret. En d'autres termes, le vers italien devient virtuellement un octosyllabe. Cette aire inexplorée offre en outre l'espace nécessaire pour ajouter dans le livret un adverbe de temps comportant quatre syllabes au maximum. L'adverbe anglais "incontinently" du texte source pourrait ainsi être rendu par un terme au moins à peu près équivalent. Ce faisant, l'idée shakespearienne du pressant désespoir de Roderigo serait insérée dans l'opéra. Il s'agit là d'un élément capital à l'entendement de la soumission de Roderigo à Iago. Sans la mention du caractère instant de son suicide, il est intelligible que le personnage n'est pas encore sur la tangente. En d'autres termes, il n'a pas encore atteint ses limites, et semble encore capable d'encaisser quelques revers. Or, pour donner à la machination tramée un tour inexorable, Shakespeare a explicitement fait de Roderigo la chose de Iago. Le dramaturge a veillé à ce que le jeune noble vénitien soit, sans ambiguïté, dès le départ, dans une telle position de faiblesse que ses brefs soubresauts n'apparaissent, au cours du drame, que comme de simples vapeurs. Par contre, dans l'opéra de Verdi, en raison de la disparition de l'adverbe "incontinently", force est de constater que la chose n'est pas si clairement entendue.

Nous voilà donc à la recherche dans le lexique italien d'un mot, ou d'une expression, de quatre syllabes maximum, qui rendrait l'idée véhiculée par l'adverbe anglais

---

Th. Gerold écrit (1901 : 151) : « Le vieux Mattheson déjà insiste dans son *Vollkommener Kapellmeister* sur l'étude des rythmes. La boutade de Hans von Bülow : *Im Anfang war der Rythmus*, peut également être rappelée ici, & peut être traduite en ces termes : Observez d'abord le rythme. **Dans l'exécution de la petite note, notre premier soin sera de ne pas altérer le rythme de la phrase mélodique.** Prenons l'exemple du chœur des chasseurs du *Freischütz*. Le rythme des mesures, qui ont l'appogiature, est le rythme pyrrhique formé de deux brèves '˘˘.



Si, comme on l'entend souvent, au théâtre, on fait l'appogiature longue & accentuée, le pyrrhique se change en anapaeste [sic] '˘˘ & la phrase perd le caractère vif du rythme original ».

<sup>347</sup> L'écriture en double croches du récitatif n'est pas rare, puisque de Mozart à Verdi, dirons-nous, il y en a de nombreux exemples, comme dans le phrasé mozartien « Hai già vinta la causa? », chanté par le Comte dans *Le Nozze di Figaro*, ou même encore dans l'*Otello* de Verdi, lorsque Jago chante « Vanne; la tua meta già vedo ». La question qui se pose est pourquoi le compositeur ne l'a pas fait pour Roderigo ? Il s'agit d'une négligence, d'après nous, résultant du fait que Verdi et Boito aient été à ce moment trop absorbés à synthétiser la pièce de Shakespeare, pour lui donner une longueur adaptée à l'opéra. Il ne fallait pas en effet que le concert ait une durée trop longue, qui fut insupportable aux spectateurs. Ils seraient alors passés à côté de ces subtilités linguistiques de l'art de Shakespeare, qui d'ailleurs auraient tout aussi bien pu leur échapper parce qu'ils ne se basèrent pas nécessairement sur le texte source en langue anglaise.

“incontinently”. L’incontinence, qui est littéralement le manque de retenue, l’incapacité d’une personne de réfréner ses besoins<sup>348</sup>, serait approximativement rendue par une simple expression de l’immédiateté de l’instant telle que « all’istante » par exemple, dans la mesure où perce aussi à travers l’idée d’incontinence la perte du contrôle de l’esprit sur le corps. Comment renvoyer une pareille image ?

Pour répondre à cette question de façon intéressante, il est avant tout nécessaire de rechercher la crédibilité étymologique. Dans cette perspective, il convient de proposer une expression italienne qui ne détonne ni avec le contexte fictionnel du drame, ni avec les usages des contemporains de Shakespeare et, plus tard, de Verdi. Il s’agit donc d’une expression consensuelle, susceptible d’être universellement admise dans ces trois cadres. D’après ces trois contraintes, nous suggérons au premier chef d’étudier la pertinence du verbe italien « crollare », qui pourrait se traduire en français par les verbes pronominaux « s’écrouler », ou « s’effondrer ». Il induit en effet l’idée du croulement de l’édifice psychologique du personnage, dont les fondations seraient brusquement devenues instables. La seule façon de parer à sa ruine définitive, c’est-à-dire à sa perte, serait alors d’enrayer le processus initié, en rétablissant l’équilibre du système, en le soutenant exactement en son point de déstabilisation, sachant que chaque seconde écoulée voit sa destruction le réduire davantage.

Étymologiquement, la référence figurative de ce signifiant est attestée dans la Péninsule dès le début du XIV<sup>e</sup> siècle, comme le montre ce vers du très éminent poète Dante Alighieri (Chant V du Purgatoire.) : « Sta come torre ferma, che non crolla »<sup>349</sup>. Qui plus est, cette image est toujours usitée dans la langue italienne de nos jours, comme l’illustre notamment la traduction de l’autobiographie de Doris Lessing, prix nobel de littérature en 2007, réalisée par Maria Antonietta Saracino<sup>350</sup>. Outre-Manche, enfin, il semblerait que l’expression fût en usage dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, comme le rapporte entre autre le dictionnaire en ligne de l’Université d’Oxford<sup>351</sup>. En sus, ce choix sied tout à fait à la description de l’état d’esprit de Roderigo à ce moment de l’œuvre. Le personnage est alors le

---

<sup>348</sup> L’adverbe « incontinent », en français, a pour synonymes notoires les termes suivants : incessamment, tout de suite, immédiatement, sur l’heure. Il apparaît dès 1332 dans le *Texte du Trésor des chartes du Comté de Rethel* et est en outre dérivé de la locution latine « *in continenti* », signifiant « sans délai ». Robert Merle fait d’ailleurs un usage générique de cet adverbe dans son cycle de romans historiques *Fortune de France*, qui relate les aventures d’un gentilhomme huguenot fictionnel, Pierre de Siorac, qui est lui-même le narrateur. Le romancier cherche par ce tour à inscrire crédiblement son récit dans le temps de l’action (XVI<sup>e</sup> siècle).

<sup>349</sup> Voir MURATORI, Lodovico A., *Dissertazioni sopra le antichità italiane*, traduit [du latin] en italien par Gian Francesco Soli Muratori, Roma, Barbiellini, Tome II, Partie I, 1755, pp. 263-264.

<sup>350</sup> LESSING, Doris, *Sotto la pelle : la mia autobiografia*, traduzione dall’inglese di Maria Antonietta Saracino, Milano, Feltrinelli, Primo volume, (1994), 1997, p.80.

<sup>351</sup> <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/collapse>.

témoin impuissant de sa propre destruction qui s'enclenche<sup>352</sup>. Il commente ce qui lui arrive, dans un appel à l'aide désespéré, mais ne se confie nullement à Iago. Roderigo, semblable à une tour dont les fondations auraient été sapées, est en train de s'effondrer sur lui-même. Le processus est lancé, et des morceaux entiers du personnage s'effondrent déjà en gravas, pour enrayer son anéantissement total, il faudrait par un tour de force rétablir l'équilibre de la structure en lui fournissant un support immédiat. C'est ce qu'arrive à faire Iago à ce moment critique, lorsqu'il s'empare de l'esprit de Roderigo. Dès cet instant, le jeune noble vénitien n'est plus le même, une part de lui s'en est allée en cendre et en débris. Il est devenu la marionnette du vil enseigne d'Othello.

Nous substituerons ainsi dans le cadre de cette étude le verbe italien « crollare » à l'adverbe anglais « incontinently ». Cela souligne le caractère transformationnel de la traduction ; l'équivalence passe au travers des catégories grammaticales. Il convient à présent d'arrêter la forme de l'énoncé italien sur la base du rythme source de l'énoncé shakespearien. Nous envisagerons, partant, la concordance des langues anglaise et italienne dans un espace de contraintes spécifiques.

Nous remarquons pour commencer que dans la partition verdienne l'accent tonique est relié au temps fort. Cette disposition n'est en outre pas fortuite, puisqu'elle est le trait d'union entre la langue et la musique, dont la synchronisation sans accroc fait croire à la parfaite harmonie de ces deux systèmes d'expression. Le défi sera donc de pérenniser cette coordination, tout en insufflant au sein du nouvel énoncé italien la rythmique pyrrho-iambique du vers source. Pour ce faire, il nous faudra composer avec une contrainte majeure, qui est la cohésion des items lexicaux. Il est en effet fondamental de bien veiller à la cohérence de leurs connexions, afin d'éviter que de regrettables amalgames de syllabes ne perturbent l'actualisation du sens véritable des contenus oralisés. Considérons, par exemple, cette bévue au sein de l'énoncé potentiellement recevable « Crollo! D'affogarmi! ». En quête du rythme du vers de Shakespeare, l'erreur serait de connecter, en dépit de la ponctuation et des deux niveaux de référentialité de l'énoncé, la dernière syllabe de « Crollo » avec les deux premières syllabes « D'affogarmi », pour former un triolet notamment. Il en découlerait une grande confusion. Le verbe « crollare » conjugué à la première personne du singulier retranscrit, à ce moment du drame, l'expérience intérieure de Roderigo. Il se sent happé par l'abîme, et il n'y a alors plus rien à quoi il pourrait encore se raccrocher. C'est un cri

---

<sup>352</sup> L'appel à l'aide de Roderigo est vraiment à prendre au sérieux, au contraire par exemple de Papageno qui, trop mignon, chante dans *Die Zauberflöte* : « Helf eine mir nur aus der Not, sonst gram ich mich wahrlich zu Tod » !

effrayant, dénotant une perte de repère totale, qui donne à connaître sa détresse terrible. À rebours, la seconde exclamation du protagoniste n'est que la réponse à la question posée par Iago, qui lui demande à quoi il pense. Cette seule source d'information, nonobstant le génie du dramaturge à introduire le choc de la déception amoureuse<sup>353</sup>, ne saurait rendre compte du sérieux de la déclaration de Roderigo. La résolution du personnage n'y est pas directement mesurable ; ce silence appellerait en outre à un autre examen.

Nos tentatives d'accommoder le texte italien à la rythmique de la langue de Shakespeare souffrent d'autre part de la concision qu'impose l'étroitesse de la mesure. L'énoncé cible doit impérativement être disposé sur deux temps dans l'opéra, alors que l'énoncé source s'étend, dans la pièce, sur quatre temps<sup>354</sup>. Cela revient par conséquent à réduire la surface d'empreinte de moitié, et pose la question des ressources de la langue italienne en matière de traduction. Nous procéderons méthodiquement en travaillant tout d'abord sur l'énoncé italien d'origine, à savoir « D'afforgarmi », en faisant abstraction de ses lacunes référentielles, puis nous ajouterons, cette phase achevée, l'énoncé complétif que nous avons arrêté, à savoir « Crollo! ». Notre démarche visera à bien déterminer la marge de manœuvre du traducteur dans cette situation et, plus globalement, à mettre en lumière une partie du travail d'écriture et de composition d'un opéra. Les partitions seront présentées ci-dessous :

Allegro assai moderato.

Roderigo

8

D'af - fo gar - mi

Recit. (in disparte a Roderigo.)

Iago

Ro-de - ri - go, eb-ben che pen - si?

## 15 Modification proposée de l'énoncé source

<sup>353</sup> Shakespeare conte en effet savamment dès l'ouverture de la pièce l'amour déçu que voue Roderigo à Desdemona.

<sup>354</sup> Cette analyse se fonde sur la correspondance entre le temps fort et l'accent tonique.

Dans cette première partition, nous avons remanié le rythme sur lequel les propos de Roderigo sont prononcés dans la troisième mesure. Le deuxième temps, originellement fractionné en deux croches, a tout en conservant cette division été changé en un demi-soupir disposé sur la pulsation et en un triolet de doubles croches disposé sur la levée. Le troisième temps, également fractionné en deux croches au départ, a été transformé en une croche pointée disposée sur la pulsation donc, suivie d'une double croche. Cette nouvelle organisation pérennise l'occurrence de l'accent lexical sur une figure de note posée sur la pulsation. La syllabe accentuée « gar » est effectivement couplée à la croche pointée du troisième temps de la mesure, marquant ainsi un temps fort au sein de l'énoncé.

L'enchaînement rythmique construit est en outre analogue en partie au schéma du vers shakespearien source. Le demi-soupir, d'abord, comme chez Shakespeare, signifie l'absence soudaine de Roderigo, trop ébranlé, pour pouvoir répondre à la question que lui pose Iago. C'est un moment de contemplation interne, qui est donc silencieux, mais où percent pourtant le tumulte et la détresse. Le fait que ce demi-soupir tombe sur la pulsation, peut aussi être interprété dans ce contexte comme une attente déçue, provoquant un inconfort, et susceptible même de déstabiliser l'auditoire. La tension est alors extrême. C'est d'ailleurs dans cette perspective que nous préconisons l'absence de respiration à ce moment, pour rendre encore plus pesant et lourd de sens ce silence. Ceci serait, certes, un écart par rapport à la déclamation de l'acteur John McAndrew, qui respirait fortement et de façon pressée dans l'enregistrement que nous avons analysé. Cependant, dans la mesure où ce dialogue entre Roderigo et Iago a été retouché et élagué de trois répliques par Boito, dans le livret de l'opéra, il est vraisemblable que l'intention shakespearienne ait été égratignée. Nous découvrons en effet que dans la pièce, Roderigo sortait le premier de son mutisme en interpellant Iago, alors que dans l'opéra l'inverse se produit. Cet élément sous-tend scéniquement, dans la pièce, le visuel éclatant de l'aphasie du personnage lors de la comparution d'Othello devant le Doge de Venise. L'opéra, qui s'ouvre de son côté *in media res* à Chypre, a de surcroît déraciné l'interaction entre Roderigo et Iago de son contexte, puisque la scène s'y déroule après le débarquement d'Othello sain et sauf sur l'île.

Cette transposition déploie un trésor d'ingéniosité dramatique, car elle dispose brillamment sur un plan analogique les contextes source et cible. Elle tire parti de la position analogue de Roderigo dans ces deux situations pourtant différentes. Le jeune noble vénitien y est dans les deux cas confiné dans un rôle d'observateur impotent, qui souhaite abjectement la perte d'Othello, mais dont les attentes sont finalement déçues. Toutefois, la nature des

événements, auxquels il ne fait qu'assister, est en discordance totale. Dans la pièce, il s'agit d'un procès improvisé et, dans l'opéra, d'une terrible tempête, c'est-à-dire d'un phénomène naturel. Sa déception ne devrait donc pas être, en toute logique, du même ordre face à un épisode humain, sur lequel il pourrait influencer, que face à un emportement violent de la nature, sur lequel il n'a manifestement aucune prise, au vu du réalisme de la fiction. Ces deux circonstances sont-elles tout à fait conciliables ?

Roderigo pénètre dans la salle du conseil, où les sénateurs sont réunis autour du Doge de Venise, parce qu'il se trouve dans la suite du sénateur Brabantio. Il est dès lors contraint d'adopter une posture révérencieuse comme le laisse suggérer son effacement total jusqu'à ce qu'Othello se soit excusé, et que les dignitaires de la cité se soient retirés. Shakespeare paraît ainsi souligner son insignifiance dans cette confrontation à laquelle participe les plus hautes personnalités de l'État vénitien. Il n'a donc pas son mot à dire. Sa seule façon de peser sur la sentence consistait à exciter les passions de Brabantio, ce qu'il a déjà fait. Il a joué sur la corde sensible d'un vieux père possessif, très soucieux du destin de sa famille, et dans une moindre mesure du bien de sa fille, dont il comptait vraisemblablement se servir pour sceller une alliance avec une famille puissante. L'échec de Roderigo est d'autant plus insupportable qu'il aboutit sur la reconnaissance amère par Brabantio du mariage du Maure avec sa fille.

Dans l'opéra, Iago partage discrètement avec Roderigo une imprécation qu'il profère contre Othello, pendant qu'ils scrutent ensemble le navire du général de la Sérénissime pris dans des flots déchaînés. Boito écrit dans le livret en italien : « L'alvo frenetico del mar sia la sua tomba!<sup>355</sup> ». La réaction de Roderigo, qui projette de se suicider, quand il voit que le Maure en a réchappé, semble proprement disproportionnée. Elle induit un cruel aveu de faiblesse. Quel doit être en effet son niveau de désespoir pour qu'il en arrive à tout miser sur un épisode climatique fortuit ! D'autant que Roderigo a intertextuellement entrepris de se rendre à Chypre pour y jouer son va-tout. Cela ne correspond pas somme toute à l'état d'esprit dans lequel il a quitté Venise avec l'intention d'en découdre, galvanisé par Iago. Notons à ce propos qu'à l'acte II, scène 1 de la pièce source, il lui dit encore ceci :

Come hither, if thou be'st valiant—as they say base men being in love have then a nobility in their natures more than is native to them—list me : the lieutenant tonight watches on the court of guard. First, I must tell thee this: Desdemona is directly in love with him.<sup>356</sup>

<sup>355</sup> « Flots soulevés par l'ouragan, / Soyez sa tombe ! », traduction française de Du Locle et Boito (1894).

<sup>356</sup> Ci-après la traduction française de François-Victor Hugo : « Viens me rejoindre immédiatement au havre... Approche... Si tu es vaillant, s'il est vrai, comme on le dit, que les hommes timides, une fois amoureux, ont dans

Iago excite clairement l'animosité de Roderigo envers Cassio, dont il dit que Desdemona s'est éprise. Il s'agit d'une preuve irréfutable de la violence meurtrière tournée vers les autres que l'enseigne inocule progressivement à son cadet. En sus, quand bien même nous choisirions de faire fi de l'intertextualité, nous n'aurions toujours pas de justifications satisfaisantes et, surtout crédibles, à apporter à ce soudain accès suicidaire<sup>357</sup> dans le livret.

Par ailleurs, le traitement de cet épisode dans l'opéra contraste singulièrement avec le projet de la pièce source. Verdi et Boito ont fait de cet événement la scène d'ouverture de leur adaptation. Ils y ont convoqué, à grand renfort d'effets spectaculaires<sup>358</sup>, une foule nombreuse et terrifiée<sup>359</sup>, comprenant dès le départ Iago et Roderigo, qui regardent impuissants le navire d'Othello se frayant une route tant bien que mal à travers les écueils. L'obsécration générale détonne alors fortement avec le souhait maléfique que Iago partage avec Roderigo.

Le fait qu'il soit ainsi mis à part, dès le début de l'opéra, et, qui plus est, au beau milieu de cette cohue bienveillante, n'a que trop tendance à en faire de façon simpliste les méchants du drame. Cela revient à attirer d'emblée l'attention des spectateurs sur ceux qu'il faut haïr sans même les connaître. Dans la pièce source, les motivations des deux personnages sont soigneusement brossées par Shakespeare dans le premier acte vénitien. De plus, il ne les fait pas honnir, dès le commencement du drame ; au contraire il fait en sorte que le public puisse se montrer sensible au grief du premier et à la peine de cœur du second. À ce stade de la pièce, nous ne faisons que redouter leur projet, et il nous est encore permis de croire au redressement moral des personnages. Seule l'étiquette de tragédie, collée sur l'argument, nous renseigne sur la fin inexorable. De surcroît, l'opportunisme de Iago, dans l'opéra, qui voit cette tempête comme une chance d'anéantir Othello, ne colle décidemment pas avec le relief qu'a donné Shakespeare au personnage. Le dramaturge a voulu que Iago se délecte de sa vengeance sur Othello, qu'il lui fasse connaître les tourments qu'il a lui-même ressentis dans sa chair. Ainsi, dans cette situation chez Shakespeare, Iago prierait plutôt son dieu maléfique pour qu'Othello réchappe aux flots. Il lui réserve en effet de bien pires tourments.

---

le caractère une noblesse au-dessus de leur nature, écoute-moi. Le lieutenant est de service cette nuit dans la Cour des gardes... Mais d'abord il faut que je te dise ceci... Desdémone est éperdument amoureuse de lui. »

<sup>357</sup> Il s'agirait dans ce cas d'un raptus, suggérant la pathologie mentale du protagoniste. Convenons que ce serait fort délétère pour la suite du drame.

<sup>358</sup> Voir RICORDI, Giulio, « Disposizione scenica d'*Otello* », in BUDDEN, Julian, *The Operas of Verdi: From Don Carlos to Falstaff*, Oxford University Press, Volume 3, 1992, pp. 330-332.

<sup>359</sup> Verdi et Boito ont vraisemblablement pris prétexte de la réplique du deuxième gentilhomme dans la pièce source pour réunir un chœur très large dans la scène d'ouverture (II, 1, 54-55) : "The town is empty; on the brow o'th' sea / Stand ranks of people, and they cry 'A sail !'". Ci-après la traduction en prose de François-Victor Hugo : « La ville est déserte. Sur le front de la mer se pressent un tas de gens qui crient : une voile ! ».



Dans la pièce source, Iago met également à profit le temps qu'il passe avec Desdemona pour repérer ses faiblesses, alors que tous guettent l'arrivée du général. Il se montre bonhomme et souvent rugueux, mais veille à entretenir une conversation engageante. Il est en outre fort aise que l'excès de galanterie de Cassio (II, 1, 95-99), l'amène naturellement à critiquer le comportement féminin. Desdemona, curieuse, d'en entendre davantage, se fait alors prendre dans la toile qu'il a tissée. Il se plie à chacune de ses sollicitations, et élabore des traits d'esprits, sciemment désagréables à l'oreille d'une femme (II, 1, 100-162). Desdemona finit par en appeler au jugement de Cassio sur les propos tenus par Iago (II, 1, 161-162). Le lieutenant d'Othello aplanit immédiatement les angles, avant que de ne s'engager à son tour dans une conversation à voix basse avec la jeune femme. C'est à cet instant que l'œil malfaisant de Iago saisit le défaut qui perdra ces deux jeunes gens. Cassio, en jeune homme affable et courtois, communique de façon très tactile avec Desdemona, en lui prenant la main notamment, et la jeune femme ne se dérobe pas (II, 1, 165-173). L'enseigne arrête dès lors sa stratégie.

Dans l'opéra, à l'inverse, Iago ne semble pas tâtonner un instant. Il semble déjà tout connaître des failles de Cassio et Desdemona. La preuve en est qu'il ne procède à aucune reconnaissance préalable du terrain. Dans le livret, son plan n'est pas bâti sur des observations *in vivo* du comportement des personnages. Il monte directement Roderigo contre Cassio pendant la scène de la taverne (Verdi I, 1). Tout va à une allure folle.

Enfin, la scène de la tempête a, dans le drame source, une dimension symbolique profondément enracinée dans les événements ayant marqué la société élisabéthaine. Il s'agit très probablement d'une référence à la tempête ayant mis en déroute l'Invincible Armada du roi Philippe II d'Espagne, qui menaçait, en 1588, d'envahir l'Angleterre protestante pour y rétablir la foi catholique. Cet événement climatique décima en effet une grande partie de la flotte espagnole composée de cent trente vaisseaux et de trente mille hommes, sacrant ainsi le triomphe du camp anglais. L'appareil royal forma indéniablement l'interprétation de cette tempête comme une intervention divine en faveur de la reine Élisabeth I<sup>ère</sup><sup>360</sup>. Cette thèse est d'autant plus intéressante qu'elle attire notre attention sur la stratégie de rayonnement du monarque au travers des arts. À une époque où l'information circulait bien moins rapidement

---

<sup>360</sup> Ceci renforça son assise sur le trône, en écartant le danger direct des contestataires étrangers qui visaient sa prérogative. Le fait qu'une telle référence se trouve dans une pièce de Shakespeare souligne admirablement que le théâtre élisabéthain était la vitrine du pouvoir et de la puissance de la reine Élisabeth I<sup>ère</sup>. D'ailleurs à la mort de la souveraine en 1603, le théâtre élisabéthain continua d'être en vogue sous les règnes de Jacques I<sup>er</sup> et de Charles I<sup>er</sup>. Mais le Puritanisme l'étouffa, et le coup fatal fut porté par Oliver Cromwell qui ferma tous les théâtres par un édit en 1642.

qu'au temps présent de l'internet, et n'était pas si facilement accessible, en raison notamment du faible taux d'alphabétisation de la population, l'instrumentalisation par l'État du médium théâtral pouvait commodément servir, à la fois de relais d'information et d'organe de propagande, bien que cette dernière notion ne fût alors pas appréhendée au sens moderne<sup>361</sup>. Cela ajoutait donc au prestige de la reine Élisabeth I<sup>ère</sup>, qui, sur le trône pendant cette période de crise, sût avec l'aide de Dieu faire face à l'envahisseur.

Cet événement est semble-t-il conçu, dans le drame source, comme un moment de cohésion au sein d'une nation. Les vénitiens se préparaient à faire face ensemble à la menace turque, Othello et Iago y compris. Pour reprendre une expression qui colle parfaitement au contexte, ils étaient tous sur le même bateau ; bien qu'ils ne fissent pas la traversée jusqu'à Chypre ensemble. Cela expliquerait pourquoi dans la pièce, à la différence de l'opéra, Roderigo demeure silencieux durant cet épisode, et que Iago, loin toutefois de perdre sa malice, n'attente pas virtuellement à la vie du Maure par quelque imprécation. Il est en sus à noter que l'enseigne d'Othello emploie même dans son discours une formule qui ne laisse aucun doute sur sa répulsion pour les turcs : "Nay, it is true, **or else I am a Turk** / You rise to play and go to bed to work"<sup>362</sup>. Il défend ainsi la véracité de ce qu'il avance. Le dramaturge pourrait avoir suggéré par là la sacralisation de l'épisode de la destruction de la flotte turque par la tempête. L'armée n'est pas divisée en ses rangs, et les soldats font bloc contre l'envahisseur, en atteste l'absence d'attaques dirigées directement contre Othello. Les luttes intestines sont alors tues. Cette interprétation souligne de fait le réductionnisme du point de vue adopté par Verdi et Boito sur l'épisode de la tempête.

Découvrons à présent la seconde partition :

---

<sup>361</sup> Nous pouvons y lire une étape ancestrale dans la généalogie du contrôle des populations par l'information.

<sup>362</sup> « Je suis Turc, si cela n'est pas vrai ! Vous vous levez pour flâner, et vous vous mettez au lit pour travailler », traduction de François Victor-Hugo.

(guardando nel vuoto, mormora con angoscia « crollo », poi girando verso Jago, risponde.)

**Allegro assai moderato.**

Roderigo

8

crol-lo! D'af - fo gar - mi

Jago

*Recit.* (in disparte a Roderigo.)

Ro-de - ri - go, eb-ben che pen-si?

## 16 Modification complémentaire de l'énoncé source

Dans la partition ci-dessus, nous avons ajouté, en tête de l'énoncé linguistique source, le verbe italien « crollare », conjugué à la première personne du singulier. Ce terme composé de deux syllabes est incorporé en lieu et place du demi-soupir, dont nous avons précédemment convenu pour retrouver dans l'opéra l'esprit de la déclamation shakespearienne du comédien John McAndrew. Ce choix est justifié par la coordination de l'accent lexical de l'expression « D'affogarmi » avec l'empreinte laissée par la pulsation. Il en résulte une emphase naturelle très propre à marquer l'impact de la syllabe longue dans le schéma rythmique de la versification des Anciens. Cette adjonction lexicale ne pouvait pas être mise congrûment en queue de l'énoncé original, parce qu'elle aurait désynchronisé texte et musique, en disposant l'accent tonique sur une levée.

Une fois l'emplacement de ce complément d'information trouvé, il a fallu convenir d'une rythmique adéquate à lui donner. Le défi était alors de se rapprocher de la matière shakespearienne, en travestissant notamment le caractère spondaïque naturel du verbe conjugué « crollo », accentué sur la première syllabe. Le schéma pyrrho-iambique du vers source est en effet construit sur l'alternance d'un pied constitué de deux syllabes brèves et d'un pied constitué d'une brève, suivie d'une longue. En outre, les deux énoncés n'étaient pas

directement juxtaposables en l'état, d'autant plus qu'une séparation claire entre eux s'imposait pour permettre l'intelligibilité de l'ensemble. Les deux morceaux, à savoir « Crollo ! » et « D'affogarmi », ne sont compatibles que s'ils sont coordonnés, comme l'énonciation d'une expérience intérieure d'abord qui conditionne, à son tour, une volonté d'acter irrépressible. Cette dissociation fut pensée comme un silence, qui dans la partition se matérialise en un quart de soupir dans le premier triolet à la troisième mesure. Nous avons ainsi pris le parti de poser le nouveau fragment sous un triolet de doubles croches. Ce motif solutionne l'incompatibilité entre le spondée, d'un côté, et le pyrrhique et l'iambe de l'autre, car nous y retrouvons, sur un plan évocatoire, l'enchaînement filé de trois brèves propre au mètre pyrrho-iambique. Il convient néanmoins d'admettre que cette issue comporte aussi le défaut d'alimenter la confusion entre les unités élémentaires de la métrique, c'est-à-dire les pieds. Elle brouille en effet leur juste délimitation par la combinaison des rythmes ternaires au sein de la mesure binaire, si bien que les trois brèves pourraient être mal à propos prises pour un tribraque au lieu d'un pyrrhique, suivi d'un iambe. Cela souligne l'importance fondamentale de penser la division du temps, c'est-à-dire la mesure, en amont de toute entreprise d'adaptation, de façon à permettre la traduction du rythme de la langue dans un idiome musical de belle facture.

Pour ce qui est de la didascalie, enfin, elle précise l'état mental de Roderigo qui, le regard dans le vide, totalement prostré, murmure avec angoisse « je m'écroule », avant de répondre à la question posée par Jago. Le son de la voix de l'enseigne l'arrache à son chaos intérieur ; il n'entend pas tout de suite le sens des paroles prononcées. Il est véritablement en état de choc. Sa confusion est alors telle que le premier mot à sortir de sa bouche, « crollo ! », est pour lui-même. Il répond ensuite brusquement à Jago : « à me noyer ». Cette direction d'acteur à destination du chanteur<sup>363</sup> détermine la compréhension par les spectateurs des paroles de Roderigo. La juxtaposition immédiate des deux segments, sans variation du jeu d'acteur, n'aurait aucun sens. D'ailleurs, si en butte au jugement de quelque critique, l'énoncé « crollo ! » devait être retranché, une autre alternative, dont le manque de vigueur est toutefois à déplorer, consisterait à lui substituer la formule italienne « ahimè ! », traduite littéralement en français par « hélas ! ». Cette exclamation, étant un cri de désespoir dans la langue italienne, rétablirait la continuité du propos de Roderigo, au détriment cependant d'un moment fugace, où le talent d'un acteur aurait pu faire croître la complexité psychologique d'un rôle opératique.

---

<sup>363</sup> Cette expression fait référence au concept artistique de l'acteur-chanteur.

Contextuellement maintenant, cette addition rend, à première vue, encore plus excessive la réaction de Roderigo dans l'opéra, au point même de paraître ridicule. Néanmoins, le fait qu'Othello en réchappe, laisse également entendre qu'il est protégé par Dieu ; or comment vaincre un homme qui jouit de la faveur divine ? Cette pensée pourrait avoir achevé de décourager Roderigo, qui finit par croire à l'invulnérabilité du Maure. Cela ne sert donc à rien de s'acharner, puisque tous les complots échoueront invariablement. Iago, lui, n'est pas du même avis. Sa foi n'est pas même ébranlée d'un sou par cet événement. Il persuade d'ailleurs habilement son cadet de ne pas renoncer, en évoquant mystérieusement l'œuvre du temps : « Aspetta l'opra del tempo<sup>364</sup> ». L'expression est d'autant plus heureuse, que l'écoulement du temps est aussi inexorable que la mort. Convenons évidemment que la formule renvoie plus immédiatement à quelques sombres machinations en gestation.

La connotation divine du sauvetage d'Othello est extrêmement prolifique en matière d'interprétation. Elle peut être perçue comme annonçant le fameux *Credo* de Jago dans l'opéra. La profession de foi de Jago est une pure invention de Boito souvent reliée à la conception méphistophélique du personnage. Ce point de vue apporte une perspective mythologique au drame. Jago révère effectivement un autre dieu. Ainsi, dans son opposition à Othello se lit également un affrontement auquel participent les divinités. Il convient de remarquer que le mouvement va des hommes en direction des dieux, et non des dieux en direction des hommes. La divinité est donc invoquée par le personnage pour lui servir d'adjuvant, pour favoriser le résultat de son action.

Le dualisme antagoniste entre Othello et Iago est aussi, dans son expression divine, une représentation dramatique intéressante du manichéisme, qui se construit sur le dialogue symétrique entre l'œuvre cible et l'œuvre source. Cela induit qu'adapter c'est parfois révéler les potentialités latentes de l'œuvre de départ. Par un mouvement intertextuel à contre courant, l'adaptation verdienne a mythifié la tragédie du Maure de Venise. Elle en a cristallisé les symboles originels. Nous analyserons dans cette perspective la typification des deux protagonistes.

Othello est un personnage clairement associé au principe de lumière. Ce rapprochement est d'ailleurs très intéressant d'un point de vue scénique, car il produit un effet de contraste saisissant avec la couleur de sa peau<sup>365</sup>. Dans la pièce source, cela se vérifie dès

<sup>364</sup> « Sache employer l'œuvre du temps », traduction française de Boito et Du Locle.

<sup>365</sup> La couleur de peau d'Othello a fait l'objet des plus grandes polémiques et des désaccords les plus virulents. Hepokoski en donne d'ailleurs un admirable aperçu (1987 : 169) : « [François-Victor] Hugo a fait précéder sa traduction d'une introduction de trente cinq pages, et Boito en a annoté certains passages dans sa copie principale (qui est maintenant conservée à la bibliothèque de *La Scala*) ; il a écrit des commentaires dans les

le premier acte quand comparaissant devant le Doge de Venise (I, 3), il est disculpé par le seul éclat de la vérité, sans user du moindre artifice. La confiance qu'il a dans son abandon trouve en outre une résonance puissante dans les saintes écritures, en particulier avec le psaume 37 (3-6) :

Mets ta confiance en Yahweh, et fais le bien ; habite le pays, et jouis de sa fidélité.

Fais de Yahweh tes délices, et il te donnera ce que ton cœur désire.

Remets ton sort à Yahweh et confie-toi en lui, il agira :

Il fera resplendir ta justice comme la lumière, et ton droit comme le soleil à son midi.

Othello remet son sort entre les mains de Dieu, dès le commencement du drame, avec la foi du croyant. La justice de l'homme est, pour lui, sans l'ombre d'un doute, guidée par la main de Dieu, d'autant que le Doge de Venise, par l'institution sociale qu'il représente, est un relai de l'ordre naturel et, partant, du divin. La vérité comme la lumière vient dissiper les ténèbres de la suspicion, faisant éclater au grand jour la pureté de l'amour qu'Othello et Desdemona se sont jurés.

Dans l'opéra, l'acte vénitien ayant été retranché, il faut directement se reporter au débarquement d'Othello à Chypre pour retrouver cette connotation de la lumière et du sacré, dont est paré le Maure dans la pièce. L'agencement, souhaité par le couple Verdi-Boito, se prête d'ailleurs admirablement au jeu du contraste des luminosités. À la différence de l'œuvre source, l'opéra dispose en effet cette scène le soir venue, si bien que l'émergence soudaine, dans cette plaine mouvante d'obscurité, du pavillon de la Sérénissime, qu'illumine un bref éclair<sup>366</sup>, se transforme en une image extraordinaire. Le vaisseau du Maure se fraie une route jusqu'à bon port, perçant les ténèbres comme conduit par un phare brillant du feu sacré. Cette allégorie du serviteur de Dieu est encore sublimée par la posture léonine qu'adopte Othello

---

marges, entre autres choses. La plus grande partie de cet avant-propos, imprégné d'une admiration sans réserve d'Othello en tant que héros, est une attaque non déguisée contre l'interprétation de Schlegel du protagoniste en tant que primitif. Au début Hugo s'aligne sur un passage inconfortablement [désagréablement] raciste qui l'avait impressionné dans *Literary Remains* de Coleridge : " Ce serait quelque chose de monstrueux que de concevoir cette belle femme vénitienne tombant amoureuse d'un vrai noir [il s'agit là de propos choquants]. Cela dénoterait une disproportion, un manque d'équilibre, chez Desdemona " (Coleridge [1818] traduction de Hugo [1860]). Hugo continue de soutenir que la couleur de peau d'Othello est mordorée, pas noire, qu'il est un membre d'une race noble, 'artistique et entrepreneuse', une ethnie arabe au passé glorieux, un 'rival de la race latine'. Othello est louangé comme 'le fils des rois sarrasins' et par conséquent le mariage de Desdemona avec lui n'était pas une mésalliance, comme Schlegel avait suggéré, mais 'la fusion compatissante de ces deux types primordiaux de la beauté humaine, le type sémitique et caucasique'. Boito n'était apparemment pas convaincu par l'aspect racial très particulier de l'argument de Hugo : peu après ce point il écrivit dans la marge 'et pourtant il est un noir' ('eppure è un negro'). » [Ma traduction].

<sup>366</sup> « Or la folgior lo svela » (Un éclair le dévoile).

une fois sur le rivage, lorsqu'il annonce la nouvelle de l'anéantissement de la flotte turque recouverte par les flots grâce au renfort de Dieu. Il dit alors :

|                                 |                                                   |
|---------------------------------|---------------------------------------------------|
| Esultate !                      | Gloire aux braves !                               |
| L'orgoglio musulmano            | La mer recouvre                                   |
| Sepolto è in mar ;              | Les Sarrasins vaincus.                            |
| nostra e del cielo è gloria!    | Le dieu de la guerre,                             |
| Dopo l'armi lo vinse l'urugano. | Aida notre canon par le tonnerre ! <sup>367</sup> |

Le livret italien est explicite quant à la part jouée par le ciel dans cette victoire. La gloire qui en est tirée rejaillit en outre autant sur les troupes vénitiennes que sur le royaume des cieux, puisqu'après les armes l'ouragan a fini d'achever l'ennemi. Othello prend manifestement la pose du sauveur qui brandit à bout de poing l'épée archangélique en signe de victoire. La traduction française, pourtant réalisée par Boito lui-même, en collaboration avec Du Locle, diverge quant à elle étonnamment de la référence chrétienne en parlant du dieu de la guerre, puis du secours du tonnerre. Ces illustrations tissent en effet un lien étroit avec deux divinités du panthéon gréco-romain de l'Antiquité : Arès et Zeus. Il s'agit en quelque sorte d'une remembrance du paganisme, qui pourrait souligner les origines païennes du Maure<sup>368</sup>. Cela pourrait aussi préjuger de la tenue de quelque rituel idolâtrique.

Iago est, quant à lui, un personnage sinueux associé intelligiblement à l'ombre et aux ténèbres. En atteste, notamment la première intrigue qu'il ourdit contre Othello dès le premier acte de la pièce. Il prévoit en effet de faire surprendre par Brabantio, au beau milieu de la nuit, le Maure et Desdemona partageant la même couche (I, 1, 115-116). Le simple fait que la manigance se trame le soir, indique que Iago connaît des vérités qui se dérobent encore à la lumière du jour. En outre, il circule d'un monde à l'autre, et passe véritablement à travers toute chose pour semer le désordre sans n'être jamais confondu. Cette dernière faculté est admirablement illustrée par son pouvoir de conviction, qu'il exerce toujours insaisissable, sur

<sup>367</sup> Traduction française de Boito et Du Locle.

<sup>368</sup> Voir BERLIN, Normand, *O'Neill's Shakespeare*, The University of Michigan Press, 1993, pp. 34-35.

Il écrit : "That Othello always had both Christian and pagan tendencies is evident throughout the play. His speeches are filled with Christian references, especially touching heaven and hell, but the superstitious pagan side of his character comes out strongly in his description of that remarkable handkerchief, the play's most important prop, the handkerchief that has 'magic in the web'". Ci-après ma traduction : « Qu'Othello ait toujours eu à la fois des tendances chrétiennes et des tendances païennes est évident tout au long de la pièce. Ses paroles sont remplies de références chrétiennes, concernant surtout le ciel et l'enfer, mais la facette superstitieuse païenne de son personnage se révèle fortement dans la description de ce mouchoir remarquable, l'accessoire le plus important de la pièce, le mouchoir qui a de 'la magie dans sa trame' ».

tous les autres personnages du drame. Dans la pièce source, l'apostrophe brutale qu'il lance à Brabantio (I, 1, 108-113), tiré du lit par un Roderigo au final sans force de persuasion, produit un effet immédiat. Elle fait brusquement douter Brabantio, qui se met subitement en chasse de sa fille et du Maure lubrique. Une fois le trouble semé, Iago s'évapore aussitôt (I, 1, 144-158) :

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>IAGO</b></p> <p>Farewell, for I must leave you.</p> <p>It seems not meet, nor wholesome to my place</p> <p>To be produced—as, if I stay, I shall—</p> <p>Against the Moor; for I do know the state—</p> <p>However this may gall him with some check—</p> <p>Cannot with safety cast him. For he's embarked</p> <p>With such loud reason to the Cyprus wars</p> <p>(Which even now stands in act) that, for their souls,</p> <p>Another of his fathom they have none,</p> <p>To lead their business; in which regard,</p> <p>Though I do hate him as I do hell pains,</p> <p>Yet, for necessity of present life,</p> <p>I must show out a flag and sign of love—</p> <p>Which is indeed but sign. That you shall surely find him,</p> <p>Lead to the Sagittary the raised search,</p> <p>And there will I be with him. So farewell. <i>Exit</i></p> <p><i>Enter Brabantio in his nightgown, and servants with torches</i></p> | <p><b>IAGO, à Roderigo</b></p> <p>Adieu ! Il faut que je vous quitte. Il ne me paraît ni opportun ni sain, dans mon emploi, d'être assigné, comme je le serais en restant, pour déposer contre le More ; car, je le sais bien, quoique ceci puisse lui attirer quelque cuisante mercuriale, l'État ne peut pas se défaire de lui sans danger. Il est engagé, par des raisons si impérieuses, dans la guerre de Chypre qui se poursuit maintenant, que, s'agit-il du salut de leurs âmes, nos hommes d'État n'en trouveraient pas un autre à sa taille pour mener leurs affaires. En conséquence, bien que je le haïsse à l'égal des peines de l'enfer, je dois, pour les nécessités du moment, arborer les couleurs, l'enseigne de l'affection, pure enseigne, en effet !... Afin de le découvrir sûrement, dirigez les recherches vers le Sagittaire. Je serai là avec lui. Adieu donc ! (<i>Il s'en va</i>)</p> <p><i>Brabantio arrive, suivi de gens portant des torches.</i></p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Ce passage met en lumière la sounoiserie de Iago. Il affecte de mettre Roderigo dans la confiance de son plan, mais en réalité il se joue de lui. Iago feint la confiance, voire même la fraternité<sup>369</sup>. Cette manœuvre renforce encore plus solidement le contrôle qu'il exerce sur le

<sup>369</sup> Cette idée de fraternité, ou de franche camaraderie, est en outre clairement explicitée à l'acte I, scène 3, aux vers 302-303 et 331-33, lorsque Iago dit ceci à Roderigo : " If thou dost, I shall never love thee after [...] I have professed me thy friend, and I confess me knit to thy deserving with cables of perdurable toughness". Ci-après la traduction de François-Victor Hugo : « Si tu le fais, je ne t'aimerai plus après [...] J'ai fait profession d'être ton ami et je m'avoue attaché à ton service par des câbles d'une ténacité durable ».



jeune noble vénitien. Il est de plus frappant de constater que l'enseigne ne cache pas à son cadet le maigre espoir qu'il fonde sur le résultat de la présente intrigue, compte tenu de la détresse militaire de l'État, en prise avec les turques à Chypre. Il modère ainsi les attentes de Roderigo quant à l'aboutissant de la machination. Il semble partant déjà anticiper sa réaction de désespoir qui aura lieu à l'acte I, scène 3, au vers 301. Cela souligne l'importance centrale pour la suite du drame des propos de Iago à cet instant. Ils aident en effet à comprendre l'état de choc dans lequel se trouvera bientôt Roderigo, dont la réaction à première vue démesurée paraît alors moins surprenante. En outre, nous sommes en droit de nous demander ce qui aurait pu advenir si Iago n'avait pas pris soin de tempérer les espérances de Roderigo, sans doute ce dernier aurait-il échappé à tout contrôle. En d'autres termes, l'enseigne fait ici montre de sa prescience. L'élagage dans l'opéra de cet extrait, couplé à la translation du malaise de Roderigo au début de l'acte chypriote, allonge une estocade profonde à la crédibilité de la tragédie.

L'évanouissement soudain de Iago est présenté sous les auspices de la rationalisation. Le personnage justifie en terme humain la nécessité qu'il a de disparaître afin de ne pas avoir à déposer publiquement contre Othello. Cela, de façon, à ne pas écorner l'apparente image de piété et d'attachement qu'il s'est évertuée malicieusement à entretenir. Il compte en effet revêtir cette tunique tissée de faux-semblants pour précipiter la chute du Maure, comme il se devine déjà, très certainement en influençant directement sa perception des réalités. En d'autres termes, il fera usage de son crédit auprès de lui, pour le malmener.

La sournoiserie hyaline de Iago est analogiquement saillante lors de la scène de la taverne qui se situe, dans la pièce, à l'acte II, scène 3, des vers 112 à 135, et, dans l'opéra, à l'acte I, scène 1, des répliques 59 à 63 :

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>IAGO</b></p> <p>You see this fellow that is gone before?<br/> He's a soldier fit to stand by Caesar<br/> And give direction; and do but see his vice—<br/> 'Tis to his virtue a just equinox,<br/> The one as long as th'other. 'Tis pity of him:<br/> I fear the trust Othello puts him in,<br/> On some odd time of his infirmity,<br/> Will shake this island.</p> | <p><b>MONTANO</b> (<i>entrando e rivolgendosi a Cassio</i>)<br/> Capitano,<br/> V'attende la fazione ai baluardi.</p> <p><b>CASSIO</b> (<i>barcollando</i>)<br/> Andiamo.</p> <p><b>MONTANO</b><br/> Che vedo?</p> <p><b>JAGO</b> (<i>a Montano</i>)<br/> Ogni notte in tal guisa</p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>MONTANO</b></p> <p>But is he often thus?</p> <p><b>IAGO</b></p> <p>'Tis evermore the prologue to his sleep:<br/> He'll watch the horologe a double set<br/> If drink rock not his cradle.</p> <p><b>MONTANO</b></p> <p>It were well<br/> The general were put in mind of it.<br/> Perhaps he sees it not, or his good nature<br/> Prizes the virtue that appears in Cassio,<br/> And looks not on his evils: is not this true?<br/> [...]</p> <p><b>MONTANO</b></p> <p>And 'tis great pity that the noble Moor<br/> Should hazard such a place as his own second<br/> With one of an ingraft infirmity:<br/> It were an honest action to say so<br/> To the Moor.</p> <p><b>IAGO</b></p> <p>Not I, for this fair island!<br/> I do love Cassio well, and would do much<br/> To cure him of this evil—</p> | <p>Cassio preludia al sonno.</p> <p><b>MONTANO</b></p> <p>Otello il sappia.</p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|

La confrontation des deux extraits ci-dessus montre pour commencer que le livret, dans la colonne de droite, est bien moins prompt que la pièce à rendre la malignité du discours de Iago. En outre, le caractère insidieux de la calomnie de l'enseigne, qui épanche son fiel sur Cassio, tout en l'absolvant au nom de l'amitié franche qu'il a pour lui, est complètement passé sous silence dans l'opéra. Seul le constat factuel de l'ébriété chronique du Florentin, en rouge ci-dessus, dit sur le ton neutre de la conversation, est retranscrit dans le livret. Dans une perspective intertextuelle de l'absolu, cet élagage de la prétendue amitié de Iago pour Cassio est en rupture totale avec la continuité de la scène source, dans laquelle Iago sera bientôt appelé par Montano à déposer des faits à sa place (II, 3, 188-237) :

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>MONTANO</b></p> <p>Worthy Othello, I am hurt to danger:<br/>Your officer Iago can inform you—<br/>[...]</p> <p><b>OTHELLO</b></p> <p>[...]</p> <p>Iago, who began't?</p> <p><b>MONTANO</b></p> <p>If, partially affined or leagued in office,<br/>Thou dost deliver more or less than truth,<br/>Thou art no soldier.</p> <p><b>IAGO</b></p> <p style="padding-left: 40px;">Touch me not so near—</p> <p>I had rather have this tongue cut from my mouth<br/>Than it should do offence to Michael Cassio;<br/>Yet I persuade myself to speak the truth<br/>Shall nothing wrong him [...]</p> | <p><b>MONTANO</b></p> <p>Digne Othello, je suis dangereusement blessé. Votre officier Iago peut, en m'épargnant des paroles qui en ce moment me feraient mal, vous raconter tout ce que je sais.</p> <p>[...]</p> <p><b>OTHELLO</b></p> <p>[...]</p> <p>Iago, qui a commencé ?</p> <p><b>MONTANO, à Iago</b></p> <p>Si, par partialité d'affection ou d'esprit de corps, tu dis plus ou moins la vérité, tu n'es pas un soldat !</p> <p><b>IAGO, à Montano</b></p> <p>Ne me touchez pas de si près... J'aimerais mieux avoir la langue coupée que de faire tort à Michael Cassio ; mais je suis persuadé que je puis dire la vérité sans lui nuire en rien [...]</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Le livret et la pièce mis bout à bout, nous comprenons effectivement très mal le soudain serment d'amitié que prête Iago ci-dessus. D'autant que dans l'adaptation opératique Iago nuit vertement à la réputation de Cassio, sans confesser pour lui, ne serait-ce, une once d'affection. Ainsi, s'il est tout de même concevable que Montano fasse jurer Iago avant qu'il ne témoigne, pour exiger de lui la vérité ; il serait totalement invraisemblable que Iago dépose, comme il le fait dans la pièce, avec des égards pour son soi-disant ami Cassio, alors qu'il l'a auparavant diffamé sans circonspection. La voix de Montano, bien que grièvement blessé, devrait alors s'élever pour dénoncer le tournement de casaque de l'enseigne. Or, cette brutale mise en porte-à-faux de Iago altérerait irrémédiablement le parangon de franchise dont il se donne l'apparence. Cela serait terriblement préjudiciable pour l'argument shakespearien, qui assoit justement la crédibilité tragique sur la mise à l'écart de tout soupçon du personnage de Iago. Notre présent raisonnement, qui envisage une intertextualité absolue, remet en question la trajectoire linéaire et, partant, généalogique de l'adaptation. Adapter, c'est certes dire les choses autrement, c'est transporter l'œuvre dans d'autres dimensions, mais, c'est aussi se bien garder de générer un hiatus combinatoire entre l'adaptation et l'œuvre originale. Cela reviendrait à insérer un élément étranger au sein d'un ensemble pourtant borné, et

conséquemment à violer la loi de composition interne, qui en structure logiquement la forme. Verdi et Boito ont sans doute cru qu'ils pourraient transgresser impunément cette règle en élaguant l'intégralité du passage ci-dessus qui voit Montano demander à Iago de témoigner à sa place. Cependant, cela n'a eu pour seul bénéfice que de taire subrepticement l'incrédibilité de la situation, car finalement le silence que garde Montano blessé devant Otello n'est pas du tout en accord dans l'opéra avec l'apanage de son rang, que la pièce expose d'ailleurs admirablement (II, 3, 181-187) :

| <b>OTHELLO</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | <b>OTHELLO</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Worthy Montano, you were wont be civil ;<br>The gravity and stillness of your youth<br>The world hath noted; and your name is great<br>In mouths of wisest censure. What's the matter,<br>That you unlace your reputation thus,<br>And spend your rich opinion for the name<br>Of a night-brawler? Give me answer to it. | Digne Montano, vous étiez de mœurs civiles, la<br>gravité et le calme de votre jeunesse ont été remarqués<br>par le monde, et votre nom est grand dans la bouche<br>de la plus sage censure : comment se fait-il que vous<br>gaspilliez ainsi votre réputation, et que vous dépensiez<br>votre riche renom pour le titre de tapageur nocturne ?<br>Répondez-moi. |

Dans ce nouvel extrait de la pièce source, nous découvrons par la voix d'Othello la réputation et le prestige dont jouit Montano. Il est en outre précisé, dans la didascalie initiale de l'œuvre source et de l'œuvre cible, que ce dernier assumait jusqu'à l'arrivée d'Othello à Chypre la charge de gouverneur de l'île. Ainsi, le silence penaud dans lequel il se réfugie dans l'opéra n'est vraiment pas en adéquation avec les prérogatives attachées à sa dignité. Il est en effet improbable qu'il ne cherche pas à justifier son acte auprès d'Othello, car il est celui qui a le plus à perdre dans cette histoire comme le souligne d'ailleurs bien les propos du général ci-dessus. Cela parachève de démontrer l'errance du couple Verdi-Boito dans la gestion des interactions sociales vraisemblables dès le commencement du drame. La conséquence fâcheuse de cet égarement est l'affaissement de la tension tragique, dans la mesure où Iago est particulièrement vulnérable à ce moment précis de l'opéra, et que la bizarrerie de l'irrésolution de Montano lui sauve la mise. À rebours, l'argument shakespearien en martelant le thème de l'amitié coupable de Iago pour Cassio, permettait à l'enseigne de se rendre inattaquable et, partant, de passer sous silence sa diffamation sur l'ivrognerie de son capitaine. Iago réussit avec brio à se faire passer aux yeux de tous pour l'ami de Cassio dans l'œuvre source. Il n'est donc pas possible dans l'immédiat de l'accuser d'avoir tenu des propos

malveillants à l'adresse de Cassio, tant son image de gardien est solidement bâtie. Cela paraîtrait alors l'œuvre de la déraison et complètement mensonger. Voilà pourquoi Montano n'ajoute rien au compte rendu de Iago dans la pièce source. Iago marche, chez Shakespeare, sur la corde raide. Il réussit le tour de force de se maintenir à l'écart de tout soupçon alors qu'il joue un double jeu. Sa science des interactions sociales lui permet de demeurer inaperçu, et de passer pour le compagnon fidèle que tout le monde se glorifierait d'avoir à son flanc.

Un autre versant de sa sounoiserie, dans la confrontation entre Cassio et Montano, est l'usage qu'il fait de Roderigo. Dans la pièce comme dans l'opéra, il se sert effectivement de lui pour agiter le trouble, d'abord en excitant la violence de Cassio, puis en répandant le bruit de la révolte à travers la ville entière à une heure avancée de la nuit. Roderigo est véritablement instrumentalisé par Iago. À ceci s'ajoute, l'indétermination de l'identité du fauteur de trouble que Iago aurait soi-disant poursuivi sans succès. Tous les éléments compromettants ont été soigneusement maquillés. À la manière du diable qui instigue le désordre en passant à travers toute chose de façon insaisissable, Iago se meut dans le microcosme sociétal de la fiction.

Puis, Iago finit par définitivement étendre son royaume de ténèbres sur Othello lorsqu'il le persuade de se cacher pour épier sa conversation avec Cassio, à l'acte IV, scène 1, des vers 69 à 88 dans la pièce source, et à l'acte III, scènes 4 et 5 dans l'opéra :

| <b>IAGO</b>                                        | <b>OTELLO</b>            |
|----------------------------------------------------|--------------------------|
| Stand you a while apart;                           | Ah! dannazione!          |
| Confine yourself but in a patient list:            | Pria confessi il delitto |
| Whilst you were here, o'erwhelmèd with your grief— | E poscia muoia !         |
| A passion most unsuiting such a man—               | Confession! Confession!  |
| Cassio came hither. I shifted him away,            | <i>(Entra Iago)</i>      |
| And laid good'scuse upon your ecstasy;             | La prova!                |
| Bade him anon return and here speak with me—       | <b>JAGO</b>              |
| The which he promised. Do but encave yourself,     | Cassio è là!             |
| And mark the fleers, the gibes, and notable scorns | <b>OTELLO</b>            |
| That dwell in every region of his face.            | Là? Cielo! Oh, gioia!    |
| For I will make him tell the tale anew:            | Error! Supplizi immondi! |
| Where, how, how oft, how long ago, and when        | <b>JAGO</b>              |
| He hath, and is again to cope you wife.            | Ti frena! Ti nascondi!   |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                                                                           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>I say, but mark his gesture—marry, patience!</p> <p>Or shall say you're all in all in spleen,</p> <p>And nothing of a man.</p> <p><b>OTHELLO</b></p> <p>Dost thou hear, Iago?</p> <p>I will be found most cunning in my patience,</p> <p>But—dost thou hear?—most bloody.</p> <p><b>IAGO</b></p> <p>But keep time in all. <i>Will you withdraw ?</i></p> <p><i>Othello withdraws</i></p> | <p><i>(Conduce rapidamente Otello nel fondo a sinistra dove c'è il vano del verone; appena fatto questo corre verso il fondo del peristilio dove incontra Cassio che esita ad entrare nella sala)</i></p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Dans la pièce, la technique de persuasion employée par Iago est très suggestive. Elle évoque notamment la dualité entre l'homme et l'animal. Iago partage seul la confiance fallacieuse de l'adultère de Desdemona et, à ce titre, il est l'unique repère normé qui conditionne la réaction d'Othello face à ce malheur conjugal. En d'autres termes, Othello profondément secoué étalonne la réponse sociale à son mal-être intérieur sur le comportement approprié et admis que lui souffle Iago. Il est en effet, lui l'étranger, le Maure, anxieux de toujours se comporter même dans la souffrance en accord avec les mœurs de la civilisation, par opposition à la barbarie que lui prête son ascendance, d'où son rejet des agissements qui pourraient montrer sa bestialité. C'est pourquoi Iago parvient à garder Othello sous contrôle.

En outre, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle qui est le contexte fictionnel source, l'homicide en réponse à l'adultère fait l'objet d'un consensus quasi-unanime dans la société européenne<sup>370</sup>.

<sup>370</sup> Voir LEMESLE, Bruno, NASSIET, Michel, *Valeurs et justices. Écarts et proximités entre société et monde judiciaire au Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 129-141.

LABOULAYE, Édouard, *Recherches sur la condition civile et politique des femmes, depuis les Romains jusqu'à nos jours*, Paris, Libraires A. Durand et Joubert, 1843. Il écrit en outre à la page 389 : « Toutes les lois du moyen âge [sic] reconnaissent au mari le droit de tuer la femme adultère et son complice ». Il ajoute encore toujours sur cette même page, avec un trait d'esprit shakespearien qui vaut la peine d'être ci-après retranscrit : « Je ne connais pas de coutume plus extraordinaire que l'ancienne coutume de Berry qui a déterminé soigneusement jusqu'à quel point le fils pouvait aider le père en pareil cas ; voici ce que décide la loi, **décision qui eût mis en repos l'âme de Hamlet** : ' Si un homme marié trouvait autre chevauchant sa femme, ledit mari peut eux deux, c'est à savoir l'homme et la femme, tuer, sans ce qu'il doive loy [sic] ni amende ; et encore si ledit mari n'est assez fort, et il ait doute que le malfaiteur eut l'audessus [sic] de lui, en cette manière il peut mener son fils avec lui pour l'ayder [sic], et n'y a nulle amende pour le fils, quels qu'il y a pour le père ; mais que le dit fils ne jette pas main à la mère, mais seulement aide à son père à survaincre son ennemi. Et en ce point l'on ne peut ni ne doit poursuivre ledit fils à nulle amende pour ayder [sic] son père contre son ennemi qui l'a ainsi injurié ; et au regard du père, ledit père peut exécuter l'homme et la femme, comme dessus est dit, sans loy [sic] ni amende, et de ceci est cas de loi exprès.' ». Une telle loi paraît tout bonnement délirante dans le monde occidental que nous connaissons aujourd'hui.

Voir l'article « Adultère » dans le *Dictionnaire universel françois et latin, ou dictionnaire de Trévoux*, Paris, Les libraires associés, Tome premier, 1743, pp. 173-174. La définition qui en est formulée est la suivante : « Par l'ancien droit romain, il n'y avoit [sic] pas de Loi établie contre l'adultère : l'accusation & la peine en étoient

Le projet meurtrier d'Othello est donc tout à fait légitime. Seulement pour que ce crime s'accomplisse dans les règles de l'art, il faut à défaut de saisir les deux amants en train de copuler, c'est-à-dire en flagrant délit proprement dit, au moins disposer de la preuve irréfutable de la faute de son épouse. Iago réprime donc les passions violentes d'Othello, jusqu'à ce terme, d'une part, parce qu'il se délecte de sa terrible souffrance, et, d'autre part, parce qu'il compte donner l'illusion de la lubricité de Desdemona pour plus tard s'affranchir du meurtre commis. Iago n'est en effet pas suicidaire, comme le montre la fin du drame source, quand à l'acte V, scène 2, des vers 230 à 236, il occit de sa propre épée sa femme Emilia pour qu'elle ne le trahisse pas, cela avant que de ne prendre la fuite. Dans l'opéra, Iago prend également la fuite, à l'acte IV, scène 4, à la réplique 519, mais cette fois parce qu'il est confondu par la conjonction des témoignages d'Émilia, de Cassio, puis de Montano revenant avec les derniers mots de Roderigo. Boito et Verdi ont vraisemblablement aménagé le dénouement de la tragédie en en gommant tous les meurtres collatéraux, pour préserver le public d'une horreur supplémentaire. Cela semble recroiser le souci de la bienséance des classiques.

Dans l'extrait ci-dessus, le texte en rouge présente l'effort de persuasion de Iago. Il est notoire de prime abord que l'opéra a fait l'économie d'une redondance pourtant psychologiquement pleine de sens. Le martèlement de certaines idées peut en effet à juste titre être considéré comme stratégie de mémorisation et d'emprise mentale efficiente. En outre, le texte source adopte un schéma précis dans le développement de la séquence de persuasion. Pour commencer, Iago commande à Othello de se mettre à l'écart et, surtout, de se cantonner à la patience. Il réitère ensuite sa prescription en lui demandant de se bien dissimuler, de

---

[sic] arbitraires. L'empereur Auguste a été le premier qui en a fait une Loi, qu'il a eu le malheur de voir exécuter dans la personne de ses propres enfants. C'est la loi *Julia*. Quoique par cette loi, l'accusation du crime d'adultère fut publique, & permise à tout le monde, il est pourtant certain que ce crime a été plus considéré comme un crime domestique, & particulier, que comme un crime public. On permettoit [sic] rarement aux étrangers d'en poursuivre la vengeance ; sur-tout [sic], quand le mariage étoit [sic] paisible, et que le mari ne se plaignoit [sic] point. La raison qu'en apporte Papinien est qu'il est très-difficile [sic] d'arrêter une si juste douleur, *Papin, ad L. Jul. de adult.* Et les Constitutions des Empereurs avoient [sic] abrogés les Loix [sic] qui permettoient aux étrangers l'accusation d'adultère. La raison est, que cette accusation ne pouvoit être intentée, sans mettre de la division entre la femme & le mari, sans mettre l'état des enfants dans l'incertitude ; sans attirer sur le mari le mépris & la risée du public ; et sans couvrir la famille de honte et de confusion. Comme le mari est le plus offensé, il est juste quand il garde le silence, que personne ne parle pour lui. On doit supposer qu'étant le principal intéressé à examiner les actions de sa femme, il en juge aussi avec plus de circonspection ; parce qu'il y a un péril égal ou à croire légèrement, ou à croire difficilement. C'est pourquoi la Loi en certain cas l'a établi Juge ; & exécuter en sa propre cause : elle lui a permis de se venger par lui-même de l'insulte qui lui étoit faite, & de ravir la vie à des *adultères* qu'il surprenoit fouillant son lit, & et qui étoient assez hardi pour lui ravir l'honneur [...] En Angleterre par les Loix du Roi Edmond, on punissoit l'adultère comme l'homicide ; mais le Roi Canut ordonna qu'on envoyât en exil les hommes qui l'auroient commis, & qu'on coupât le nez & les oreilles aux femmes qui en seroient coupables ». La tragédie d'Othello est donc aussi à la lumière de ces sources la forfaiture d'un étranger ayant eût l'audace insensée de se faire justice d'un adultère fantasmagorique en tuant sa femme innocente et, qui plus est, de noble naissance sur un territoire administré par la Sérénissime. Il s'agit en fin de compte du crime d'un jaloux qui a été abusé.

façon à ce qu'il observe de sa cachette les expressions du vice et de la trahison sur le visage de Cassio. Puis, il le somme à nouveau de s'enclorre dans la patience, autrement quoi il ne serait qu'un frénétique qui n'aurait plus rien d'un homme. Il agite une angoisse profondément enracinée dans la psyché d'Othello, à savoir sa crainte d'être aux yeux des vénitiens un animal enragé qu'il faudrait enfermer dans une cage. Le résultat de cette méthode ne se fait pas attendre puisqu'Othello se soumet immédiatement, et donne même en gage sa parole. Enfin, Iago sûr de son pouvoir sur le Maure, reprend un ton nettement plus cordial, non exempt toutefois de quelque impatience, en lui demandant s'il veut bien à présent se retirer.

Dans l'opéra, il semble bien que Verdi et Boito soient passés à côté de cette sujétion psychologique, qui aurait pourtant pu trouver dans le contexte cible un accueil favorable en raison notamment de la fascination à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour le fonctionnement de l'esprit<sup>371</sup>. Le mécanisme soigneusement décrit par Shakespeare y a été sommairement rendu par deux énoncés très brefs, qui plus est, juxtaposés l'un à l'autre : « Ti frena! Ti nascondi!<sup>372</sup> », suivis d'une didascalie. Il semble alors que l'observation de ce règlement par le Maure ne fasse aucun doute. En outre, aucun élément ne nous permet à cet instant de soupçonner une quelconque appréhension de Jago face à la tournure que pourrait prendre les événements si Otello faisait brutalement irruption. Cette négligence est d'autant plus préjudiciable au drame qu'elle gomme un aspect humain fondamental du Iago shakespearien. Il cherche par tous les moyens à minimiser les impondérables, son objectif final est de mener sa vengeance jusqu'à son terme. Le Jago verdien est, de son côté, ou trop imprudent, ou trop artificiel. Dans le second cas de figure, cela induirait que le drame opératique dans son ensemble perdît en crédibilité fictionnelle.

Dans notre présente étude sur l'antagonisme symbolique entre la lumière et l'obscurité, un autre élément acerbement critiquable se découvre dans la didascalie opératique précisant les modalités de la dissimulation d'Othello. Alors que Verdi et Boito ont visiblement conçu une scénographie détaillée du moment, il semble qu'ils se soient complètement fourvoyés en choisissant un balcon comme lieu de retranchement pour Othello<sup>373</sup>. Ce n'est en effet pas un endroit où l'obscurité étend continuellement son règne<sup>374</sup>.

<sup>371</sup> Les travaux sur l'hypnose du neurologue Jean Martin Charcot et de la sujétion à l'état de veille du médecin Hyppolyte Bernheim, dans le traitement de la pathologie de l'hystérie, jouissaient déjà à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle d'une grande notoriété à travers l'Europe. Le jeune Sigmund Freud dans ses années d'apprentissage se rendit même en France en 1885 pour y suivre leur enseignement.

<sup>372</sup> « Domine-toi ! Cache-toi ! », traduction française de Pierre Malbos (1976).

<sup>373</sup> La *Disposizione Scenica* précise effectivement à la fin de la quatrième scène de l'acte III: [Jago] "Conduce rapidamente Otello nel fondo a sinistra dove c'è il **vano del verone**". Ci-après la traduction française de Du Locle et Boito : « Conduisant rapidement Otello au fond, à gauche, à **l'entrée du balcon**. Iago, dès qu'il a conduit Othello **au balcon** [...] ».



Or, la symbolique shakespearienne de la scène exige pourtant clairement qu’Othello s’enfouisse dans les ténèbres. Il cesse d’être un personnage solaire, quand il bascule dans le monde des ombres, celui de Jago. Cela scelle figurativement l’empire du mal, et des forces obscures sur sa conscience. Le soleil a fini de l’éclairer. Certains pourront même y voir la transfiguration de l’astre solaire qui s’éteint mourant. Cette image est d’autant plus intéressante qu’à la fin du drame, lorsque la lumière de la vérité dévoile son épouvantable méprise, il se pare subitement d’une flamboyante noblesse en mettant de lui-même fin à ses jours, rendant son dernier souffle dans le même lit, où git le corps sans vie de Desdemona. La résonance d’une telle fin n’est pas sans rappeler le sacrifice païen offert pour que le soleil renaisse. Ainsi s’achève le règne de la nuit et de son cortège de divinités néfastes, parmi lesquelles Hécate présidant à la sorcellerie que l’on retrouvera d’ailleurs dans *Macbeth*. Nous pouvons en conclure que l’univers tragique shakespearien est bâti sur la symbolique du combat entre la lumière et les ténèbres.

Sur la base de l’analyse de l’adaptation italienne, nous procéderons cette fois à quelques manipulations de la traduction française du livret d’*Otello*. Nous envisagerons de la sorte la corrélation effective de l’idiome musical et de l’idiome textuel. Nous prendrons comme point de départ la partition française d’*Otello*, dont voici l’extrait qui nous intéresse :

**Allegro assai moderato.**

The musical score is for a scene from *Otello*. It features two vocal parts: Rodrigue (soprano) and Iago (bass), and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro assai moderato.' The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). Rodrigue's line begins with a rest of 8 measures, followed by the lyrics 'Je veux mou rir...'. Iago's line is marked 'Recit.' and '(à part à Rodrigue.)', with lyrics 'Ro - dri gue, eh bien! à quoi pen-ses - tu?'. The piano accompaniment includes a triplet in the bass line.

## 17 Traduction française du récitatif entre Jago et Roderigo

<sup>374</sup> Il est en sus à noter que la scène source se déroule en pleine journée. Conséquemment, la lumière du jour doit être vive sur le balcon.

D'emblée, un élément attire notre attention : les deux mesures qui précèdent le propos de Roderigo ont été remaniées dans la version française de l'opéra<sup>375</sup>. Premièrement, étant donné que le nom du personnage est francisé, il perd une syllabe, en l'occurrence « de », en devenant « Rodrigue ». Cela a pour conséquence la substitution d'un demi-soupir en lieu et place d'une croche. Deuxièmement, il est flagrant que la traduction française de l'énoncé italien « eb - ben, che pen - si ? », comporte deux syllabes de plus : « eh bien ! à quoi pen-ses - tu ? ». Cela a pour effet de distribuer différemment les valeurs au sein de la mesure. C'est ainsi que la noire et le demi-soupir, qui occupaient respectivement le troisième et le quatrième temps de la seconde mesure de l'opéra italien, ont été changés en une double-croche et en un quart de soupir. La durée épargnée a servi alors à créer un triolet qui referme la mesure. Le triolet permettant l'ajout d'une syllabe supplémentaire, c'est pourquoi la troisième mesure débute uniquement par une croche, au lieu de deux dans la version italienne. Par ailleurs, un changement que nous n'attendions pas s'est aussi produit. Nous jugions le scrupule du librettiste trop grand pour pratiquer lui-même des changements afférents au choix des hauteurs sonores, pourtant, c'est ce qui s'est produit dans l'extrait ci-dessus. L'énoncé cible « à quoi penses-tu », est tout entier chanté sur le « Sol<sup>#2</sup> », alors que dans la partition source un « Si<sup>2</sup> » et un « La<sup>2</sup> » étaient écrits. Le résultat de cette altération est à rechercher dans la signature harmonique du passage. Pour ce faire, regardons immédiatement ce que joue la main gauche du pianiste ; c'est un « Mi » tout au long des quatre mesures. Cette invariabilité, couplée à la profondeur de l'octave jouée « Mi<sup>-1</sup> » sur le clavier, en réalité confiée à la contrebasse, rend le caractère grave de l'action. Le bref éclat de « Si<sup>2</sup> » et de « La<sup>2</sup> » dans la partition italienne, par l'ajout d'une quinte et d'une quarte juste à l'harmonie octaviée, brise la monotonie du passage. À rebours, l'empire du « Sol<sup>#2</sup> » dans la version française, et donc de la tierce majeur, consacre la psalmodie en éliminant toute inflexion. Si cette modification de la partition concomitante à la traduction en français du livret est à imputer à Boito et Du Locle, elle n'en a pas moins été obliquement avalisée par Verdi, lui-même, que l'on sait très préoccupé, sur la base de sa correspondance, par la représentation d'*Otello* à Paris<sup>376</sup>. Dans une lettre datée du 11 mai 1894 (Conati 1994 : 219), Boito, remarquant que la conjoncture

<sup>375</sup> Nous nous fondons sur l'édition française, datée de 1894, de la partition d'*Otello*.

<sup>376</sup> Verdi écrit à Boito (Conati 1994 : 122) : « Savez-vous ce que vous devez faire ? Ne plus penser à cette traduction, qui sera sûrement excellente sous sa forme actuelle. Ne perdez pas votre temps à de telles tâches » [Ma traduction]. Marcello Conati remarque alors (1994 : 122) : « Conformément à ses scrupules habituels, Boito voulait visiblement retoucher la traduction française d'*Otello* (le troisième acte était, d'ailleurs, en grande partie l'œuvre de Du Locle). La traduction avait de toute évidence été examinée au cours de la visite de Boito à Sant'Agata en juin 1887 » [Ma traduction]. Cela souligne clairement le souci excessif qu'a Boito de justifier de tous les choix de traduction. Il recherche toujours l'approbation de Verdi ; au point, d'ailleurs, que le compositeur, d'ordinaire si méticuleux, l'enjoint, non sans un certain amusement, de porter sa précieuse attention sur d'autres sujets.

parisienne se prête enfin à la mise en scène d'*Otello* au théâtre de l'Opéra, presse instamment le compositeur d'inspecter une énième fois la traduction française du livret dans sa dernière version. La chose est d'autant plus intéressante, qu'entre la première représentation d'*Otello* au *teatro alla Scala* de Milan le 5 février 1887 et la représentation de l'œuvre à Paris le 12 octobre 1894, plus de sept ans s'étaient écoulés, laissant le temps à Verdi et Boito de peser les réussites et les quelques défauts de l'œuvre dans sa version initiale. C'est pourquoi, il est fascinant d'étudier du point de vue comparatif le livret italien et le livret français de l'œuvre.

Nous allons à présent tester l'élasticité de la traduction française du récitatif de Roderigo. Nous tâcherons d'insuffler au texte cible en français le rythme de la langue de Shakespeare. Il semble en outre que notre marge de manœuvre se soit sensiblement accrue, puisqu'un espace d'une croche supplémentaire a été ménagé par les modifications ayant affecté les deux mesures précédentes. Nous pouvons d'ores et déjà envisager la possibilité de remédier à l'élagage de l'adverbe de temps anglais "incontinently", ô combien précieux. Nous aurons, enfin, à questionner la substitution du verbe « mourir » en français au verbe pronominal « affogarsi » en italien, c'est-à-dire « se noyer », que l'on trouve tant dans le texte shakespearien source que dans l'adaptation italienne cible. Nous présenterons ci-dessous le résultat final de notre expérimentation que nous commenterons à la suite :

**Allegro assai moderato.**

Rodrigue

Je vais in-con - ti - nent m'oc-cire!

Iago

Recit. (à part à Rodrigue.)

Ro - dri gue, eh bien! à quoi pen-ses - tu?

## 18 Modification proposée de la traduction française du récitatif

Il convient de noter en premier lieu que le rythme pyrrho-iambique du vers shakespearien source a été rendu dans l'énoncé français par la combinaison de trois figures de notes brèves suivies d'une longue. La seule imperfection de cet arrangement réside, comme pour le vers italien plus haut, dans la division ternaire de la croche, en raison de l'exigüité de l'espace temporel de l'occurrence.

Nous avons choisi en second lieu d'accroître la durée de la syllabe finale de l'énoncé d'un demi-temps, en y ajoutant la croche épargnée par Verdi et Boito. Ce choix souligne la secousse créée par le dernier mot de Rodrigue, qui sonne comme un véritable coup de tonnerre, puisqu'il parle de se suicider. Il est regrettable par voie de conséquence que cet incrément de temps n'ait pas pu être employé pour disjoindre la question posée par Iago de la réponse de Rodrigue. Ce fut à l'initial notre cheval de bataille, mais au regard de l'importance capitale de la concordance entre les syllabes fortes « con », « cire<sup>377</sup> » et la pulsation<sup>378</sup>, il nous fallut renoncer. Bien qu'il eût été intéressant de retrouver la déclamation en langue anglaise de l'acteur John McAndrew, nous le concédons, l'écriture d'un demi-soupir sur la levée du premier temps de la troisième mesure aurait entravé la coordination du texte français et de la musique, d'après le patron du vers shakespearien source. Notons quand même qu'une alternative viable à cette pause écrite existe. Il serait tout à fait acceptable de pratiquer, à cet endroit, une petite suspension intempestive de la pulsation, pour marquer l'égarement de Rodrigue, d'autant que cette liberté vivifierait le récitatif, dont l'objectif, rappelons-le, est justement de faire avancer l'action, en préparant l'éclosion dans les arias des états âmes des personnages.

Nous considérerons en troisième et dernier lieu les nouvelles occurrences lexicales du vers traduit. Il convient de remarquer d'abord que, dans la traduction cible, le futur proche s'est substitué au verbe « vouloir », qui n'évoquait que trop, en réalité, l'expression d'une faible volonté dans l'énoncé source. Cette altération rejoint en outre la propre traduction de

---

<sup>377</sup> Il s'agit ici d'un e muet car il se trouve en position finale.

<sup>378</sup> Il est intéressant de relier cette préoccupation à la question de l'ictus dans la versification franco-anglaise.

Voir la remarquable thèse de doctorat de RUDMOSE-BROWN, Thomas B., *Étude comparée de la versification française et de la versification anglaise. L'alexandrin et le blank verse*, Grenoble, Allier frères, 1905.

T. Rudmose-Brown écrit notamment (1905 : « L'ictus sert à mesurer la division en périodes égales de temps. Il doit ainsi se battre toujours à des intervalles égaux. Or l'accent (principal ou autre) qui marque l'ictus se trouve toujours en français sur la dernière syllabe de chaque période temporelle. La pause qui suit l'accent (s'il y en a une), de valeur variable selon les exigences du rythme, compte ainsi dans la période suivante. En anglais l'ictus se battant sur la première ou sur la dernière syllabe de chaque période temporelle selon le système choisi par le poète, une pause compte ou dans la période précédente ou dans la suivante selon le cas ». Cette définition illustre le lien étroit entre poésie et musique. Il est en outre pertinent de concevoir le rythme naturel des inflexions de la langue comme le point de départ de la rythmique musicale, pour autant que nous nous intéressions à des formes artistiques musico-textuelles. Nous reconnaissons évidemment que le premier véhicule du rythme n'est pas la langue, mais le corps humain même, jusque dans la discrétion de son fonctionnement physiologique.

François-Victor Hugo, qui lui aussi a opté pour le futur proche. La force de ce choix réside dans la définition qu'il formule du caractère de Roderigo. Contrairement à ce que la traduction française source de l'opéra laisse suggérer, ce personnage ne manque en effet pas de courage chez Shakespeare. Notons bien que ses bas agissements l'amèneront même dans la pièce source à l'acte V, scène 1, à tirer l'épée contre Cassio. Il ne semble donc pas craindre de mourir. C'est uniquement d'honneur dont il est dépourvu !

Nous constatons ensuite que l'adverbe anglais "incontinently" est dans notre traduction rendu de façon littéral par l'adverbe français « incontinent ». Ce changement a pour vertu de connoter l'imminence et le caractère irrépressible du geste de désespoir que Roderigo s'apprête à commettre. Nous avons recherché une expression à la signification analogue en italien, faute de pouvoir directement intégrer la traduction littérale de l'adverbe, en raison de son trop grand nombre de syllabes. Cette restauration est à nouveau en accord avec la traduction de François-Victor Hugo : « Je vais incontinent me noyer ».

Nous remarquons enfin que le verbe pronominal « s'occire » s'est substitué, dans notre traduction, au verbe « mourir » de la traduction française source de Boito et Du Locle. Notons à ce propos que leur adaptation en langue française s'écarterait, en cela, à la fois du texte shakespearien source et de l'opéra italien, puisqu'il était auparavant question de noyade. Le choix que nous avons fait d'employer un synonyme vieilli du verbe mourir<sup>379</sup>, qui plus est, à la forme pronominale s'explique tant au regard de la contrainte syllabique, qu'au regard du contexte fictionnel. Il nous eut été impossible d'utiliser le verbe pronominal « se noyer », sans nous défaire en contrepartie ou de l'adverbe « incontinent », ou du futur proche. Or, ces deux éléments effacés de la traduction française source sont pourtant capitaux à la juste figuration de la psychologie du personnage de Roderigo, tandis qu'il y a beaucoup d'autres façons de rendre, en deux syllabes, l'idée de la mort que l'on s'inflige, comme de recourir au verbe pronominal « se pendre<sup>380</sup> » par exemple. Il apparaît encore que la traduction française source souligne improprement la lâcheté du personnage. S'il n'est pas assez courageux pour se confronter directement au Maure, il le serait en revanche assez dans la pièce de Shakespeare pour se donner lui-même la mort. Cette subtilité interprétative réside dans l'emploi de la forme pronominale qui, mal à propos, fut délaissée par Boito et Du Locle préférant traduire : « je veux mourir ». Or, nous conviendrons aisément que cette formule sous-tend la couardise

---

<sup>379</sup> Il s'agissait d'un verbe usuel au Moyen Âge, dont la graphie « ocire » devait bientôt muter en « occirre » se rapprochant ainsi du latin « occidere ».

<sup>380</sup> Il s'agit d'un e muet, car disposé en fin de vers.

du protagoniste qui, soit par faiblesse, soit par interdit religieux<sup>381</sup>, ne parle pas de se donner la mort de ses propres mains, mais peut-être d'attendre que quelqu'un la lui donne. Cette seconde option pourrait très bien se réaliser s'il décidait de s'engager dans un projet suicidaire, comme l'aventure chypriote que lui propose Iago. Cette ambiguïté est alors extrêmement préjudiciable pour la suite du drame, car si Roderigo avait accepté de se rendre à Chypre dans l'idée d'y courir à une mort certaine, abandonnant par voie de conséquence tous ses espoirs et toutes ses illusions de faire sienne Desdemona ; comment pourrait-il se faire, qu'au vu du manque de résultats, il en vienne à menacer Iago et à parler de faire amende honorable<sup>382</sup> auprès de la jeune femme ? Simple question rhétorique, puisque le fait d'avoir laissé le champ libre à cette interprétation constitue une grave erreur de traduction.

Fort heureusement, cependant, Boito et Verdi ont tronqué cette scène du drame source à l'intérieur de leur adaptation opératique. Ils l'ont remplacée par une invention tout aussi embarrassante, du point de vue de la lecture shakespearienne, puisqu'elle accrédite la thèse de la résolution qu'a Roderigo de mourir, mais par d'autres mains que les siennes. Nous trouvons effectivement, dans l'opéra, à l'acte III, scène 8, des répliques 404 à 413 :

|                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>JAGO</b></p> <p>Col primo albor salpa il vascello.</p> <p>Or Cassio è il Duce. Eppur se avvien che a questi accada sventura</p> <p>Allor qui resta Otello.</p> <p><b>RODERIGO</b></p> <p>Lugubre luce d'atro balen!</p> <p><b>JAGO</b></p> <p>Mano alla spada!</p> | <p><b>IAGO</b></p> <p>Othello demain met la voile et Cassio nous régite</p> <p>Mais si quelque malheur le frappe</p> <p>Alors Othello reste.</p> <p><b>RODRIGUE</b></p> <p>Lugubre lueur !</p> <p>Sinistre éclair !</p> <p><b>IAGO</b></p> <p>En main l'épée !</p> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

<sup>381</sup> Notons que cette piste est intéressante à suivre. Le médiéviste Jean-Claude SCHMITT remarque (1976 : 16) : « Se suicider condamnait par définition à mourir impénitent, et de plus en état de péché mortel. Le suicidé était dans la même situation que le déconfes ou intestat, qui mourait après avoir obstinément refusé pendant plusieurs jours de recevoir les sacrements. L'un et l'autre en mourant s'excluaient eux-mêmes de la communauté des vivants et des morts. A l'un et l'autre, la terre chrétienne était refusée, et ils étaient promis à une damnation éternelle : 'aucune prière que l'Église face [sic] ne leur peut valoir aux âmes' ».

<sup>382</sup> À l'acte IV, scène 2 de la pièce source, des vers 197 à 200, Roderigo dit à Iago : "I tell you, 'tis not very well! I will make myself known to Desdemona: if she will return me my jewels, I will give over my suit and repent my unlawful solicitation; if not, assure yourself I will seek satisfaction of you". Ci-après la traduction française de François-Victor Hugo : « Je vous dis que ce n'est pas fort bien. Je me ferai connaître à Desdémone. Si elle me rend mes bijoux, j'abandonne ma poursuite, et je me repens de mes sollicitations illégitimes. Sinon, soyez sûr que je réclamerai de vous satisfaction ».

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>A notte folta io la sua traccia vigilo,<br/> E il varco e l'ora scruto, il resto a te.<br/> Sarò tua scorta. A caccia! A caccia! Cingiti<br/> L'arco!</p> <p><b>RODERIGO</b></p> <p>Si! t'ho venduto onore e fè.<br/> [...]<br/> Il dado è tratto! Impavido t'attendo,<br/> Ultima sorte, occulto mio destin,<br/> Mi sprona amor, ma un avido, tremendo<br/> Astro di morte infesta il mio cammin...<br/> Ciel!</p> | <p>À l'heure sombre je serai sur sa trace<br/> Et j'attendrai dans l'ombre.<br/> À toi d'agir.<br/> Du cœur ! En chasse ! En chasse ! Pas de faiblesse.</p> <p><b>RODRIGUE</b></p> <p>Ordonne. Et je suivrai tes pas.<br/> [...]<br/> Le sort en est jeté<br/> L'enfer m'appelle.<br/> L'amour m'entraîne,<br/> Et le démon me hèle, je brave mon destin !<br/> Le Ciel !<sup>383</sup></p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Le fatalisme de Roderigo est lumineux dans ce passage de l'opéra verdien. Il est d'abord signifié par le sinistre présage de l'éclat troublant d'un éclair, en rouge ci-dessus, que le protagoniste projette sur le projet de Jago. Il n'est alors pas chose aisée de discerner la métaphore du phénomène climatique. Scénographiquement parlant, il serait d'ailleurs très intéressant de travailler sur le caractère équivoque de la remarque de Roderigo. Puis, dans sa dernière réplique, en rouge ci-dessus, il scelle l'accomplissement de son destin. Il reprend notamment la célèbre locution latine attribuée à Jules César : « *Alea jacta est* », traduite en italien par la formule « Il dado è tratto! ». C'est alors un homme résolu à aller jusqu'au bout, quoiqu'il lui en coûte. Son chemin s'achèvera nécessairement par la mort qu'il cherche tant, comme le souligne le tracé de son itinéraire de l'enfer jusqu'au Ciel<sup>384</sup>, l'amour le poussant ! Cela fait, on ne peut plus sérieusement, écho à sa volonté suicidaire, qui perçait déjà à travers la traduction française équivoque : « Je veux mourir... ». La lâcheté de Rodrigue dans l'opéra, ou sa réticence à s'ôter lui-même la vie sont alors des points interprétatifs saillants,

<sup>383</sup> Traduction française de Boito et Du Locle.

<sup>384</sup> Roderigo pense-t-il que son âme sera prise en miséricorde par le Seigneur ? En dépit du méfait qu'il se prépare à commettre.

qui contrastent avec la vigueur imprédictible, pareille à un brutal accès de fièvre, que lui a pourtant prêtée Shakespeare dans la pièce source.

Une preuve tangible de ce travestissement réside en outre dans la réponse de Roderigo à la harangue de Iago : « Si! t'ho venduto onore e fe<sup>385</sup> ». Ces paroles, en effet, eussent pu être prononcées par Iago dans la pièce source. Elles sont en total discordance avec le conte shakespearien de l'emprise de Iago sur Roderigo, qu'illustre parfaitement dans la pièce source la prose de Iago, à l'acte I, scène 3, ligne 331 à 333 : "I have professed me thy friend, and I confess me knit to thy deserving with cables of perdurable toughness<sup>386</sup>". C'est à l'enseigne qu'il revient de feindre avec éloquence l'attachement, Roderigo, lui, se meut telle une girouette dans le sens du vent. Il n'aurait conséquemment pas été capable de tenir les propos que le librettiste lui prête. De plus, les paroles de Roderigo, lorsque Iago lui expose son projet d'assassinat, à l'acte IV, scène 2, des vers 239 à 244 dans la pièce source, sont à l'exact opposé de son adhésion aveugle au meurtre de Cassio dans l'opéra :

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>IAGO</b></p> <p>I will show you such a necessity in his death [Cassio's] that you shall think yourself bound to put it on him. It is now high supper time, and the night grows to waste: about it.</p> <p><b>RODERIGO</b></p> <p><i>I will hear further reason for this.</i></p> <p><b>IAGO</b></p> <p>And you shall be satisfied.</p> | <p><b>IAGO</b></p> <p>Je vous montrerai si bien la nécessité de sa mort [Cassio] que vous vous croirez tenu de la hâter. Il est maintenant tout à fait l'heure de souper, et la nuit s'avance rapidement. À l'œuvre !</p> <p><b>RODERIGO</b></p> <p><i>Je veux entendre de nouvelles raisons pour me décider.</i></p> <p><b>IAGO</b></p> <p>Vous serez satisfait. (Ils sortent.)</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Il apparaît qu'au même instant dans la pièce source, comme le montre la réplique en rouge ci-dessus, Roderigo demeure suspicieux et indécis. Il n'aquiesce pas dans l'immédiat à la demande vile de Iago. Cela dispose le personnage shakespearien source à l'extrême opposé du personnage verdien cible.

Ce conflit interprétatif est à proprement parler une excroissance tératologique dans l'arborescence intertextuelle de l'absolu. Notre objectif, ici, est de souligner la pertinence

<sup>385</sup> « Oui ! Je t'ai vendu honneur et foi », ma traduction.

<sup>386</sup> « J'ai fait profession d'être ton ami et je m'avoue attaché à ton service par des câbles d'une ténacité durable », traduction de François Victor-Hugo.



qu'il y aurait à superposer des réalités intertextuelles conciliables sur le plan de la logique du drame. Cela permettrait de cartographier l'univers d'une œuvre, en extrapolant à partir de ses lois de composition internes. Cette entreprise pourrait, qui sait, souligner l'universalité de la production culturelle humaine, en nous faisant remonter vers nos origines communes. Notre conception de l'intertextualité de l'absolu oppose à la linéarité classique de la pensée généalogique, c'est-à-dire condamnée à stagner sur un plan linéaire, la concomitance immanente de toutes les résonances articulées autour de n'importe quel art humain, celui-ci entendu au sens de technique, ou de savoir-faire. Il s'agit en d'autres termes d'un système de références qui forment un « entendement Un » à partir de la superposition d'une myriade de réalités, potentiellement très distantes les unes des autres dans l'espace investigué. Autant dire, qu'à l'échelle individuelle humaine, la simple collecte de cette somme d'informations prendrait une éternité. De surcroît, l'intertextualité de l'absolu est par définition un concept au sein duquel l'empreinte du temps ne peut pas se déposer. Il s'agit d'un espace, ou d'un processus, analogiquement similaire au rêve, où des événements temporellement éloignés les uns des autres se côtoient et s'entendent sur un même plan. En outre, le temps n'existe pas dans cet univers.

Nous expliquerons présentement l'erreur de l'interprétation verdienne. Adapter, c'est explorer les versants inconnus d'une œuvre, à la manière du sélénographe qui cartographie et établit une topologie minutieuse de la surface de la lune, se prenant parfois à en imaginer la face cachée. C'est étendre les horizons de l'œuvre, c'est en rêver les contours ! Néanmoins, il ne faudrait pas s'y méprendre, l'œuvre a, antérieurement à sa création et dès la naissance de l'humanité même, tiré sa forme d'une matrice primaire, qui contient le répertoire de toutes ses possibles déclinaisons. Il convient donc de s'exercer à en dégager les autres formes du bloc de marbre matriciel pareil au sculpteur. Nous postulons ainsi que toute œuvre artistique, au sens cette fois de captation intelligible d'une parcelle de l'âme humaine, a pour point d'origine un mythe source<sup>387</sup>. Conséquemment, toute œuvre est dès sa conception inféodée à un mythe originel. Il est à ce propos très intéressant de s'interroger sur l'unicité du mythe originel.

Pour filer la métaphore que nous avons ébauchée, le mythe originel serait comme un grand réservoir qui se déverserait en une infinité de canaux, il y en aurait autant qu'il y a d'hommes, et chaque œuvre créée serait comme une fontaine à laquelle l'on pourrait s'abreuver. Pour former une compréhension exhaustive de cette source, il faudrait être capable de suivre en même temps chacun des linéaments des hommes ayant existé et qui

---

<sup>387</sup> S. Freud aussi l'a postulé. Il s'agit du mythe de la horde primitive et du meurtre du père tout puissant relaté dans *Totem et tabou* (1913).

existeront, ou du moins de ceux ayant déjà pu laisser une trace, qui parvint en sus jusqu'à nous. Pour suivre les courbes inscrites de toute éternité dans la matrice divine, l'adaptation doit être une réalité de l'âme humaine, peu importe l'univers où elle se situe (loi physique extravagante). La fiction de l'âme doit devenir réelle, c'est seulement à cette condition que l'œuvre d'art, en tant que capture d'un de ses mouvements, sera une pièce du puzzle du visage de Dieu. Or, l'adaptation de Boito a altéré la perfection du trait dans la caractérisation du personnage de Roderigo, et s'en écartant a dessiné des formes sans harmonies et risibles, qui gâchent la contemplation du paysage originel. Le librettiste a fait fausse route à cet endroit, car même en ignorant l'œuvre source, la crédibilité comportementale du personnage de Roderigo échappe dans l'opéra à toute unicité<sup>388</sup>. Il est comme déchiré en plusieurs morceaux, semble-t-il incompatibles les uns avec les autres<sup>389</sup>. La complexité paradoxale de son être constitue un glissement interprétatif dévastateur ne serait-ce qu'entre le livret italien et le livret français, puisque sa volonté d'en finir avec lui-même n'y est même pas rendue de façon similaire ! En outre, il est tout bonnement invraisemblable que le personnage n'ait pas trouvé avant cet instant du drame un expédient pour programmer sa propre fin, comme dans la scène de la taverne par exemple qui le mettait déjà aux prises avec Cassio, car c'est là qu'il était le plus vulnérable et prêt à basculer. Au lieu de ça, il redécouvre un nouvel espoir de faire sienne Desdemona qui le porte au fur et à mesure que le venin de Iago se dissémine dans le microcosme chypriote. Si bien qu'il en vient à confier au meurtre et à l'épée la fortune de son sort. Cette miraculeuse sauvegarde de lui-même, jusqu'à ce point, est à l'image de l'inconsistance du personnage dans l'opéra.

Pour couper court à toute équivoque, nous nous sommes alors attelés à repenser la traduction française dans le livret de la réplique ô combien si courte de Roderigo, mais ô combien importante : « Je veux mourir ». Force est de remarquer que le futur proche et l'adverbe « incontinent » que nous avons auparavant réintroduit au sein de l'énoncé ne font pas taire l'ambiguïté comportementale du personnage. Le problème, en effet, réside dans le choix du verbe renvoyant l'idée de la mort. Dans l'état actuel, le verbe mourir ne précise

<sup>388</sup> D'aucuns remarqueront cependant que la « déchirure » est aussi partie intégrante de la complexité du sujet humain : l'unicité relève de l'imaginaire et la division du réel.

<sup>389</sup> Il est intéressant d'employer une analogie afférente au déroulement de la partie d'échecs. Lorsqu'un joueur se trouve dans une position si décisive, qu'ayant le trait, il pourrait mettre échec et mat son adversaire, mais qu'il ne joue pas ce coup parce qu'il lui échappe sur le moment, l'intérêt de la suite de leur partie est irrémédiablement compromis d'un point de vue théorique. La continuité pragmatique de la ligne de jeu, qu'un moteur d'analyse eût calculée, est brisée. Cela est d'autant plus saillant si le joueur pris en défaut d'intelligence finit même par perdre la partie alors qu'il avait pourtant le gain entre les mains. En d'autres termes, bien que la confrontation entre les deux joueurs garde ses enjeux malgré cette bétise, il en va tout autrement pour ce qui est du débat théorique échiquéen qui consiste à toujours rechercher la réponse la mieux appropriée à chaque coup. En matière théâtrale, une grossière inconsistance comportementale ou affective d'un protagoniste, afférente à l'irréalisme du fabuliste est tout aussi préjudiciable.

aucunement la manière par laquelle l'action s'accomplira. L'expédiant, comme l'exécuteur, demeurent inconnus. Shakespeare avait pourtant bien spécifié ces deux éléments dans la pièce source, puisqu'il était question que le personnage se donne la mort lui-même en se noyant. La forme pronominale dans la langue anglaise était alors indiquée par la juxtaposition postposée du pronom réfléchi "myself" à la base verbale "drown". Nous conviendrons partant que la solution consisterait simplement à pronominaliser le verbe français équivalent. Cependant, la contrainte de l'espace inextensible de la mesure s'oppose à ce projet, car seul un verbe pronominal de deux syllabes serait recevable, or « se noyer » compte une syllabe de trop. Le défi du traducteur est alors de proposer une alternative raisonnée à cette impasse.

### 3.1.3 Section C : "Stolto è chi s'affoga"

La troisième section symétrique, marquée par la lettre « C », rattache la réplique de Jago, aux lignes 3 et 4, dans l'opéra, à son pendant, aux vers 307 à 312, dans la pièce. Les deux énoncés, que nous comparerons ci-dessous, transcrivent une leçon de morale donnée par Jago à Roderigo :

| <i><b>OTELLO DE VERDI</b></i><br>Section C                              | <i><b>OTHELLO DE SHAKESPEARE</b></i><br>Section C                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|-------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>JAGO</b><br>Stolto è chi s'affoga<br><sub>4</sub> Per amor di donna. | <b>IAGO</b><br>O villainous! I have looked upon the world for four times seven years, and, since I could distinguish betwixt a benefit and an injury, I never found man that knew how<br><sub>310</sub> to love himself. <i>Ere I would say I would drown myself for the love of a guinea-hen, I would change my humanity with a baboon.</i> |

Pour commencer, le texte source de la pièce est plus ample que le texte cible du livret. Il se scinde en deux blocs, dont la coordination permet d'actualiser l'enseignement dispensé par la voix de Jago. Le premier, qui s'étend du vers 307 au vers 310, fait office de prémisse. Jago dit qu'en vingt-huit années en ce monde, il n'a jamais trouvé un homme qui sût s'aimer. Le second, en rouge ci-dessus, clôt la démonstration de Jago, qui déclare qu'avant qu'il ne dise qu'il se noierait pour l'amour d'une prostituée, il échangerait son humanité avec un

babouin<sup>390</sup>. La conclusion que nous pouvons en inférer prend la forme d’une question : comment pourrait-on aimer quelqu’un d’autre, à fortiori une femme légère, alors que l’on ne sait déjà pas s’aimer soi-même ? Cela serait irraison. Dans ce cas, mieux vaudrait être transformé en un animal libidineux, en l’occurrence un babouin. L’humanité ne perdrait pas au change.

La définition de l’Homme comme être de raison est bien au centre de l’argument de Iago dans la pièce. En atteste, sa réaction vive à la réplique suivante de Roderigo, aux vers 313-328 :

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>RODERIGO</b></p> <p>What should I do? I confess it is my shame to be so fond; but it is not in my virtue to amend it.</p> <p><b>IAGO</b></p> <p><sup>315</sup>Virtue? A fig! ‘Tis in ourselves that we are thus, or thus. Our bodies are our gardens to the which our wills are gardeners; so that if we will plant nettles or sow lettuce, set hyssop and weed up thyme, supply it with one gender of herbs or distract it with many—either to have it <sup>320</sup>Sterile with idleness or manured with industry—why, the power and corrigible authority of this lies in our wills.</p> <p>If the beam of our lives had not one scale of reason to poise another of sensuality, the blood and baseness of our natures would conduct us to most preposterous <sup>325</sup>conclusions; but we have reason to cool our raging motions, our carnal stings, our unbitted lusts—whereof I take this that you call ‘love’ to be a sect or scion.</p> <p><b>RODERIGO</b></p> <p>It cannot be.</p> | <p><b>RODERIGO</b></p> <p>Que faire ? J’avoue ma honte d’être ainsi épris ; mais il ne dépend pas de ma vertu d’y remédier.</p> <p><b>IAGO</b></p> <p>Ta vertu pour une figue ! Il dépend de nous-mêmes D’être d’une façon ou d’une autre. Notre corps est notre jardin, et notre volonté en est le jardinier. Voulons-nous y cultiver des orties ou y semer la laitue, y planter l’hysop et en sarcler le thym, le garnir d’une seule espèce d’herbe ou d’un choix varié, le stériliser par la paresse ou l’engraisser par l’industrie ? eh bien ! le pouvoir de tout modifier souverainement est dans notre volonté. Si la balance de la vie n’avait pas le plateau de la raison pour contrepoids à celui de la sensualité, notre tempérament et la bassesse de nos instincts nous conduiraient aux plus fâcheuses conséquences. Mais nous avons la raison pour refroidir nos passions furieuses, nos élans charnels, nos désirs effrénés. D’où je conclus que ce que vous appelez l’amour n’est qu’une végétation greffée ou parasite.</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

<sup>390</sup> Cette dernière proposition recèle son lot de mystères. L’énoncé en langue anglaise comporte un second niveau de lecture, qu’il faut percer à jour avant d’en retirer la substantifique moelle. Michael Neill souligne admirablement dans son édition d’*Othello* parue aux Presses Universitaires d’Oxford que les termes “guinea-hen” et “baboon” seraient interconnectés. Il explique en effet que “guinea-hen” désigne en argot une prostituée, et qu’on prenait alors les babouins pour des créatures particulièrement lubriques. En outre, l’évocation de la Guinée, située en Afrique de l’Ouest, accentue encore davantage cette cohérence contextuelle.

|  |                                                |
|--|------------------------------------------------|
|  | <b>RODERIGO</b><br>Impossible ! <sup>391</sup> |
|--|------------------------------------------------|

Roderigo est la victime de son comportement personnel. Il souffre des aspirations qui sont les siennes. Ses mots, en bleu ci-dessus, montrent son désœuvrement face à une chose qu'il ne contrôle pas, et qui le bouleverse terriblement. Son incapacité à la maîtriser est de surcroît accentuée, au dernier vers de l'extrait ci-dessus, lorsqu'il oppose son incrédulité au sermon de Iago. Il y a un trop grand écart entre ce qu'il ressent et ce que Iago lui conte. Roderigo semble véritablement démuni ; les forces obscures de l'inconscient ont étendu leur domaine sur lui.

Iago exhorte son comparse à prendre en main sa souffrance. Bien entendu, il ne veut pas non plus l'en curer totalement, il souhaite qu'il retrouve assez d'énergie pour servir les projets diaboliques qu'il a bâtis. En ce sens, son discours emprunte le thème d'une méditation des saintes écritures, dont il pervertit la sagesse, laissant redouter davantage encore ses méfaits à venir. Il corrompt effectivement, en rouge ci-dessus, la thématique du semeur, qui apparaît de façon notoire dans la Bible à divers endroits. Nous avons relevé six occurrences majeures en tout. La première se trouve dans l'Ancien Testament, à l'intérieur du livre prophétique d'Osée (VIII, 7), la deuxième, la troisième et la quatrième sont en réalité un agrégat de paraboles du Christ que relatent presque semblablement les Évangiles selon saint Matthieu (XIII, 3-43), saint Marc (IV, 1-34) et saint Luc (XIII, 18-19), la cinquième se situe dans la deuxième épître aux Corinthiens de saint Paul (IX, 6-11), et la sixième enfin dans l'épître aux Galates de saint Paul (VI, 7).

Ces répétitions sont néanmoins à distinguer dans leurs variantes, car elles soutiennent la croissance spirituelle de l'âme humaine. Il s'agit spécifiquement de la parabole du semeur transcrite dans les Évangiles selon saint Matthieu, saint Marc et saint Luc. Il est allégoriquement question de la germination des graines en fonction du sol où elles sont tombées. D'autre part, elles dépeignent l'invariance d'une causalité manichéenne, qui induit que le bien engendre toujours le bien et le mal toujours le mal. Il s'agit alors de formules telles que : « Puisque que vous semez le vent, vous récolterez la tempête » (Osée, VIII, 7), ou « Celui qui sème peu, récoltera peu ; celui qui sème beaucoup récoltera beaucoup » et « L'homme récoltera ce qu'il aura semé. S'il sème ce qui plaît à sa propre nature, la récolte qu'il en aura sera la mort ; mais s'il sème ce qui plaît à l'Esprit Saint, la récolte qu'il en aura

<sup>391</sup> Traduction de François-Victor Hugo (1860).

sera la vie éternelle » (épîtres de saint Paul mentionnées plus haut). Cette seconde distinction, parce qu'elle est plus terre-à-terre certainement, est passée dans les fonds de sagesse populaire, sous la forme de nombreuses expressions, en français comme en anglais, telles que « rendre à quelqu'un la monnaie de sa pièce<sup>392</sup> », c'est-à-dire « user envers quelqu'un des mêmes mauvais procédés », ou encore « le retour du bâton<sup>393</sup> » pour désigner la conséquence fâcheuse d'un acte délétaire. Ce qui nous intéresse dans le cas présent n'est évidemment pas la contemporanéité de ces expressions dans l'Angleterre élisabéthaine de Shakespeare, mais leur tour pittoresque. Il semble qu'elles se soient condensées autour de situations de vie, d'événements et de pratiques largement diffusés, dont elles adoptent les traits. La sévérité religieuse du salut de l'âme retranchée, elles transmettent donc analogiquement une morale<sup>394</sup> articulée autour d'une expérience partagée à une vaste échelle de la population. La prédilection de l'image du semeur dans la Bible souligne ainsi que les enseignements religieux qu'elles portent furent conçus dans/pour une civilisation agraire.

L'exhortation qu'adresse Iago à Roderigo identifie métaphoriquement notre corps à un jardin et notre volonté à son jardinier. Nous notons là déjà une altération des textes sacrés lourde de sens. Iago parle de corps, "body" dans le texte source en anglais, plutôt que d'âme. Il gomme l'aspect spirituel de la vie humaine et, partant la perfectibilité de notre conscience, dont il fera par la suite une faiblesse. En sus, dans la tradition de la césure platonicienne, le corps n'est qu'une enveloppe mortelle qui sert de réceptacle à l'esprit. Cette gangue périssable serait donc le véhicule de l'âme immortelle. Iago balance donc clairement dans l'écueil dont le christianisme met pourtant en garde. Il focalise son attention sur le corps et ses besoins, alors même qu'ils sont autant de pièges pour l'âme (épître aux Galates de saint Paul, VI, 7). Enfin, le fait qu'il octroie à notre volonté le pouvoir souverain de tout modifier, ne manque pas d'interpeller. Quelle est au juste cette force irrésistible qu'il nomme volonté ? En quoi la passion frénétique qui pousse Roderigo à convoiter insensément Desdemona serait-elle différente de cette puissance ?

Ces questions s'avèrent très délicates. Pour y répondre, il convient dans un premier temps de s'interroger sur la volonté qui guide Iago. Il est possible qu'il mente à Roderigo en

<sup>392</sup> "To pay somebody back in his own coin".

<sup>393</sup> Un fameux dérivé de cette expression serait "They spent money recklessly for years – but now the chickens are coming home to roost".

<sup>394</sup> Il convient en outre de noter qu'à l'échelle du particulier les notions de bien et de mal diffèrent sensiblement, dans leurs implications, d'avec le sacré. De la quête de son propre bien peut découler le mal d'autrui. Cela formule la critique de l'intérêt personnel. Le bien en terme d'absolu, ou de valeur universelle, nécessite pour sa définition de penser, à l'envers, le mal universel qui accable l'homme, à savoir la souffrance, physique ou morale. Ainsi, faire le bien dans sa désinence religieuse, c'est combattre la souffrance : la sienne et celle d'autrui. La souffrance des autres peut aussi être notre souffrance.

affirmant que l'homme puisse commander à sa volonté comme il l'entend. En effet, Iago n'est-il pas lui-même tout entier la proie de son désir de vengeance envers Othello ? N'est-il pas vrai que ce dessein l'obsède continuellement ? A-t-il même choisi de s'engager dans cette voie ?

Son exaspération à la promotion de Cassio au poste, qu'il pensait lui revenir de droit, a vraisemblablement déclenché sa fureur. Dès cet instant, sa jalousie à l'égard d'Othello n'a fait que croître. Iago a laissé libre cours à l'expression de cette passion abominable en ourdissant un sombre complot. Il arrive à canaliser sa violence parce qu'il ne perd jamais de vue le but ultime de son entreprise. Il a indubitablement succombé à une volonté qui le possède, et à laquelle il n'a d'autre alternative que de se livrer. Finalement, à l'instar de Roderigo qui est obnubilé par l'amour de Desdémone, Iago serait analogiquement obnubilé par la revanche qu'il veut prendre sur son maître. La volonté, d'après ce modèle, domine l'homme, et semble jaillir tout droit des tréfonds abjects de l'inconscient humain, en ceci qu'elle forme des désirs irrépressibles qui menacent l'édifice social<sup>395</sup>.

La seule différence entre Iago et Roderigo, est donc que le premier a su canaliser sa passion alors que le second la souffre au jour le jour. Iago entrevoit l'instant où il assouvira sa vengeance, alors que pour Roderigo la conquête de Desdemona est irrémédiablement vouée à l'échec, d'où la souffrance dont il ne peut se dépêtrer. Il ne sait pas comment faire pour arriver à ses fins, et il s'en remet à la promesse infecte de Iago. La question est alors de savoir comment fait Iago pour maîtriser son désir ?

L'information est aussi contenue dans son propos. Il dit en substance à Roderigo que l'homme dispose pour tempérer ses ardeurs de la raison. Il use à nouveau d'une image pour introduire cet argument, en représentant la vie comme une balance dont le plateau de la raison ferait contrepoids au plateau des passions. Cette façon qu'il a de dispenser son enseignement par le médium de paraboles est indubitablement christique. Cela ajoute à son dévoiement la profanation de la parole de Dieu et le sacrilège.

Ainsi, Iago à l'inverse de Roderigo est capable de prendre assez de hauteur sur lui-même pour choisir comment il assouvira ses passions. En d'autres termes, il règle le mécanisme par lequel il pourra les satisfaire. C'est donc un calcul froid et minutieux qui paraît tout droit sorti de l'esprit de Nicolas Machiavel<sup>396</sup>. La résolution inaltérable de Iago

---

<sup>395</sup> Notons cependant que ce n'est pas parce que le désir, par essence, menace l'édifice social, que le désir est abject. Nous usons d'une formule choc.

<sup>396</sup> Il est défendable que Iago soit un personnage machiavélien et, donc qu'il s'agisse d'une nouvelle marque de l'intertextualité colossale et érudite du manuscrit shakespearien.

nous renseigne aussi sur la blessure immense que la décision d'Othello lui a infligée. En temps normal, la rationalisation du désir doit permettre de se détacher de ses propres passions. L'individu convient en lui-même d'une nouvelle voie, sensée lui être plus profitable et sur laquelle, ses déceptions mises de côté, il n'heurtera personne pour obtenir ce qu'il convoite<sup>397</sup>. Or, Iago ne cherche pas à trouver une alternative. Il est à un point de sa vie où il ne changera plus de direction. Il ne fléchira plus devant ceux qui entravent sa route. Il choisit de détruire Othello et Cassio du même coup. Il n'est toutefois pas non plus suicidaire, car il ne manque pas de condamner au silence Roderigo. Le seul défaut de son plan réside dans l'assurance qu'il a que son épouse Émilie ne parlera pas. Cette défectuosité est d'ailleurs le formant de la tragédie, à l'issue de laquelle, son forfait commis, le coupable est confondu. C'est une manière de montrer qu'on ne tire jamais profit du mal que l'on fait.

Le prône que Iago donne à Roderigo dans l'opéra est, en comparaison de la pièce source, très dépouillé. Il s'agit en tout et pour tout de deux vers : « Stolto / è chi s'affoga per amor di donna » :

The image shows a musical score for Iago's aria in French. It consists of two staves, both in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written on the first staff, and the lyrics are written below it. The second staff is a duplicate of the first, also with the same melody and lyrics. The lyrics are: "Stol - toè chi s'af - fo - ga — per a - mor di don - na." and "Fou... qui veut mou rir... par a mour d'une fem - me". The music features several triplets and slurs, indicating a specific rhythmic pattern.

## 19 Exemple d'altération dans le livret français d'*Otello*

La comparaison entre ces deux extraits, le premier en italien et le second en français, tous deux tirés de l'acte I, scène 1 d'*Otello* est diserte en matière de traduction. Nous

Voir ROE, John, *Shakespeare and Machiavelli*, Cambridge, D. S. Brewer, 2002.

<sup>397</sup> Le discours de Iago est une incitation à satisfaire son désir au détriment des autres. Il se défait de la morale religieuse qui tient cela pour un avilissement de l'âme. Shakespeare pourrait avoir suggéré par cette posture originale l'athéisme du personnage et les menaces de ce déliement. William Harrison, un contemporain du barde, a notamment traité de l'athéisme dans ses écrits.

Voir HARRISON, William, "Description of Elizabethan England", in *Holinshed's Chronicles*, London, Lothrop Withington, (1577), 1876, p. 9, p.146 et p. 222.



remarquons, pour commencer, que le fragment source en italien est composé d'un *bisillabo* ou dissyllabe : « *Stolto* » et d'un hendécasyllabe ou *endecasillabo* : « *è chi s'affoga per amor di donna* ». Cet hendécasyllabe, constitué de onze pieds, a en outre un schéma d'accentuation précis duquel est inféré la place de la césure :

è chi s'aff<sup>é</sup>ga || per amor di d<sup>o</sup>nna

Nous observons en premier lieu que l'accent final du vers tombe sur la pénultième syllabe, c'est-à-dire la dixième syllabe « *d<sup>o</sup>* ». Il s'agit donc d'un *endecasillabo piano*. C'est la raison pour laquelle la onzième syllabe atone « *na* » est prise en compte. L'accent principal mobile tombe sur la quatrième syllabe « *f<sup>é</sup>* ». Nous parlons alors d'*endecasillabo a minore*. De fait, le premier hémistichie assimilable à un *quinario*, ou vers de cinq syllabes, est plus court que le second. Il est en outre naturellement accentué sur la première syllabe « *è* » et sur la quatrième. Nous en inférons que la césure, représentée par le symbole « || », se situe entre la cinquième et la sixième syllabe, soit immédiatement après le terme « *affoga* », qui est une unité lexicale indivisible. La césure ne peut en effet briser le sens du mot. Enfin, nous notons la présence d'un accent secondaire sur la huitième syllabe « *mor* ». Cette ultime remarque nous permet de relever que les voyelles toniques sont à trois reprises les mêmes. Il s'agit donc d'une rime en assonance tonique sur la voyelle « *o* ». Le schéma très abouti de ce vers démontre à la fois le savoir-faire de Boito et le raffinement de la versification opératique.

Nous constatons, en second lieu, que le phrasé musical règle l'élocution du texte par l'interprète, en l'occurrence le chanteur. Les syllabes de l'énoncé sont en effet arrimées aux notes, caractérisées par leur hauteur sonore certes, mais, aussi et surtout, par leur valeur rythmique. Il convient dès cet instant de rechercher d'éventuels points de rencontre sémantique entre l'énoncé musical et l'énoncé lexical. Il s'agit en d'autres termes de voir dans quelle mesure la musique embrasse la construction et la logique du verbe. Pour ce faire, nous passerons en revue les ordonnances sonores et rythmiques, ainsi que leurs implications dans l'interprétation du chanteur.

La courbe que dessinent les notes accrochées sur la portée est plutôt resserrée à ce moment du récitatif, puisque l'ambitus du segment, c'est-à-dire l'étendue entre la note la plus grave et la note la plus aiguë à savoir « *Do<sup>#3</sup>* » et « *Sol<sup>#2</sup>* » ici, est seulement d'une quarte juste, soit un intervalle de deux tons et demi exactement. Il s'agit là d'un registre de poitrine très confortable dans la voix du baryton qui, en outre, ne favorise aucunement la mise en

relief d'éléments particuliers par le déploiement de moyens vocaux exceptionnels. D'autant que le plus grand intervalle mélodique, qui se situe à la deuxième mesure et sépare « La#<sup>2</sup> » de « Do#<sup>3</sup> », est modique. Cette tierce mineure ascendante ne constitue pas dans le geste vocal un quelconque défi. Elle introduit cependant une subite rupture dans la liaison du phrasé musical, qui est encore plus saillante dans le fragment en français sur lequel nous reviendrons. Cette coupure du legato conduit le chanteur à opérer une attaque glottale, rendue légère par l'usage du « h » aspiré notamment, pour satisfaire les intentions manuscrites du compositeur. Or, ce coup de glotte, si pittoresque dans le vocable des interprètes, tombe précisément sur la quatrième syllabe accentuée de l'hendécasyllabe. Une telle synchronisation du geste et du verbe est trop parfaite pour n'être qu'une pure coïncidence. Nous en concluons qu'il s'agit d'un bel exemple de rencontre entre la logique du vers et l'écriture musicale.

Nous remarquons par ailleurs que deux autres éclats dans l'interprétation vocale sont encore précisés par le compositeur au moyen de l'accentuation du « Do#<sup>3</sup> » de la première et de la troisième mesure. Il ne s'agit pas d'une emphase afférente à la nature de la voix, mais bien d'une prescription d'ordre intellectuel à laquelle le chanteur se conformera en attaquant plus énergiquement les deux figures marquées d'un accent. Il est capital de souligner à ce propos que l'accentuation, lorsqu'elle est exécutée correctement, joue uniquement sur les dynamiques et n'altère nullement le timbre dont l'homogénéité tout au long de la tessiture détermine la qualité du chanteur. Cela montre en outre la relativité du traitement de tels effets selon la classe des interprètes. Dans le premier cas examiné, l'accent de note correspond exactement à l'accent lexical du terme « 'Stol-to » ; dans le second, il se trouve pile entre la huitième syllabe « mor », qui porte un accent secondaire, et la pénultième syllabe du vers « d<sup>o</sup> », qui porte l'accent final. Ce dernier cas retient notre attention.

L'accent musical est mis sur un mot grammatical anodin en italien, en l'occurrence la préposition « di », qui compte pour une syllabe certes, mais dont la valeur sémantique est pour ainsi dire nulle. Cette insignifiance est d'ailleurs rendue par la figure rythmique très brève, une double croche, sur laquelle la préposition est prononcée. Ce choix témoigne visiblement de la volonté du compositeur de réserver le maximum d'espace au sein de la mesure aux éléments marquants qui forgent le rythme et le sens du vers. Dans cette perspective, nous constatons que les deux plus importantes valeurs rythmiques de la troisième mesure, à savoir une croche pointée et une noire pointée, sont justement attachées respectivement à la huitième et à la pénultième syllabe comme pour souligner la place de l'accent tonique et, partant, la scansion naturelle du vers. Elles remplissent d'ailleurs, à elles

seules, plus de la moitié de la division du temps de la mesure ! Comment alors expliquer qu'un accent musical ait pu être fixé à un constituant si mineur ?

La réponse tient au risque de confondre les deux syllabes fortes qui encadrent la préposition. Dans le contexte musical sus-décrit, la brièveté de leur enchaînement, due à la minuscule valeur rythmique de la préposition « di » en position de neuvième syllabe, fait déjà courir le risque de les amalgamer en raison de leur assonance vocalique commune, sur la voyelle « o ». De plus, la ligne vocale du récitatif rapproche encore davantage ces deux syllabes, puisqu'elles reçoivent l'une et l'autre la même note, à savoir le « Si<sup>2</sup> ». Le piège de leur similitude auditive, couplé à la célérité de leur liaison, a vraisemblablement poussé le compositeur à rendre leur médiatrice singulière. C'est ainsi que la préposition « di » est rehaussée d'un accent musical, en plus d'être énoncée sur un « Do#<sup>3</sup> », qui est la note la plus aiguë de ce tronçon sans accompagnement. Cet accent musical est donc en quelque sorte la marque d'une fracture sèche sur la préposition « di » qui vise à clairement distinguer en les séparant les deux syllabes fortes qui la flanquent.

Cette réflexion liminaire, qui fait le tour du versant interprétatif, a montré que la vocalité joue un rôle modeste, mais effectif, dans l'articulation de la musique autour des effets du texte. Le compositeur tient le chanteur en bride sur cette portion sans accompagnement. Il délaisse la grandiloquence opératique, qui tire parti du tempérament fougueux de la voix lyrique, pour concentrer ses efforts sur la direction de la ligne vocale, qui sollicite avant tout l'intelligence de l'interprète. La sobriété de la monodie l'emporte ainsi sur la spectacularité sportive pour illustrer les paroles de Jago<sup>398</sup>. La musique illustre, sans luxe de détails superfétatoires, les accents naturels du texte. L'écueil perfide réside dès lors dans la méconnaissance de langue du livret. Elle fait redouter la monotonie et la fadeur d'une

---

<sup>398</sup> Chanter un récitatif n'est pas toujours de tout repos. Charles Gounod dans *Faust*, par exemple, n'attend pas la cavatine de Valentin « Avant de quitter ces lieux » pour solliciter la vaillance de la voix. Dès l'ouverture de la scène « O sainte médaille », le baryton est mis au défi de soutenir une tessiture élevée qui, en Ré bémol Majeur, l'amène au Fa<sup>3</sup> en passant par Mi bémol<sup>3</sup>, lui donnant déjà des sueurs, alors qu'il voit se profiler devant la montagne qu'il aura bientôt à gravir. La cavatine de Valentin est effectivement truffée de redoutables gestes athlétiques. Ce style n'est pas dénué d'intérêt, puisqu'il a le mérite d'illustrer les points saillants d'une formule textuelle avec le corps naturel de la voix, dont les afféteries, s'il y en avait, sont brusquement chassées par l'étirement musculaire de la tessiture, qui dégage tout sur son passage. La nature brute de l'instrument est dévoilée aux yeux, ou plutôt à l'ouïe, de tous. Le compositeur pourra alors, tel un peintre avec sa palette, user de couleurs universelles et spécifiques afférentes à une famille vocale pour faire passer un message. Un geste de force et de puissance sera ainsi souvent rendu dans la voix du baryton par le Mi bémol<sup>3</sup>, en particulier chez Verdi, parce qu'il s'agit communément de la dernière note ouverte, ou en résonance de poitrine, dans cette famille vocale. L'énergie déployée pour produire ce son avec bravoure, c'est-à-dire ouvert et non tourné, ou couvert, est considérable. Il s'agit là d'un exemple de connotation largement partagée aussi bien parmi les spécialistes que les amateurs en Italie notamment. Néanmoins, ce parti n'est pas non plus exempt de périls. Les chanteurs, s'enorgueillissant aisément de la puissance de leur organe, peuvent très rapidement succomber à eux-mêmes, et bombarder à tout va de décibels les spectateurs, sans ne plus faire aucun cas de rien si ce n'est de l'intensité du son, au point de nuire gravement à l'entendement de l'argument qu'ils sont pourtant sensés porter. La ligne de chant peut vite se réduire, du point de vue de l'esthétique, à un grand parcours de saut d'obstacles dont il faut sortir avec brio pour emporter les applaudissements du public. C'est le geste sportif qui est alors célébré ! Soulignons bien que le public italien en est par tradition très friand.

interprétation qui serait déconnectée de l'idiome. Il incombe uniquement à l'artiste de rendre intéressant son propos en suivant à la lettre les inflexions spontanées de l'italien, tout en ne désagrégeant pas la mesure musicale. L'esprit autant que la technicité de l'interprète sont donc éprouvés dans la direction de la ligne vocale.

L'observation de ligne vocale dans l'extrait ci-dessus, ensuite, révèle l'alternance des tonalités et, avec elle, la richesse de mélodies éphémères. Alors que la première et la quatrième mesure du passage sont en La Majeur<sup>399</sup>, la deuxième et la troisième mesure diffèrent en un contraste singulier. Il semble que ces dernières soient construites sur une symétrie de leur tonalité. L'apparition accidentelle de La#, qui est aussitôt corrigé par un bécarré à la mesure suivante dispose face à face Si mineur et Ré Majeur<sup>400</sup>. Or, ces deux tonalités ont un lien étroit puisqu'elles sont relatives. Cette remarque est d'autant plus pertinente que cette symétrie se forme exactement à l'endroit de la césure de l'hendécasyllabe. Il s'agit donc d'un nouveau point de rencontre entre texte et musique. Bien que le récitatif de Jago ne soit accompagné par aucun autre instrument à ce moment précis, nous nous intéresserons tout de même à la signature harmonique aux deux bornes du tronçon, car elle pourrait également décrire des effets latents. Le compositeur a écrit un « Mi<sup>-1</sup> » pour la contrebasse<sup>401</sup> au troisième temps de la première mesure de l'extrait ci-dessus et un accord de trois sons « Do#-Sol#-Mi », à l'intérieur duquel « Do# » a deux doublures, qu'il destine au pupitre des cordes<sup>402</sup>, trois mesures après la fin du présent extrait. « Mi » à la basse apparaît donc comme une constante, Do# est pérennisé, et Sol# ressurgit. Supposons maintenant que nous superposions ce « Mi » aux deux mesures sans accompagnement, que trouverions-nous ? La découverte faite alors est fascinante. La verticalité ainsi amenée génère de nouveaux intervalles, dont une quarte augmentée, ou triton, particulièrement éloquente. Le « La# » accidentel de la deuxième mesure, étant enharmoniquement un « Si bémol », produit un grincement lorsqu'il est couplé à « Mi ». Or, cette dissonance légendaire sourd exactement à l'évocation par Jago du suicide. Même si cet intervalle n'est pas joué en concert, il dévoile au critique les soubassements de la stratégie verdienne, en rationalisant en outre une altération accidentelle dans la mélodie.

<sup>399</sup> En plus de Fa# à l'armure, Do et Sol y sont invariablement diésés.

<sup>400</sup> Sol# est temporairement retranché, cela de façon étonnante compte tenu de la configuration globale du passage.

<sup>401</sup> La note réelle que joue la contrebasse se trouve en effet une octave en dessous de ce qui est écrit. Voilà pourquoi nous lisons un « Mi<sup>-1</sup> » dans la partition complète d'*Otello*, alors que Michele Saladino, qui a réalisé la réduction pour chant et piano pour Ricordi, écrit, lui, un « Mi<sup>-1</sup> ».

<sup>402</sup> Le « Do# » que joue la contrebasse est doublé au violoncelle et au deuxième violon, l'alto joue le « Sol# » et le premier violon joue le « Mi ». À titre informatif, les effectifs dans chacun de ces pupitres sont environ les suivants : seize à vingt premiers violons, dix à quatorze seconds violons, huit à dix altos, huit violoncelles et six contrebasses.

La rythmique musicale, enfin, détermine la place et l'importance de chaque syllabe du vers au sein des quatre mesures ci-dessus. Nous remarquons en premier lieu que les trois syllabes accentuées de l'hendécasyllabe, à savoir « fo », « mor » et « don », tombent respectivement sur le troisième temps fort de la deuxième mesure, et sur le deuxième et le troisième temps fort de la troisième mesure. L'emphasis est pour ainsi dire martelée par la musique. L'accent final du vers sur la syllabe « don », en raison de sa prépondérance sur les deux autres, est en outre souligné par une redondance vocalique du « o » sur un triolet au quatrième temps de la troisième mesure. Cet effet est d'autant plus saisissant qu'il s'agit purement d'un ornement vocalique. Nous observons en second lieu que la césure du vers est, semble-t-il, illustrée par la prolongation de la voyelle « a » jusqu'au début de la troisième mesure. Cette disposition en miroir de part et d'autre de la barre ponctuant la seconde mesure, crée un véritable axe de symétrie. Un dernier élément intéressant touche à la localisation bâtarde de la préposition « di » entrelardée de deux temps forts. L'extrême ténuité de sa niche, elle n'est même pas sur la levée, accroît davantage son caractère falot, qui pourtant est une chausse-trappe, dont il convient de se prémunir absolument, du fait de la disjonction paradoxale que la préposition introduit entre les deux syllabes accentuées qu'elle sépare.

La traduction de ce passage du livret n'a pas eu pour seule conséquence de substituer, à l'aulne d'équivalences poético-sémantiques, la langue française à la langue italienne. Elle a aussi marqué de son empreinte l'idiome musical par un certain nombre de retouches. Nous tâcherons ici de déterminer la nature de la corrélation entre ces deux moyens d'expression.

Nous notons tout d'abord que l'hendécasyllabe italien est improprement rendu en français par un décasyllabe :

È qui s'af-fo-ga || per a-mor di don-na

Qui veut mou-rir || par a-mour d'u-ne femme

Le premier hémistiche a été amputé d'un pied en français, et le second présente un schéma syllabique inversé, car l'articulation de la préposition française « de » à l'article indéfini « une » compte pour deux syllabes, et le substantif « femme » plus que pour une. La musique vient alors à la rescousse du poète, en corrigeant ce défaut d'une syllabe dans le premier hémistiche par la répétition du dernier pied « -rir ». Ce raccommodage est d'autant plus singulier qu'il prolonge la même syllabe pendant deux temps et demi, en introduisant une

nouvelle liaison de note. La voyelle « i » en position médiane est alors rehaussée par un accent musical, de façon à bien signifier le quatrième temps fort de la deuxième mesure. Ce balisage, mis entre les mains du chanteur, a pour objet de souligner la césure du vers, qui pourrait demeurer flou s'il n'accentuait pas la voyelle « i » avant que la syllabe ne se referme sur une teinte consonantique « ir ».

Dans le second hémistiché, la redistribution du texte en français dans les cases de la musique pensée pour la langue italienne, fait prononcer le « e » final du mot « femme ». Or, cela ne devrait pas être le cas, car, d'après les règles de la diction poétique héritées de l'âge classique, en fin de vers le « e » muet ne compte jamais pour une syllabe<sup>403</sup>. La traduction française réalisée par Boito et Du Locle enfreint donc cette loi. Il s'agit là d'une inadéquation flagrante entre la langue française et la musique composée pour recevoir la langue italienne. Cette méprise est assimilable à un solécisme grossier formulé dans l'idiome musico-textuel. Par ailleurs, une nouvelle note voit le jour à la mesure trois pour accueillir la syllabe supplémentaire formée par la contraction de la préposition « de » et de l'article indéfini « une ». Il s'agit de la réitération du « Si<sup>2</sup> » sur lequel la syllabe « mour » est prononcée. Cet aménagement a eu des répercussions sur le rythme musical. La séquence syllabique italienne « mor-di » qui était préalablement exécutée en une croche pointée suivie d'une double croche accentuée, est convertie en un triolet dans la version française. L'accent de l'hendécasyllabe italien porté par la huitième syllabe « mor » est ainsi gommé dans la traduction française. En outre, le schéma des assonances italiennes en quatrième, huitième et dixième syllabe est intégralement désintégré. Nous observons enfin qu'une liaison supplémentaire est spécifiée dans l'exécution du motif musical porté par le substantif « femme ». Cela peut-être imputé au barbarisme de l'élocution du « e » en position finale à la fin du vers. Contrairement au mètre italien où la dernière syllabe « na » est à juste titre prononcée, le mètre français écorche l'oreille. La liaison musicale est ainsi pensée comme un moyen d'aplanir cette incongruité énonciative en rendant la prononciation du « e » muet plus discrète et plus douce.

Le rapport de dépendance entre la musique et le texte, que nous avons envisagé via cet extrait de la traduction française de l'*Otello* verdien, est paradoxal. D'un côté, il semble que la musique embrasse toujours la construction lexicale, et qu'elle se porte même au secours du poète confronté à une difficulté d'adaptation. Elle est alors comme un maquillage dont le compositeur et le librettiste apprêtent les vers. Elle gomme les défauts et souligne les traits distinctifs d'un énoncé. De l'autre, la musique peut aussi contraindre la forme à donner au

<sup>403</sup> Joachim du Bellay écrit ainsi l'alexandrin suivant (*Les Regrets*, 1558) : « Et les Muses de moi, comme étranges s'enfui[ent] ».

texte, en le redistribuant méchamment dans les espaces qu'elle a déjà arrêtés. Cela induit l'assujettissement du librettiste à de nouvelles règles, et peut avoir pour conséquences fâcheuses des idiotismes inappropriés, surtout quand il s'agit de traductions<sup>404</sup>.

### 3.1.4 Section D : "Vincer nol so"

La quatrième section symétrique, marquée par la lettre « D », relie la réplique de Roderigo, à la ligne 5, dans l'opéra, à son pendant, aux vers 304 à 306, dans la pièce :

| <i>OTELLO DE VERDI</i><br>Section D | <i>OTHELLO DE SHAKESPEARE</i><br>Section D                                                                                                      |
|-------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>RODERIGO</b><br>5 Vincer nol so. | <b>RODERIGO</b><br>It is silliness to live, when to live is torment; and<br>305Then have we a prescription to die, when death is our physician. |

D'emblée, nous sommes frappés par le raccourci du librettiste, qui projette sur Roderigo, peut-être inconsciemment, une image guerrière, qui ne lui sied guère, surtout dans ce contexte traductif. Il exprime en effet le désespacement total du personnage en lui faisant dire littéralement qu'il ne sait vaincre. Or, dans l'énoncé source, Shakespeare tisse, quant à lui, la métaphore de la maladie amoureuse. Qu'y a-t-il de commun entre l'abattement d'un guerrier et la souffrance d'un malade ? Rien du tout, ces deux états diffèrent complètement.

La maladie a pour conséquences immédiates la souffrance physique et psychique du sujet atteint, alors que le désespoir du combattant est assimilable à une perte momentanée de courage et de confiance. En sus, alors que la conclusion tragique de la maladie est la mort, le soldat qui dépose les armes se préserve, lui, du péril. En outre, si la harangue d'un tribun peut remédier à la démoralisation des troupes, il faut pour guérir les maux du corps plus que

<sup>404</sup> Verdi lui-même souligne cet état de fait dans une lettre datée du 16 août 1882 qu'il adresse à Boito (Conati 1994 : 63) : « Je suis aussi d'autant plus surpris qu'une figure littéraire de la stature de Blaze de Bury, le critique ayant le plus d'autorité en France, comme vous le dites à juste titre, veuille se condamner lui-même aux travaux forcés, en traduisant un opéra italien en français, une tâche encore plus ardue que de passer du français à l'italien. Nous avons le vers blanc [verso sciolto], mais, gênés par la rime, et par l'alternance des distiques masculins et féminins, ils [les français] trouvent que c'est presque impossible de conserver le sens littéral, en même temps que le phrasé et l'accent musical. À cet égard, j'ai dit il y a quelques mois au traducteur d'un de mes opéras : « Pourquoi faites-vous des vers rimés dans mes récitatifs, et dans les dialogues dramatiques ? » Mais la nature de leur poésie ne leur permet pas, ou du moins personne n'ose, d'écrire le vers blanc ». [Ma traduction].

d'habiles paroles dispensées par un orateur. Le malade a besoin qu'un médecin se porte à son secours, pour identifier ses symptômes, établir un diagnostic, lui prescrire quelques médications, puis parfois pour lui administrer un traitement. Ce processus est bien plus complexe et son issue bien plus incertaine. Il n'y a pas d'antidote universel, d'où l'importance de faire dès le départ le bon choix. Cela souligne la situation bien plus périlleuse dans laquelle se trouve Roderigo dans la pièce source comparée à l'opéra. Il ne faut pas non plus omettre de considérer les cures, souvent désastreuses pour la santé des malades, qui étaient proposés par les médecins du XVII<sup>e</sup> siècle. Cela ajoute encore davantage à la détresse du personnage dans la pièce. Il sera d'ailleurs intéressant de voir, dans le drame source, quel médicament Iago prescrira à Roderigo.

Cela nous conduit à présent à examiner plus à fond le concept de la maladie amoureuse (lovesickness) au cours du Moyen Âge et de la Renaissance. Notre objectif sera de cerner avec le plus de finesse possible l'entendement qu'eut Shakespeare de ce mal étrange. Le professeur Ester Zago<sup>405</sup> a admirablement retracé l'itinéraire emprunté par la maladie d'amour, ainsi que son étiologie supposée (2006 : 498-499) :

Erotic love as a sickness, a subject of medical and philosophical investigation since antiquity, has exercised much influence on Islamic as well as Western literature. Many medieval scholars now consider the Arab treatise on love by Ibn Hazm (994-1064), *The Dove's Neck Ring*, as the primary text that shaped the idea of love as pathology in literature. Drawing examples from all social classes, the book describes the nature and phenomenology of love and the joys and sorrows of lovers. This concept of love as sickness, or melancholia, is found in most Occitan (Provençal) poetry (early twelfth through mid-thirteenth century). The next most prominent text on love sickness is Andreas's Capellanus' *De Amore* (c. 1185). The author states that love is an innate passion resulting from obsessive thoughts about the object of desire, causing sickness, fever, loss of vital strength, and even madness. Together with Ovid's *Ars Amandi* and *Metamorphoses*, the treatise remained influential throughout the Middle Ages. The association of love with melancholia (one of the four temperaments) can be also found in medieval French texts, as well as in works by Boccaccio (1313-1375) and Chaucer (1342-1400). From the eleventh to the fourteenth century, literary genres such as *chansons de geste*, romances abound in situations where lovers run into perilous adventures. Chretien de Troyes' *Yvain* loses his mind when his beloved rejects him. In the *Folie Berne*, Tristan is not simply pretending to be mad, he shows all the psychological traits of the melancholy man. In these texts lovesick women, however, may die of grief, but do not become insane. In this period women who showed signs of madness were, rather, considered possessed by the devil and were either exorcised or burned at the stake as witches. Although carefully described, physiological and psychological symptoms of love sickness are linked with magic. But the

---

<sup>405</sup> Elle enseigna le français et l'italien à l'Université du Colorado.



development of the commercial revolution of the Middle Ages created a different world from that of courtly poetry and romances: suspension of disbelief could no longer be invoked. In *la vita nuova*, Dante describes his emotions according to the Occitan tradition, but take a more scientific approach following Aristotelian natural philosophy. With few exceptions, Boccaccio (1313-1375), in his *Decameron*, anchors his tales in reality and in history. Boccaccio prefaces his collection of one hundred tales with a discussion of lovesickness and the different remedies available to men and women. He notes that lovesick men can find solace in traveling, hunting, gambling, and engaging in business. Women, on the other hand, are kept at home under the surveillance of their fathers, husbands, or brothers. In *Troilus and Criseyde*, based on Boccaccio's *Filostrato*, Chaucer further elaborates the etiology of lovesickness as a physical, emotional, and moral phenomenon. Centuries later, melancholy caused by lovesickness will become one of the most salient themes of the Romantic age.<sup>406</sup>

Cette réflexion souligne l'immense ambitus intertextuel de la maladie amoureuse. Quelles sont au juste les sources vraisemblables que Shakespeare eût pu utiliser ? Nous tâcherons maintenant de le découvrir. Notre analyse aura pour objectif de mettre en lumière les fréquentations poétiques et littéraires du barde. Il convient de remarquer en premier lieu que l'intertexte italien dans l'œuvre du chantre d'Avon est aujourd'hui de toute notoriété<sup>407</sup>. En outre, l'influence des *Métamorphoses* d'Ovide composées vers l'an 2 ap. J.-C., de la *Divine Comédie* de Dante composée entre 1307-1321, et du *Decameron* de Boccace composé entre 1348-1353 a été circonscrite par le docteur Stuart Gillespie dans son remarquable ouvrage intitulé *Shakespeare's Books : A Dictionary of Shakespeare Sources*<sup>408</sup>. Il est donc tout à fait possible, au regard du propos d'Ester Zago, que Shakespeare ait défini sa conception du mal d'aimer à partir des écrits de ces grands poètes. D'ailleurs un argument puissant, dont use également S. Gillespie, étaye cette théorie : même si Shakespeare ne se s'est pas lui-même procuré leurs œuvres, il s'est quand même abreuvé de leur imaginaire en lisant les créations de Geoffrey Chaucer (1343-1400), qui a notamment adapté son *Troilus et Cressida* du *Il Filostrato* de Boccace<sup>409</sup>.

En second lieu, aussi surprenant que cela puisse paraître, le corpus arabe ne peut être intégralement retranché de l'équation shakespearienne. Lors du congrès « Shakespeare et l'Orient » qui a été organisé en mars 2009 par la *Société Française Shakespearienne*,

<sup>406</sup> ZAGO, Ester, « Lovesickness », in SCHAUS, Margaret, *Women and Gender in Medieval Europe*, London, Routledge, 2006, pp. 498-499.

<sup>407</sup> Voir notamment MARRAPODI, Michele, *Shakespeare, Italy, and intertextuality*, Manchester, Manchester University Press, 2004.

COUSINS, A. D., *Shakespeare's Sonnets and Narrative Poems*, London, Routledge, 2013, pp. 52-58.

<sup>408</sup> GILLEPSIE, Stuart, *Shakespeare's Books : A Dictionary of Shakespeare Sources*, London, The Athlone Press and Cambridge University Press, 2001.

<sup>409</sup> *Ibid.*, pp. 88-96.

Madame Anne-Valérie Dulac a touché du doigt l'influence éventuelle des textes arabes sur l'œuvre du barde. Elle a ponctué son intervention sur la migration des découvertes scientifiques, en l'occurrence l'optique arabe, par une remarque très intéressante (2009 : 34) :

Pour infimes que soient les traces archéologiques des sciences arabes dans la poétique shakespearienne, la position de leur plausibilité n'en demeure pas moins actuelle et nécessaire dans l'histoire des approches transdisciplinaires de la poétique shakespearienne.<sup>410</sup>

Or, justement, les auteurs arabes à l'instar d'Ibn Hazm (994-1064) consacrèrent, les premiers, des traités scientifiques à la maladie d'aimer. En outre, Ester Zago relève que beaucoup de spécialistes du Moyen Âge s'accordent à penser que le ferment littéraire de la maladie amoureuse en Occident vient directement des manuscrits en langue arabe. Cela postule que Shakespeare a pu avoir vent de leur conceptualisation par le biais de la diffusion en Occident du savoir médical arabe. Reste alors seulement à franchir la barrière de la langue me direz-vous. Cela fut somme toute aisément enjambé grâce aux très nombreuses traductions des traités médicaux arabes qui circulaient alors en Angleterre<sup>411</sup> comme partout en Europe.

Il convient enfin de souligner que la corrélation entre le mal d'aimer et le tempérament mélancolique, selon la théorie hippocratique des quatre humeurs<sup>412</sup>, trouve dès le Moyen Âge une résonnance forte dans la littérature. Ester Zago remarque que des figures littéraires proéminentes à l'instar de Boccace et Chaucer relayèrent cette interprétation. Shakespeare, lui-même, ne décrit-il pas un Roderigo mélancolique dans *Othello* ? L'obsession irraisonnée pour Desdemona du jeune noble vénétien qui, dans la pièce source (acte I), est congédié par le père de la jeune femme, lui fait en effet souffrir un véritable martyr. Ce rejet de sa personne

---

<sup>410</sup> DULAC, Anne-Valérie, « Shakespeare et l'optique arabe », in *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [en ligne], 27 | 2009, consulté le 29 novembre 2015, <https://shakespeare.revues.org/1498>.

<sup>411</sup> Voir SALKELD, Duncan, *Madness and Drama in the Age of Shakespeare*, Manchester, Manchester University Press, 1993, pp. 20-22.

Il écrit (p. 21) : « Arabic translations of Hippocrates and Galen reached the medical schools of Salerno in Italy, Toledo in Spain and Montpellier in France, where they were translated into Latin and widely disseminated. Constantine the African, at Salerno, translated the texts of Haly Abbas; Gerard of Cremona, at Montpellier, and Mark of Toledo produced translations of Avicenna and other Persian medical texts. These works soon became known across Europe, filtering gradually into English medical thought via the writings of Ricardus Anglicus and Gilbertus Anglicus in the twelfth and thirteenth centuries. The theory of the four humours passed almost in its entirety into the literature of the English Middle Ages where it was further codified and formalized in English medical and encyclopaedic texts. One such was Bartholomaeus Anglicus's *De Proprietatibus Rerum* (1435) which was used in manuscript form at Oxford and Cambridge until it was printed in Latin in 1470 and in English in 1475. By 1500, this work had reached more than twenty editions ».

<sup>412</sup> Il y a quatre espèces de tempéraments : « la colère où la chaleur domine, le phlegmatique où l'humidité a le dessus, le sanguin où il y a le plus d'air, et le mélancolique où la terre prévaut ».

Voir LAVATER, Gaspard, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, chez L. Prudhomme, 1809. POSTEL, Jacques, *Éléments pour une histoire de la psychiatrie occidentale*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 18.

l'accable tant qu'il sombre dans une profonde dépression, au point de vouloir mettre fin à ses jours. Il apparaît dépourvu de tout moyen d'action et dépouillé de toute inventivité. Il est pareil à un navire fou, sans capitaine, qui fait route droit sur l'écueil fatal. Cette appropriation shakespearienne de la mélancolie a trouvé sa quintessence dans *Hamlet* (1601), quelques années avant la création d'*Othello* (1604).

Dans cette tragédie, en parallèle du sort funeste du héros éponyme, il se joue un autre malheur qui quoique secondaire est tout aussi poignant : une jeune femme, Ophelia, rendue folle suite au meurtre de son père, Polonius, par son amant, qui n'est autre que le prince, à l'acte III, scène 4, vers 26, finit par mourir en se noyant. Bien sûr, cette mort non naturelle intrigue les autres protagonistes de la fiction. S'agit-il d'un suicide ou d'un accident ? La réponse à cette question est lourde de conséquence car elle détermine sans appel le droit à la sépulture chrétienne. Il faut aussi ajouter la menace de confiscation de l'héritage patrimonial de la jeune femme si son suicide était avéré. Le barde traite de façon hautement polémique cette situation juridique courante bien connue de ses contemporains. Il met ainsi en scène dans *Hamlet*, à l'acte IV, scène 7, deux fossoyeurs, identifiés comme étant des « clowns<sup>413</sup> », qui tiennent un discours subversif sur l'enterrement d'Ophelia, dont le suicide ne fait pour eux aucun doute. Ils tombent tous les deux d'accord, des vers 22 à 30, sur le fait que la jeune femme a bénéficié d'un passe-droit lui octroyant sépulture grâce à sa qualité nobiliaire. En outre, il s'agit d'une décision ayant emprunté la voie légale, sur la base du rapport d'enquête d'un coroner. Cela souligne la partialité de la justice à l'époque élisabéthaine. Comme le dit d'ailleurs si bien le deuxième « clown » des vers 22 à 24, si elle n'avait pas été noble, il est certain qu'on lui eût refusé des funérailles chrétiennes. Cette opinion catégorique est néanmoins critiquable. Une telle certitude est notamment battue en brèche par un récit rapporté par le professeur Laurence Moulinier, qui s'intéresse à l'appréhension de la noyade au Moyen Âge (2007 : 8) :

---

<sup>413</sup> Cette dénomination est très éloquente. Le clown désigne dans le théâtre anglais de la Renaissance, aussi bien dans la tragédie que dans la comédie, un personnage en marge de l'intrigue, dont la liberté de parole et les commentaires insubordonnés et sagaces sur des éléments du drame interpellent les spectateurs. Il dit tout haut ce que personne n'ose dire. C'est aussi toutefois un électron libre, dont les improvisations et la dérision peuvent nuire au drame. Shakespeare paraît d'ailleurs avoir exprimé sa conception de leurs rôles par la voix même d'Hamlet, à l'acte III, scène 2, 36-42 : "Let those that play your clowns speak no more than is set down for them ; for there be of them that will themselves laugh to set on some quantity of barren spectators to laugh too, though in the mean time some necessary question of the play be then to be considered. That's villainous, and shows a most pitiful ambition in the fool that uses it. Go make you ready". Ci-après la traduction de François-Victor Hugo : « Que ceux qui jouent les clowns ne dissent rien en dehors de leur rôle ! car il en est qui se mettent à rire d'eux-même pour faire rire un certain nombre de spectateurs ineptes, au moment même où il faudrait remarquer quelques situations essentielles de la pièce. Cela est indigne, et montre la plus pitoyable prétention chez le clown dont c'est l'usage. Allez-vous préparer ».

Le *Lieber visionum* d'Otloh de Saint-Emmeran († v. 1070) rapporte le récit d'un moine de Fulda à propos d'un frère qui s'était noyé accidentellement, mais dont le cellérier avait décrété qu'il s'était suicidé. Le moine avait donc été enseveli à l'extérieur de la communauté et, n'ayant pas eu la sépulture qui lui revenait, il apparut au cellérier pour lui rappeler que seul Dieu a le pouvoir de juger.<sup>414</sup>

Cet exemple souligne toute l'ambiguïté de la noyade. Il s'agit effectivement d'une mort, qui ne laisse normalement sur le corps aucune trace de violence. Ainsi, lorsqu'il n'y a pas de témoins oculaires, il est très difficile, voire même impossible, de trancher entre le suicide et l'accident. Le récit ci-dessus rappelle aussi aux hommes qu'il ne leur appartient pas de juger. Finalement, peu importe leur rang, les honneurs qu'ils reçoivent, ou les flétrissures qu'on leur inflige dans le monde terrestre, cela n'est nullement gage de leur salvation. Il appartient à Dieu seul d'en décider. Notons, aussi étonnant que cela puisse paraître, que la pénalisation du suicide n'empêcha pas non plus qu'au cours de la Renaissance quelques suicidés, sans excuse valable a priori, reçoivent une sépulture chrétienne. Un exemple de ce contournement de la loi est rapporté par le professeur David M. d'Andrea (2007 : 75) :

Not all the burials were the result of natural or accidental death. The Battuti obviously believed that all deserved a decent funeral, even those who had given up hope of life. The last social action of some marginalized and isolated souls was suicide. In an era that often denied Christian burial to suicide victims and punished their families, the Battuti extended charity to the deceased and accepted them back into the community with a Christian burial. For example, In September 1489 they gave 10 soldi toward the burial of a man who had hanged himself on the Rialto bridge in Venice.<sup>415</sup>

Les *battuti*<sup>416</sup> étaient des confraternités de flagellants qui virent le jour au Moyen Âge dans la péninsule transalpine. Ces confréries pénitentielles et charitables, placées sous le

<sup>414</sup> MOULINIER, Laurence, « La noyade et son appréhension au Moyen Âge : un aperçu des questions soulevées par certains 'corps flottants' », in CHAUVAUD, Frédéric, *Corps submergés, corps engloutis. Une histoire des noyés et de la noyade de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Créaphis, 2007, pp. 35-53, <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00609125/document>.

<sup>415</sup> D'ANDREA, David M., *Civic Christianity in Renaissance Italy. The Hospital of Treviso, 1400-1530*, Rochester, University of Rochester Press, p. 75.

<sup>416</sup> Voir VAUCHEZ, André, « Cura animarum. Une attention accrue aux laïcs », in *Histoire du christianisme des origines à nos jours : apogée de la papauté et expansion de la chrétienté (1054-1274)*, Paris, Desclé, Tome V, 1993, p. 862.

L'historien André Vauchez a admirablement circonscrit la fondation de la première confrérie des *battuti* : « Le mouvement qui poussait les laïcs à s'associer pour faire leur salut prit une orientation différente, sous l'influence des conceptions eschatologiques d'un Joachim de Flore, relayées et propagées par les frères mineurs dans les régions méditerranéennes. Ce fut le cas en particulier avec les Flagellants, qui firent leur apparition à Pérouse en 1260, lorsqu'un pénitent local, Rainier Fasani, lut aux habitants de la ville une lettre qu'il avait reçue de la Madone lui ordonnant de se donner publiquement la pénitence et d'inviter ses compatriotes à en faire autant pour apaiser la colère de Dieu. Angoissés par l'imminence du châtiment divin, ces derniers répondirent en masse à son appel et commencèrent à se donner mutuellement la discipline à l'occasion de processions expiatoires, la flagellation permettant à ceux qui la pratiquaient de s'identifier au Christ en partageant ses souffrances. Ce

patronnage de la Vierge ou d'un saint, réunissaient des laïques. Elles venaient notamment en aide aux miséreux. Leur action, à Venise, en faveur d'un suicidé, pour qu'il soit inhumé, est un témoignage historique du pardon au nom de la communauté qu'une confrérie, pourtant en lien étroit avec le clergé, pouvait accorder. Cette archive se révèle pertinente dans notre étude, car elle s'insère dans le contexte fictionnel de la tragédie d'*Othello*. Elle permet d'envisager avec finesse les frictions avec le contexte source de l'écriture, à savoir l'Angleterre élisabéthaine, où dans une pareille situation — en considérant l'exposition du lieu et l'extraction sociale du suicidé — une telle indulgence eut paru irréaliste. À la fin du XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle le clergé anglais et la grande majorité des laïcs considéraient que les suicidés étaient des criminels totalement conscients de leur acte<sup>417</sup>. Cette généralisation n'était d'ailleurs pas spécifique au Royaume d'Angleterre, puisqu'on la trouve également par exemple dans les Provinces-Unies<sup>418</sup>. Il est donc inconcevable que, sans de solides

---

faisant, ils ne faisaient que s'approprier un rite pénitentiel privé qu'accomplissaient les moines, en lui donnant une dimension publique et communautaire. En même temps, les fidèles manifestaient leur désir de conversion, se réconciliaient avec leurs ennemis et restituant les biens mal acquis, en particulier par la pratique du prêt à intérêt. Le mouvement des Flagellants ne doit pas être considéré en effet uniquement sous ses aspects paroxystiques ou macabres. Lorsque les « Battuti » ou « Disciplinati », comme on les appelait en Italie, se réunissaient ou allaient en procession de ville en ville, ils chantaient des laudes spirituelles en l'honneur de Dieu, de la Vierge Marie et des saints tout en marchant et en se flagellant. Et c'est dans le sein de leurs confréries, quand le mouvement eut été canalisé et institutionnalisé par l'Église, que devait se développer toute une poésie religieuses [*sic*] en langue vulgaire, jusque-là sans précédent ».

À titre informatif, l'activité des *battuti* à Modène, où j'ai fait ma cotutèle de thèse, pourra être appréciée en consultant l'excellent article de FONTAINE, Michelle A., « A House Divided: The Compania de Santa Maria dei Battuti in Modena on the Eve of Catholic Reform », in *Confraternities and Catholic Reform in Italy, France and Spain*, Kirkville, Thomas Jefferson University Press, Volume 44: Sixteenth Century Essays & Studies, 1999, pp. 55-73.

<sup>417</sup> Voir MACDONALD, Michael, *Mystical Bedlam. Madness, Anxiety, and Healing in the Seventeenth-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 133.

Il écrit : « Traditional religious beliefs reinforced the view that suicides were fully rational criminal. The medieval insistence that suicidal behavior signaled an alienation from God was sustained by clergymen and the vast majority of laymen in the late sixteenth and early seventeenth centuries. Self-murderers are portrayed in a diverse array of sources as people who had turned away from God and yielded to the temptations of the Fiend. This view is implicit in the formal language of coroners' inquisitions, in the depositions and charges presented in Star Chamber suits, in the confessions of spiritual autobiographers. The Latin formula adhered to in coroners' inquisitions asserted that suicide was committed 'at the instigation of the Devil,' and although the phrase was standard and was employed in documents about other felonies as well, it was still meaningful in the seventeenth century ».

<sup>418</sup> Voir VANDEKERCKHOVE, Lieven, *On Punishment. The Confrontation of Suicide in Old-Europe*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2000, pp. 73-93.

Il écrit (p. 85 et 87) : « Van Iterson holds that in the Netherlands suicide was, up until the late Middle Ages, punished *unconditionally*, thus, without any regard for the causes of the suicidal behaviour. The unconditional punishment was so customary that, in order to restrain in some way this spontaneous reaction, Mary of Burgundy demanded in 1447 that the deliberate and malicious character of suicide first be proven before punishment was carried out [...] If he has done it as a consequence of sickness, hastily and suddenly overcome by some frenzy, great melancholy, or mental imbalance, he is then buried on consecrated ground and not hanged on a fork, and this by law. However, according to custom, he who takes his own life (no matter the why or wherefore) is hanged on a fork as self-murderer, and his property confiscated. Most of the bailiffs and other similar officers try to make this custom a general one ».

témoignages faisant état de la folie du suicidé et un strict encadrement judiciaire de la procédure, une quelconque clémence ait pu être exercée<sup>419</sup>.

Cela nous amène maintenant à rechercher dans le tempérament mélancolique d'Ophelia la disculpation du suicide. Est-ce là une circonstance atténuante ? Les annales judiciaires du Moyen Âge et de la Renaissance ont enregistré à travers l'Europe des cas d'acquiescement au motif que le suicidé était en proie à la « *melancholie de teste* », pour reprendre la dénomination française. Toutefois, il apparaît que cette absolution fut dispensée de façon très arbitraire, puisque des conclusions différentes furent tirées dans des cas pourtant analogues<sup>420</sup>. Nonobstant ces irrégularités souvent liées à la définition flottante de la mélancolie, qui doit être bien distinguée d'un sinistre abattement résultant d'une blâmable désespérance, nous nous mettons en quête de l'expression du trouble d'Ophelia dans la fiction.

Dans la pièce source, plusieurs personnages constatent et rendent compte, tout au long de l'acte IV, scène 5, du mal qui a envahi Ophelia. Horatio, d'abord, des vers 4 à 13, note l'agitation de la jeune femme qui apparaît très perturbée : "She hems, and beats her heart, / Spurns enviously at straws, speaks things in doubt / That carry but half sense. Her speech is nothing"<sup>421</sup>. Il est intéressant de remarquer que pour l'éditeur G. R. Hibbard l'expression : "Spurns enviously at straws" est révélatrice d'un symptôme tangible de la mélancolie. Le fait qu'Ophelia s'emporte avec violence pour la moindre vétille trouve effectivement, comme il le souligne, un écho dans l'*Anatomie de la mélancolie* (1621) de Robert Burton<sup>422</sup>. Cette interprétation pertinente de G. R. Hibbard atteste clairement du dessein de Shakespeare de dépeindre sur scène une jeune femme en proie à la mélancolie. La reine, ensuite, des vers 21 à 36, tentant d'engager la conversation avec Ophelia, est complètement déconcertée par la réaction insensée de la jeune femme, qui tient des propos décousus et, par-dessus le marché, chante. Il est alors évident qu'elle déraisonne.

---

<sup>419</sup> Voir pour un détail exact de la sentence ST. JOHN-STEVAS, Norman, *Life, Death and the Law. Law and Christian Morals in England and in the United States*, Washington D.C, BeardBooks, 1961, p. 233.

Il écrit : "Suicide originally fell under the jurisdiction of the ecclesiastical courts, being condemned by the general canon law of the Church, accepted into England by the Council of Hereford in 673. The penalty was denial of burial rites, and this was laid down in a canon of King Edgar of 967. To this ecclesiastical penalty, popular custom added a further punishment of dishonouring the corpse, which eventually became incorporated as part of the law. Blackstone recorded that burial was in the highway, not in the churchyard, and that a stake was driven through the body. This last practice was a pagan vestige to keep the ghost from returning to the earth. It was common to bury the corpse at a cross-roads so that the malign influence of the body might be diffused and rendered harmless. Burial took place at night".

<sup>420</sup> Voir VANDEKERCKHOVE, Lieven, *op. cit.*, pp. 88-93.

<sup>421</sup> Ci-après la traduction de François-Victor Hugo : « Elle soupire et se bat la poitrine ; elle frappe du pied avec rage pour un fêtu ; elle dit des choses vagues qui n'ont de sens qu'à moitié. Son langage ne signifie rien ».

<sup>422</sup> BURTON, Robert, *The Anatomy of Melancholy*, ed. A. R., Shiletto, 3 vols., (1621), 1893, i. 449-50.

Puis vient le tour du roi Claudius qui, des vers 71 à 80, se montre très perspicace quant à la cause du désordre d'Ophelia. Pour lui, toute cette souffrance a sans nul doute été provoquée par la disparition brutale de son père Polonius qui, de surcroît, a été enterré secrètement. La jeune femme semble cependant au courant de la mise en terre de son corps (66-68), pour autant que ses paroles recouvrent quelque réalité du moins. Toujours est-il que l'on peut se demander si elle sait que c'est le prince Hamlet qui l'a tué ! Rien ne permet en effet d'exclure cette possibilité. Il se peut très bien que des gens de la suite du souverain ou des courtisans, tels que Rosencrantz ou Guildenstern, aient parlé suite à leur entrevue mouvementée avec Hamlet à l'acte IV, scène 2. Cette éventualité est extrêmement intéressante, car elle fait de l'élément déclencheur du trouble un conflit psychologique interne, qui oppose sa filiation aux sentiments qu'elle a pour son amant. Ne s'agira-t-il pas d'ailleurs, une trentaine d'années plus tard, du moteur de l'action dramatique dans *Le Cid* (1637) de Pierre Corneille<sup>423</sup> ? Cette intertextualité inopinée, pour autant qu'elle soit admise, souligne la proximité de l'invention des auteurs européens à cette période, quand bien même elle ne fut pas perçue. Enfin, l'ordre que donne le roi à Horatio, au vers 71, de suivre Ophelia et de veiller sur elle, prélude du péril qui guette la pauvre orpheline. Il convient de noter que ce commandement se retrouvera quelques années plus tard dans le *Macbeth*, quand le médecin demande à une dame d'atours de constamment veiller sur Lady Macbeth. Cette prescription est d'augure funeste dans l'œuvre shakespearienne. Il s'agit pour le metteur en scène d'une matière intéressante à exploiter.

Plus loin, c'est au tour de Laertes, le frère d'Ophelia, de faire son entrée et de commenter le triste état dans lequel il retrouve sa sœur à son retour de France. Il dit notamment des vers 158 à 162 : "Thy madness shall be paid [...] O heavens, is't possible a young maid's wits / Should be as mortal as an old man's life ?"<sup>424</sup>, et ajoute encore des vers 188 à 189 : "Thought and affliction, passion, hell itself / She turns to favour and to prettiness"<sup>425</sup>. Nous remarquons que le fils de Polonius identifie immédiatement le trouble d'Ophelia à la folie. Il s'interroge sur l'irréversibilité de sa déraison en la comparant à la mort. Il reconnaît en outre la gravité de ce mal sans toutefois réussir à le caractériser de façon précise. Il convient à ce propos de noter que le fils de Victor Hugo, dans sa traduction

<sup>423</sup> Don Rodrigue tue en effet lors d'un duel le père de Chimène, qu'il souhaite épouser. Celle-ci tente alors de réprimer son amour pour Rodrigue, et de se venger de lui en réclamant sa tête.

Il convient par ailleurs de noter que P. Corneille emprunta l'argument de sa pièce au dramaturge espagnol Guillén de Castro qui écrivit *Las Mocedades del Cid*.

<sup>424</sup> Ci-après la traduction de François-Victor Hugo : « Ta folie sera payée [...] ô cieux ! est-il possible que la raison d'une jeune fille soit aussi mortelle que la vie d'un vieillard ? ».

<sup>425</sup> Ci-après la traduction de François-Victor Hugo : « **Mélancolie**, affliction, frénésie, enfer même, elle donne à tout je ne sais quel charme et quelle grâce ».

française, interprètera, sans tergiverser, les symptômes d'Ophelia comme procédant de la mélancolie. Il traduira en effet le vers 188, présenté ci-dessus, par : « Mélancolie, affliction, frénésie, enfer même ». Cette interprétation est typique des romantiques qui, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle principalement, se sont beaucoup intéressés au thème de la mélancolie, causée par le mal d'aimer, comme l'a d'ailleurs également souligné Ester Zago ci-dessus. Cette traduction est d'autant plus marquante que Shakespeare n'utilise à aucun moment explicitement le terme de mélancolie. Notons en sus que François-Victor Hugo a su conserver toute la force du vers de Laertes, nonobstant cette spécification, en amalgamant par une énumération d'autres causes d'aliénations très redoutées, telle que la frénésie.

Puis vient la nouvelle de la mort d'Ophelia à la fin de la scène suivante (IV, 6). C'est la reine Gertrude qui relate l'événement tragique des vers 141 à 158. Elle décrit de façon édifiante l'absence de volonté et d'instinct de survie, voire l'inconscience totale de la jeune femme qui, en se noyant, se dissout dans les flots. Il appert donc que la prescription du roi Claudius, qui ordonne à Horatio de veiller sur la jeune femme, n'aura pas été suffisante pour se prémunir de ce malheur. La noyade d'Ophelia est véritablement le terme de sa maladie mélancolique. Il est à ce propos intéressant d'établir un parallèle entre la fin de la jeune femme dans *Hamlet* et la complexion mélancolique de Roderigo dans *Othello*, qui dit qu'il va se noyer. Ce parallélisme crée un contraste saisissant entre la frénésie d'Othello, qui entraîne une mort violente, et la mélancolie d'Ophelia et de Roderigue, qui implique une sorte de solubilisation de leur être dans la matrice aqueuse des larmes versées. Cette symbolique fleuve a été remarquablement explorée par Gaston Bachelard dans le chapitre « Le complexe d'Ophélie » tiré de son ouvrage intitulé *L'eau et les rêves* (1942)<sup>426</sup>.

Shakespeare instille l'idée de la mélancolie d'Ophelia aux spectateurs. Il crée une représentation fictionnelle de la symptomatique de ce tempérament hippocratique. Cette simulation, construite sur de réelles observations médicales, a dès lors l'allure d'une démonstration de l'étendue de la connaissance humaine. Le dramaturge attire l'attention du public sur les causes de ce mal. Il ne propose aucune cure. Le dénouement funeste de cette seconde intrigue, à l'arrière-plan du destin tragique du prince Hamlet, est en outre la marque

<sup>426</sup> BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Éditions José Corti, Chapitre V, 1942.

G. Bachelard note avec force élégance au début de ce cinquième chapitre : « L'eau qui est la patrie des nymphes vivantes est aussi la patrie des nymphes mortes. **Elle est la vraie matière de la mort bien féminine.** Dès la première scène entre Hamlet et Ophélie, Hamlet — suivant en cela la règle de la préparation littéraire du suicide — comme s'il était un devin qui présage le destin, sort de sa profonde rêverie en murmurant : « Voici la belle Ophélie ! Nymphé, en tes oraisons, souviens-toi de tous mes péchés » (*Hamlet*, acte III, scène 1). Dès lors, Ophélie doit mourir pour les péchés d'autrui, elle doit mourir dans la rivière, doucement, sans éclat. Sa courte vie est déjà la vie d'une morte ».



de fabrique du drame shakespearien, dans lequel le destin des personnages satellites importe également. Les dégâts collatéraux ourlent le mythe tragique d'un réalisme qui accentue le *pathos*. La noyade d'Ophelia, qui se laisse absorber par l'onde, est avant tout le fruit de l'absence de la jeune femme. Les différents témoignages des protagonistes, jusqu'au récit fait par la reine, vont en ce sens et la déchargent de toute intention malsaine. D'autre part, la qualité des témoins, parmi lesquels le roi, entre les mains duquel est placé le pouvoir judiciaire, garantit pour ainsi dire l'absolution d'Ophelia. Remarquons enfin que le suicide d'Ophelia n'a pas uniquement une portée médicale et polémique dans le contexte source. Le barde tire également parti, au premier plan, de la tradition celtique pour bâtir ce qui deviendra le mythe littéraire ophélique. Nous avons trouvé dans le *Barzaz Breiz* du vicomte Hersart de la Villemarqué une pertinente analyse sur ce sujet (1963 : 391-394) :

Un poétique et gracieux usage existe sur la limite de la Cornouaille et du pays de Vannes : on sème de fleurs la couche des jeunes filles qui meurent au mois de mai. Ces prémices du printemps sont regardées comme un présage d'éternel bonheur pour celles qui peuvent en jouir, et il n'est pas une jeune malade dont les vœux ne hâtent le retour de la saison des fleurs, si les fleurs sont près d'éclore, ou l'instant de sa délivrance, si elles doivent bientôt se flétrir. Les bretons Gallois du midi ont conservé, comme ceux de quelques cantons de la basse Bretagne, l'usage de semer de fleurs le lit des jeunes filles qui meurent dans le mois de mai ; cet usage doit donc remonter au cercueil des vierges celtiques. **Un barde moderne y fait allusion : « Son lit funèbre, blanc comme la neige de la montagne, fut jonché de fleurs suaves : ces témoignages de sincère amour, arrosés de larmes, l'accompagnèrent dans la tombe. »** Chaque année, au retour du printemps, les amies de celle qui *a vécu ce que vivent les roses* lui portent de nouvelles guirlandes. Shakespeare, auquel les traditions et les coutumes celtiques fournirent plus d'un vers charmant, a enchâssé ce dernier trait, comme un joyau, dans son drame sur le Gallois *Cymbeline*. Arviragus dit à Imogène. [*sic*] « Tant que dureront les beaux jours et tant que je vivrai, je viendrai fidèle, parfumer ta tombe des plus belles fleurs de l'été : la fleur qui ressemble à ce qu'était ton visage, la pâle primevère, ne te manquera pas ; ni la jacinthe, azurée comme étaient tes veines, ni la feuille de l'égilantier fleuri, moins embaumé que n'était ta suave haleine. »<sup>427</sup>

La Villemarqué remarque avec force justesse la référence au cercueil des vierges celtes que glisse Shakespeare dans *Hamlet*. L'extrait qu'il cite, en rouge ci-dessus, est d'ailleurs tiré de l'acte IV, scène 5 de la tragédie. Il s'agit du chant qu'entonne Ophelia, des vers 35 à 39, lorsqu'elle est introduite par Horatio devant la reine Gertrude<sup>428</sup>. L'image de la

<sup>427</sup> LA VILLEMARQUÉ, Hersart de, « Les fleurs de mai », in *Barzaz Breiz*, Paris, Librairie académique Perrin, (1839), 1963, pp. 391-394.

<sup>428</sup> Ophelia : "White his shroud as the mountain snow — / Larded with sweet flowers, / Which bewept to the grave did not go / With true-love showers."

couche mortuaire parsemée de fleurs est rendue en des termes très poétiques par le barde dans l'acte V, scène 6. La reine y décrit le corps de la jeune femme flottant, l'espace d'un instant, dans le ruisseau au milieu de toutes les guirlandes de fleurs tombées avec elle. Cette métaphore de la vierge celtique offre en outre une très intéressante localisation temporelle, dont pourra faire usage le metteur en scène. Si l'on s'en tient à la tradition exposée, le rituel s'accomplit en effet au printemps. L'importance du mois de mai pour les jeunes vierges païennes trouve, qui plus est, un écho dans le culte chrétien hors des frontières de Bretagne :

Au XIII<sup>e</sup> siècle, le roi de Castille, Alphonse X le Sage (1221-1284), avait déjà associé dans un de ses chants la beauté de Marie au mois de mai ; au siècle suivant, le bienheureux dominicain Henri de Suse avait, durant l'époque des fleurs, l'habitude de tresser des couronnes pour les offrir, au premier jour de mai, à la Vierge. En 1549, un bénédictin, V. Seidl, avait publié un livre intitulé « Le mois de mai spirituel », alors que Saint Philippe Néri exhortait déjà les jeunes gens à manifester un culte particulier à Marie pendant le mois de mai où il réunissait les enfants autour de l'autel de la sainte Vierge pour lui offrir, avec les fleurs du printemps, les vertus qu'il avait fait éclore dans leurs jeunes âmes.<sup>429</sup>

Il appert que, dès le Moyen Âge, avant la Réforme protestante, un culte spécifique a été rendu à la Vierge Marie durant le mois de mai. Cette coutume encore bigarrée a essaimé dans la chrétienté à partir de foyers épars, installés principalement en Italie et en Espagne<sup>430</sup>. Outre d'être encore l'œuvre isolée de quelques membres du clergé, cette pratique emprunte beaucoup aux vestiges du paganisme pré-chrétien, dont les implications ont été admirablement soulignées par l'historien de l'art Rémy Kerténian (2002 : 80) :

Le mois de mai est en Europe un mois extrêmement connoté, où l'on fête la nature renouvelée, la fin de l'hiver et le passage à l'été. Comme le dit A. Glauser-Matecki, c'est « un mois ambivalent, temps de promesses et de tous les dangers », car le temps est encore instable entre trop de chaleur et trop d'eau, et la végétation en instance d'éclore de façon définitive n'est pas à l'abri d'une gelée tardive. Tout un cortège de rites et de coutumes, relayant cette ambiguïté, s'est mis en place depuis des temps

<sup>429</sup> AMBROGI, Pascal-Raphaël, LE TROUNEAU, Dominique, Dictionnaire encyclopédique de Marie, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 2015.

<sup>430</sup> *Ibid.* : Le « mois de Marie » le plus ancien des mois consacrés, vit le jour à Rome, peut-être autour du collège romain des Jésuites, d'où il se diffusa dans les États Pontificaux, puis dans le reste de l'Italie et enfin dans toute la catholicité. La promotion du « mois de Marie » doit beaucoup aux Jésuites, singulièrement Au P. Jacolet qui publia le « Mensis Marianus », à Dillingen, en 1724, au P. Annibale Dionisi qui publia le « mese di Maria assia il mese di maggio », à Palerme, en 1758. Après eux, vint le « mese di Maria » que publia le P. Alphonse Muzzarelli, à Ferrare, en 1785, qui connut plus de cent cinquante éditions en un siècle, et qui fut traduit en français, en espagnol, en portugais, en anglais et en arabe. Chaque jour du mois de mai, les fidèles méditent une vérité de la vie chrétienne en fonction de laquelle ils s'imposent une pratique particulière, puis font une invocation et chantent un cantique à Marie ». La dévotion mariale durant le mois de mai fut en outre codifiée au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle.

immémoriaux pour conjurer ces risques. D'où une série de fêtes traditionnelles qui puisent leurs racines dans des rites anciens, qu'ils soient celtiques ou méditerranéens selon l'aire concernée : fête de Beltaine, culte de Cybèle, Anthéries, Floralties. Quelles que soient leurs origines, chacune donne une place particulière à la jeune fille. C'est, en effet, un moment privilégié pour l'honorer et lui offrir le « mai », rameau dont l'essence végétale traduit en nature un message fortement connoté. Le « mai », symbole masculin, dit à la fois l'amour, l'admiration, mais aussi la sanction des garçons qui le donnent. Un rameau d'épineux sera offert à une fille revêche, un de tremble aux orgueilleuses. Une branche d'aubépine, signifiera qu'elle est vierge, le chêne marquera l'amour, etc. Mais une aubépine fleurie ou tout arbre à fruits étaient des « mais » injurieux signifiant que la fille n'était plus vierge. Durant cette période, les jeunes filles, en devenir, étaient traditionnellement plus libres, et dans bien des endroits naissaient des « fiancés de mai », ou des « petites mariées de mai », les amoureux se contentant facilement « fleurette ». Mais, le moi de mai étant celui de tous les dangers, il est dit aussi que les femmes ont à ce moment-là un pouvoir spécial car l'essence de leur féminité est exacerbée et devient dangereuse pour la communauté. Ceci dit aussi toute l'ambiguïté de cette coutume du « mai » qui fête la fertilité future des jeunes filles en fleurs, à peine pubères, mais qui sanctionne celles qui n'ont pu se soustraire à l'autorité du pouvoir féminin, celui du sang menstruel. D'où progressivement une forme d'interdits ou de prescriptions : le mois de mai ne saurait être le mois des mariages. Rien de sérieux, de bon, de permanent ne peut s'établir à ce moment. Cette croyance populaire, déjà attestée par Ovide à l'époque romaine, trouve un écho dans le dicton populaire « les méchantes femmes s'épousent en mai ». Par la suite, le culte marial rendu en mai renforcera ces interdits.<sup>431</sup>

Ce syncrétisme se révèle d'une prodigieuse richesse. Il regorge de ressources très attractives pour le metteur en scène qui s'attaque aussi bien à la pièce source qu'à l'adaptation opératique d'*Hamlet*, signée en 1868 par le compositeur français Ambroise Thomas. Il faut néanmoins veiller à toujours mobiliser ces trésors de culture en cohérence avec le contexte de composition du drame. Ce sont ainsi les fonds culturels celtiques et latins, qui auront la préséance dans le contexte shakespearien. En outre, les compositions dramatiques et poétiques des contemporains du barde sont fort susceptibles d'éclairer les références païennes qui furent en ce temps exploitées. Nous trouvons à ce propos dans *The Shepherdes Calender* (1579) d'Edmund Spenser et dans *Corinna's Going A Maying* (1625) de Robert Herrick de précieux indices, qui montrent que la tradition du « mai » était connue dans l'Angleterre de la Renaissance<sup>432</sup>. Il convient d'ajouter que le thème de la vierge celtique sera pleinement exalté

<sup>431</sup> KERTÉNIAN, Rémy, « Au bonheur des dames », in *Les Belles de mai*, Musées de Marseille, Éditions Alors Hors Du Temps, 2002, p. 80.

<sup>432</sup> Voir LEGOUIS, Émile, « La Corinne de Robert Herrick », in *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée*, Genève, Slatkine Reprints, Tome II, 1972, p. 45.

L'éminent angliciste note : « Nourri d'Horace et de l'Anthologie, il y [dans *Corinne*] a donné sa forme définitive à la poésie du « mai », de la gracieuse fête semi-païenne de la joyeuse Angleterre. Spenser en avait déjà esquissé les traits dans son *Calendrier du Berger*, mais c'était pour en condamner la frivolité profane. Herrick n'en montre que l'enchantement : garçons allègres, jeunes filles de vert vêtues allant dès l'aurore cueillir le mai, c'est-

par le chantre d'Avon dans *Cymbeline* (v. 1610). La récurrence de ce symbole étroitement associé à la dévotion mariale constituerait-elle d'ailleurs une marque des sympathies catholiques du barde dans l'Angleterre protestante ? Cette épineuse question alimente les spéculations.

Il convient pour conclure de remarquer que Shakespeare fit un choix audacieux en arrêtant la mort d'Ophelia dans *Hamlet*. Le fait que la jeune fille devienne folle après le décès de son père marque une rupture avec la tradition littéraire moyenâgeuse. Entre le XI<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle, comme l'a souligné Ester Zago, les femmes affligées du mal d'aimer pouvaient bien mourir de chagrin, mais ne succombaient certainement pas à la folie ! Or, Ophelia en proie à la mélancolie depuis la disparition de son père se suicidera. La raison de cette atteinte subite réside, au-delà de la tristesse suscitée par la perte d'un être chéri, dans l'amour interdit qu'elle nourrit pour Hamlet. Celui-là même qui a de surcroît ôté la vie à son père. La troisième scène du premier acte de la tragédie fut entièrement consacrée par le barde à l'affection d'Ophelia pour le prince. La passion contrariée d'Ophelia pour le jeune homme y est notoire. Son frère Laertes, d'abord, dans une tirade, des vers 10 à 44, met sévèrement en garde sa sœur contre l'amour prétendument volage que lui voue Hamlet. Puis, son père Polonius, à l'issue d'un tête-à-tête houleux, des vers 90 à 136, interdit carrément à Ophelia d'accorder à l'avenir d'autres audiences, ou quelque attention que ce soit, au prince qui n'aurait que des intentions malsaines à son égard. Ce à quoi la jeune femme obéissante acquiesce, en dépit de son incrédulité<sup>433</sup>. Il s'agit littéralement ici du remède que Boccace prescrivit aux femmes contre la maladie amoureuse (Ester Zago 2006 : 498-499) : elles devaient être cloîtrées et demeurer sous l'étroite surveillance de leur père et de leur(s) frère(s) notamment. Cet emprunt du barde est donc manifeste. Ainsi, la mort de Polonius et

---

à-dire l'aubépine, dont ils rapportent de grands bouquets à la maison ; la ville débordant dans la campagne encore proche, les champs envahissant la cité toute jonchée et tapissée de fleurs blanches, et l'amour qui naît spontanément parmi les rites du printemps ».

<sup>433</sup> Le vieillard se démentira néanmoins bientôt dans la première scène du deuxième acte, suite au récit d'Ophelia, des vers 109 à 120 : "No, my good lord, but as you did command / I did repel his letters, and denied / his access to me. / [Polonius] That hath made him mad. / I am sorry that with better speed and judgement / I had not quoted him. I feared he did but trifle / And meant to wreck thee. But beshrew my jealousy!" Ci-après la traduction de François-Victor Hugo : « Non, mon bon seigneur ; mais, comme vous me l'aviez commandé, j'ai repoussé ses lettres et je lui ai refusé tout accès près de moi. [Polonius] C'est cela qui l'a rendu fou. Je suis fâché de n'avoir pas mis plus d'attention et de discernement à le juger. Je craignais que ce ne fût qu'un jeu, et qu'il ne voulût ton naufrage. Mais, maudits soient mes soupçons ! ».

Ce brusque revirement de point de vue, extrêmement confusionnant pour une jeune vierge, installe durablement le trouble dans l'esprit d'Ophelia. Culpabilise-t-elle ? Il faudrait s'exercer à en relever les preuves. Toujours est-il que cette situation est née vraisemblablement d'une méprise. Polonius perçoit dans le récit que lui fait sa fille de la visitante improvisée que lui a rendu Hamlet, de son air hagard et de son accoutrement négligé, la symptomatique du mal d'amour, c'est-à-dire de la mélancolie. Mais, en réalité, l'égarement du prince a certainement plus à voir avec sa traumatisante rencontre du spectre dans la scène précédente (I, 5).

l'éloignement de Laertes laissent Ophelia sans rempart. Son obéissance et sa piété filiale continuent à la dissuader de succomber à son attirance pour Hamlet, toutefois, maintenant qu'elle est livrée à elle-même, sans tuteur, la tentation de penser librement est grande. La mélancolie qui l'assaille symptomatiquement est au fond l'expression d'un terrible conflit intérieur, qu'attise en sus sa culpabilisation. Plutôt que de trahir ses devoirs ou son cœur en faisant un choix, elle demeure dans la confusion et s'emmure elle-même dans le désordre. Pour ce qui est du sort de Roderigo, nous allons découvrir comment Iago s'y prend pour dissuader le jeune vénitien de se noyer. Il semble que le dramaturge ait là encore été puiser dans le legs boccacien. Iago fait effectivement miroiter à Roderigo le fol espoir de la conquête, qui se rattache au démon du jeu, et la distraction du voyage, puisqu'il se rend à Chypre. L'image du jeu d'argent trouve d'ailleurs une fascinante résonance dans la dernière scène du premier acte d'*Othello*, lorsque Iago demande maintes fois à Roderigo de mettre de l'argent dans sa bourse : "I say, put money in thy purse" (I, 3, 335-336). La récurrence de ce thème est tout à fait propre à illustrer l'illusoire enchère du gain.

### 3.1.5 Section E : "Suvvia, fa senno"

La cinquième section symétrique, marquée par la lettre « E », relie la réplique de Jago, à la ligne 6, dans l'opéra, à son pendant, au vers 330, dans la pièce :

| <i>OTELLO DE VERDI</i><br>Section E | <i>OTHELLO DE SHAKESPEARE</i><br>Section E                                        |
|-------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| <b>JAGO</b><br>6 Suvvia, fa senno   | <b>IAGO</b><br>330 Come, be a man! [Drown thyself? Drown cats and blind puppies!] |

Il convient de remarquer en premier lieu que la traduction italienne est nettement moins percutante que l'énoncé source en langue anglaise. Le texte cible que nous pourrions traduire en français par : « Allons ! Fais preuve de bon sens » (ou sois raisonnable) néglige totalement le regard des autres, qui est pourtant au centre de l'intention shakespearienne. Dans le livret, ce geste d'autorité de Jago appelle brusquement Roderigo à faire la part des choses, afin de revenir à la raison. Or, comment pourrait-il soudainement y parvenir, alors qu'il en a

été incapable de lui-même jusque-là ? D'autant que dans la pièce source, comme dans l'opéra d'ailleurs, il a dit à Iago, juste avant cela, qu'il ne peut rien y faire<sup>434</sup>. C'est donc peine perdue d'essayer de le raisonner si naïvement.

L'ingéniosité du barde a été d'attiser en lui les dernières braises de la fierté masculine. Le trait du Iago shakespearien sonne comme une insulte, qui porte atteinte au plus infime germe d'honneur et de dignité contenu dans le sein du jeune noble. En l'exhortant avec brutalité à être un homme et à se comporter en tant que tel, il sous-entend que si la passion auto-destructrice devait l'emporter, ce serait pour lui le comble de l'indignité, une véritable flétrissure. Il point également là-dedans un poncif du courage en tant qu'attribut de la virilité, qui serait, partant, une disposition du cœur essentiellement masculine. Le dramaturge, par la voix de Iago, joue sur une corde sensible.

D'autre part, la mort par noyade, qui est aussi un mode d'exécution, est perçue à la fin du Moyen Âge comme un supplice relativement avilissant, du fait de l'état vulgaire des condamnés. Il faut ajouter à cela qu'on le réserve davantage aux femmes<sup>435</sup>. Par ailleurs, la tradition exégétique occidentale fait de l'eau « la matière de la mort bien féminine », pour reprendre le mot de Gaston Bachelard<sup>436</sup>. Ainsi, il ne sied aucunement à gentilhomme de l'état de Roderigo de périr de la sorte. Ce serait se jeter dans les bras du déshonneur. Cela met de surcroît en lumière le machisme de l'exhortation adressée par Iago à Roderigo. Le mépris des femmes de l'enseigne du Maure est particulièrement saillant à bien d'autres endroits du drame source, comme par exemple lorsqu'il arrache avec violence le mouchoir de Desdemona à Emilia (III, 3, 317). Iago se révèle en cela un odieux phallocrate tout à fait prompt à illustrer la tendance dominante dans la société d'alors. Il traite partant Roderigo de pitoyable bonne-femme, ou plus exactement de minable jouvencelle. La lecture de cette infâme moquerie est étayée par la stratégie rhétorique du dénigrement qui se met en place immédiatement à la suite. Nous observons, entre crochets dans l'extrait ci-dessus de la pièce source, que Iago poursuit en disant « Te noyer ? », il pourrait à cet instant précis accentuer son mépris par une

---

<sup>434</sup> RODERIGO (Shakespeare I, 3, 313-314 et 328) : "What should I do? I confess it is my shame to be so fond; but it is not in my virtue to amend dit [...] It cannot be."

RODERIGO (Boito I, 1, 21) : « Vincer nol so. »

<sup>435</sup> Voir JORIS, Freddy, *Mourir sur l'échafaud. Sensibilité collective face à la mort et perceptions des exécutions capitales du Bas Moyen Âge à la fin de l'Ancien Régime*, Liège, Éditions du Céfal, 2005, pp. 25-26.

Il écrit : « La mort par noyade, était à la fin du Moyen Âge davantage réservée aux femmes ou aux traîtres d'origine bourgeoise ».

Notons par ailleurs que cette conception doxologique trouve toutefois une exception dans la légende de l'empereur Frédéric Barberousse. La noyade du souverain parti se baigner dans un cours d'eau de Cilicie devint le point départ d'une légende, selon laquelle il serait toujours en vie et demeurerait dans la montagne de Khyffhausër, dont il sortirait peu avant l'heure du jugement dernier pour conquérir Le Saint Sépulcre.

<sup>436</sup> BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, Chapitre V, p. 111.

interjection, en l’occurrence en soufflant entre ses dents — ce soupir est communément exprimé par l’onomatopée « Pff ». Avant que de ne s’exclamer avec emphase qu’on ne noie que les chats et les chiots aveugles. C’est dire l’affront blessant. Shakespeare est très perspicace : rares sont les hommes qui, même acculés, renoncent à leur fierté. Dans bien des fables et dans l’histoire, il s’agit du motif de leur perte.

Il est fort regrettable que le librettiste n’ait pas été sensible ici à la stratégie montée par le barde. L’effacement dans l’opéra de cette moquerie sexiste est dommageable tant contextuellement que dramatiquement pour la direction du jeu d’acteur. La crédibilité de la manipulation psychologique du personnage est elle-même entamée. Il appartient aux musicologues d’y remédier en proposant une option de traduction différente, comme nous l’avons déjà fait précédemment en corrigeant l’expression du désespoir de Roderigo. Cette nouvelle variante devra ensuite être adoptée par le directeur musical et le metteur en scène dans les théâtres. Il s’agit là d’un enjeu de perfectibilité dramatique tout à fait original, qui ouvre la voie à des (re)créations inédites. Remarquons bien toutefois qu’il convient d’être précautionneux dans ce genre de manipulation, car c’est aussi la porte à tous les abus.

### 3.1.6 Section F : “Aspetta l’opra del tempo”

La sixième section symétrique, marquée par la lettre « F », relie la réplique de Jago, à la ligne 7, dans l’opéra, à son pendant, aux vers 362 et 363<sup>437</sup>, dans la pièce :

| <i>OTELLO DE VERDI</i><br>Section F       | <i>OTHELLO DE SHAKESPEARE</i><br>Section F                                               |
|-------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>JAGO</b><br>7 Aspetta l’opra del tempo | <b>IAGO</b><br>362 There are many events in the<br>womb of Time which will be delivered. |

La traduction italienne paraît à première vue tout à fait conforme. Jago enjoint à Roderigo d’attendre l’œuvre du temps. Il insinue par là que des événements terribles se préparent : il a déjà répandu la semence du méfait, et il attend à présent patiemment la sortie

<sup>437</sup> Nous empruntons ce référencement à l’éditeur Michael Neill. Qu’il s’agisse de versification ou de prose, les lignes sont toutes indiquées en tant que vers. Cet abus de langage facilite en outre notre indexation dans la mesure où nous avons affaire à des pièces mixtes.

du terreau fangeux des premiers germes du désordre. La confiance de l'enseigne est glaçante. Le détournement de l'image biblique du bon semeur est implicite. D'ordinaire, le temps ne saurait profiter qu'aux bonnes œuvres, mais voici qu'ici il fait fructifier les fruits de l'arbre du péché. L'écriture tragique shakespearienne a ceci de formidable qu'elle véhicule des considérations, généralement tues, qui dérangent parce qu'elles renversent les valeurs et ébranlent l'édifice sociétal. Seuls les justes sont sensés goûter à la joie que procure la confiance ! Pourquoi un criminel de la trempe de Iago y parvient-il ? Comment est-ce possible ?

En dépit des apparences, le livret n'a toutefois pas complètement rendu l'esprit de l'énoncé source. Il convient d'abord de remarquer que la magnifique expression : "the womb of Time" (la matrice du Temps) a été tronquée. Avec elle, c'est l'allégorie du Temps qui s'évanouit. Or, le Temps était un thème très en vogue et repris par nombre d'artistes à la Renaissance<sup>438</sup>. Les humanistes se plaisaient à le représenter sous les traits d'un vieillard chenu, les membres entravés par des chaînes et tenant une faux. Cette représentation sortie tout droit de la mythologie gréco-latine dépeint le dieu Cronos, ou Saturne. Il est à ce sujet intéressant de noter que les entraves avec lesquelles on le montre lui furent mises par Zeus, ou Jupiter<sup>439</sup>.

Mais, voilà, il semble que Shakespeare ait délibérément transmué la masculinité du Temps. Ce milieu indéfini, auquel nul mortel ne peut jamais se soustraire, acquiert une nature féminine par l'image de l'enfantement. Métaphoriquement, le Temps devient une femme qui porte en son sein les événements bons ou mauvais que dissimule l'avenir. Elle en accouchera au terme de sa grossesse. C'est seulement à cet instant que le voile se lèvera. Cette créature apparaît comme la matrice indifférenciée du bon grain et de l'ivraie. Cette coexistence du bien et du mal interpelle. Elle révèle, par différentiation avec la basse terre, que la Jérusalem Céleste est un lieu hors du temps, qu'il s'agit d'un royaume d'éternité, où le sol ne féconde que la vertu. La versatilité de la nature féminine, que les hommes du Moyen Âge, puis de la Renaissance, ont rapprochée de l'influence néfaste de la lune, participe à l'élaboration par le barde de cette symbolique originale, à l'arrière-plan de laquelle, il y a une évocation de la roue de Fortune.

<sup>438</sup> Voir notamment les travaux de l'historien suisse, spécialiste de la Renaissance, ENGAMMARE, Max, « L'ordre du jour », in *L'ordre du temps. L'invention de la ponctualité au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Librairie Droz, 2004, pp. 199-224.

<sup>439</sup> Voir COMMELIN, Pierre, op. cit., pp. 10-12.

Le mythographe écrit (p. 11) : « En grec, Saturne est désigné sous le nom de Cronos, c'est-à-dire le Temps. L'allégorie est transparente dans cette fable de Saturne. Ce dieu qui dévore ses enfants n'est, dit Cicéron, que le Temps lui-même, le Temps insatiable d'années, et qui consume toutes celles qui s'écoulent. **Afin de le contenir, Jupiter l'a enchaîné, c'est-à-dire l'a soumis au cours des astres qui sont comme ses liens** ».



D'autre part, une question capitale est posée : comment, par quel moyens, Iago parvient-il à lire l'avenir ? Nul mortel n'en est normalement capable. Le mythographe Pierre Commelin souligne cet enracinement dans l'Antiquité de l'impénétrabilité du temps (1960 : 12) : « Sur beaucoup de monuments, Cronos est représenté avec un voile, sans doute parce que les temps sont obscurs et couverts d'un voile impénétrable ». D'où lui vient une telle capacité ? Dans l'énoncé source, l'image du devin qui lit l'avenir dans les entrailles est saillante : **“There are many events in the womb of Time”**. Par cette assertion, Iago se confère une aura prophétique : il est à proprement parler un vaticinateur. En connexion avec le contexte source, à savoir l'Angleterre jacobéenne<sup>440</sup>, cela connote indéniablement la sorcellerie et le maléfice. Nous allons décrypter les fondements historiques et la portée de cette lourde accusation.

La définition de la sorcellerie fût âprement débattue durant la Renaissance anglaise. Deux visions notoires s'opposèrent : la première est illustrée par le scepticisme de Reginald Scot<sup>441</sup>, auteur de *The Discoverie of Witchcraft* (1584), et la seconde par la conviction du roi Jacques I<sup>er</sup> Stuart, en particulier, que les pouvoirs maléfiques des sorcières sont bien réels. Cet antagonisme ne se refléta pas cependant dans les décisions de justice puisque la majorité des personnes inculpées pour sorcellerie à cette époque périrent sur le bûcher<sup>442</sup>. Il s'agissait bien davantage de réflexions théoriques que de considérations pratiques. Par ailleurs, la répression fut excitée par l'ignorance et la crédulité populaire. Il convient d'ajouter à cela que l'accusation de sorcellerie avait bien souvent des contours très flous ; l'image de la sorcière amalgamant à la fois des représentations païennes et bibliques. La sorcière d'Endor, décrite comme une devineresse dans *le Premier Livre de Samuel* (chapitre 28), constituait notamment une représentation très emblématique des personnes à pourchasser<sup>443</sup>. Pénétrer le destin des

<sup>440</sup> La reine Élisabeth I<sup>ère</sup> meurt en 1603, et Othello sera représenté pour la première fois en 1604, sous le règne du nouveau monarque, le roi Jacques I<sup>er</sup> Stuart.

<sup>441</sup> Voir MODESTIN, Georg, « Le gentleman, la sorcière et le diable : Reginald Scot, un anthropologue social avant la lettre ? », *Médiévales* [en ligne], Paris, PUV, n° 44, printemps 2003, consulté le 14 décembre 2015. <https://medievales.revues.org/722>.

Il écrit (3) : « Weyer et Scot n'étaient pas les seuls à penser que les sorcières étaient dénuées de tout pouvoir maléfique. Il s'agissait au contraire, comme Stuart Clark l'a démontré, d'un lieu commun auquel pouvaient souscrire la plupart des auteurs de l'époque, indépendamment de leur degré présumé de 'crédulité' ou de 'scepticisme'. Le vrai coupable était le diable, qui se dissimulait derrière les sorcières dont il abusait pour se moquer des gens ».

<sup>442</sup> Voir “North Berwick Witch Trials”, in *Education Scotland Foghlam Alba*, consulté le 13 décembre 2015, <http://www.educationscotland.gov.uk/scotlandshistory/unionscrownparliaments/northberwickwitchtrials/index.asp>.

Il est ainsi rapporté qu'en Écosse, au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècles, au moins 3837 personnes furent accusées de sorcellerie. Parmi elles, beaucoup furent torturées et près de 70% furent exécutées. [Ma traduction]

<sup>443</sup> Voir ZIKA, Charles, « Les parties du corps, Saturne et le cannibalisme : représentations visuelles des assemblées de sorcières au XVI<sup>e</sup> siècle », in JACQUES-CHAQUIN, Nicole, PRÉAUD, Maxime, *Le Sabbat des sorciers XV<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles* [colloque international, ENS Fontenay-Saint-Cloud, 4-7 novembre 1992], Grenoble, Jérôme Millon, 1993, pp. 389-418.

hommes, ou prédire le cours des événements futurs comptaient parmi les motifs d'inculpation valides les plus usités.

Le roi Jacques I<sup>er</sup> Stuart s'est singulièrement préoccupé de la sorcellerie et de sa pénalisation. Ce fut en Écosse, avant qu'il n'accède au trône d'Angleterre, que démarra la chasse aux sorcières. Le procès retentissant des sorcières de North Berwick s'ouvrit en 1590. Le souverain écossais était alors persuadé d'avoir réchappé, ainsi que sa future épouse, Anne de Danemark, du péril des flots déchaînés, qu'aurait suscité contre eux une assemblée de sorcières<sup>444</sup>. Cet épisode le marqua tellement qu'il entreprit par la suite d'écrire un traité de démonologie<sup>445</sup>, qui fut publié en 1597. Il lut en outre dans les Saintes Écritures la condamnation formelle des adeptes de la magie<sup>446</sup>.

Plusieurs dramaturges notables de la période, au premier rang desquels Shakespeare, tirèrent parti, avec un plus ou moins grand succès, de la crainte et de la fascination qu'inspirait au public la sorcellerie. Thomas Middleton créa ainsi, par exemple, dans le premier quart du XVII<sup>e</sup> siècle une pièce intitulée *The Witch*<sup>447</sup> ; et, Thomas Dekker, John Ford et William Rowley composèrent ensemble une pièce intitulée *The Witch of Edmonton*<sup>448</sup> (1621). Il est très intéressant de remarquer que, dans ces ouvrages, l'image de la sorcellerie est presque toujours calquée sur le contenu des traités de démonologie de la période. Cette large exploitation de sources contemporaines, outre de souligner le rôle médiatique du théâtre, fut aussi une formidable invitation à l'adaptation et à la recomposition. Une riche intertextualité de zone vit le jour — il s'agit effectivement ici d'un effet local. Une merveilleuse illustration de cet état de fait réside justement dans la virulente polémique sur l'authenticité shakespearienne de l'apparition d'Hécate à l'acte III, scène 5 dans *Macbeth*<sup>449</sup>.

---

<sup>444</sup> *Ibid.*, 2015.

<sup>445</sup> Voir notamment NOSTBAKKEN, Faith, "King James's Views on Demonology", in *Understanding Macbeth*, London, Greenwood Press, 1997, pp. 106-108.

<sup>446</sup> Voir DURRANT, Jonathan, BAILEY, Michael D., "Bible, Witchcraft in", in *Historical Dictionary of Witchcraft*, Toronto, The Scarecrow Press, pp. 38-39.

Ils notent : "The most famous reference given to witchcraft in the Bible is the passage from Exodus 22:18, given in the 17<sup>th</sup>-century King James' Version as 'Thou shalt not suffer a witch to live.' Throughout the period of the European witch-hunts, this passage served as the biblical justification for the execution of witches".

<sup>447</sup> Voir l'excellente édition réalisée par SHAFER, Elizabeth, *Thomas Middleton: The Witch*, London, Bloomsbury, 1994.

<sup>448</sup> Voir NICOL, David, "Interrogating the Devil: Social and Demonic Pressure in 'The Witch of Edmonton'", in *Comparative Drama*, Vol. 38, N°4, Winter 2004-2005, pp. 425-445.

<sup>449</sup> Voir HOENSELAARS, Ton, "Shakespeare: colleagues, collaborators, co-authors", in *The Cambridge Companion to Shakespeare and Contemporary Dramatists*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 97-119.

Il écrit (p. 107) : "Middleton also revised Shakespeare's *Macbeth* (1606; rev. 1616), and the Oxford edition of Middleton's Collected Works (2007) aptly conveys by typographical means how much more substantial his intervention was, beyond the addition of the two songs from *The Witch* in the Hecate episodes of Shakespeare's tragedy".

L'évocation de la sorcellerie dans le discours de Iago est par conséquent saillante. Qu'il feigne simplement de deviner le cours des événements futurs, ou qu'il ait réellement conclu un pacte avec les puissances infernales — ce sera la perspective boito-verdienne, il n'en demeure pas moins que son assurance mystérieuse dans la promesse de l'avenir galvanise Roderigo, qui tout soudainement apparaît revigoré à la fin du premier acte de la pièce source<sup>450</sup>. La localisation de ce segment à la toute fin du tête-à-tête entre Iago et Roderigo est donc hautement stratégique. Il s'agit véritablement chez Shakespeare de l'élément décisif, qui scelle l'argumentaire de Iago. Ce qui aurait pu se nommer au départ : « dialogue avec un suicidaire », prend le tour d'un conciliabule. Quel renversement !

Dans le livret, en raison de la suppression du premier acte vénitien, ce fragment clé aurait pu complètement disparaître. Mais, Boito décida de le transplanter dans l'opéra au début du premier acte chypriote ; sans doute, fut-il sensible à sa puissance. Néanmoins, du fait de son insertion insignifiante au début de la réplique de Iago, il ne remplit plus désormais la fonction pour laquelle il a été initialement programmé par Shakespeare. Il s'agissait au départ d'emporter définitivement l'adhésion de Roderigo, en produisant sur lui une impression indélébile. Ainsi disposée dans l'œuvre cible, c'est une réplique sur laquelle personne ne s'attarde plus. Cette discordance est d'ailleurs réhaussée par l'implantation du fragment au carrefour des deux actes dans le drame source — l'action se déplace de Venise à Chypre. La coupure théâtrale, qui suivait presque immédiatement l'actualisation de cette occurrence par l'audience, fixait d'autant plus dans les esprits la manière par laquelle Iago était parvenue à ôter l'envie de se suicider à Roderigo. Aux yeux des contemporains de Shakespeare, le personnage avait accompli là un véritable prodige, compte tenu du tempérament mélancolique du gentilhomme.

La traduction française du livret italien signée par Camille du Locle et Boito lui-même renforce de surcroît ce sentiment d'incompréhension. Nous constatons en effet que, dans l'opéra, le vers « Aspetta l'opra del tempo » fut traduit de façon anodine par « Sache employer l'œuvre du temps ». Or, cette interprétation révèle le fourvoiement du librettiste. L'énoncé cible se transforme en une banale invitation au complot : il est question d'employer ses efforts à tramer une machination. C'est en outre une perversion de la « valeur travail ». À

---

Ce point de vue ne fait toutefois pas l'unanimité dans la communauté scientifique, comme le montre par exemple IOPPOLO, Grace, *Revising Shakespeare*, Cambridge, Harvard University Press, 1991, p. 123.

Elle écrit quant à elle : "Middleton does not appear to have authored the Hecate passages in *Macbeth*, either before or after 1611, and stylistic differences between *The Witch* and *Macbeth* also suggest that Middleton was not the reviser of the other textually difficult passages in Shakespeare's play".

<sup>450</sup> Ci-après le passage dans l'*Othello* de Shakespeare (I, 3, 369) : "IAGO: No more of drowning, do you hear? RODERIGO: I am changed".

l'inverse, l'énoncé source shakespearien se focalisait sur l'inexorabilité de la chute du Maure, entrevue par Iago dans la matrice du temps. Pas la peine de s'échigner, puisqu'il est perdu d'avance. Il n'y a tout simplement qu'à attendre. Cette idée doit paraître extrêmement séduisante à Roderigo, compte tenu de son état d'apathie. Il appert, ici, en somme que le remodelage du texte source dans le livret a trivialisé l'expression shakespearienne en la dépouillant de son cortège d'évocations au sein du contexte source. La lourde charge incombe au metteur en scène de l'*Othello* verdien de trouver des passerelles scénographiques pour conduire les spectateurs d'aujourd'hui dans le monde oublié de Shakespeare.

### 3.1.7 Section G : "A Desdemona bella"

La septième section symétrique, marquée par la lettre « G », relie la réplique de Jago, des lignes 8 à 11, dans l'opéra, à son pendant, aux vers 336 et 337 puis 343 et 344, dans la pièce :

| <i>OTELLO DE VERDI</i><br>Section G                                                                                                                              | <i>OTHELLO DE SHAKESPEARE</i><br>Section G                                                                                                                                                                    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>JAGO</b><br>8 A Desdemona bella,<br>che nel segreto de' tuoi sogni adori,<br>presto in uggia verranno i foschi baci<br>di quel selvaggio dalle gonfie labbra. | <b>IAGO</b><br>336 It cannot be long that Desdemona should continue<br>her love to the Moor [...]<br>343 She must change for youth: when she is<br>Sated with his body she will find the errors of her choice |

Nous remarquons en premier lieu qu'il y a une cassure au beau milieu de l'énoncé source. Boito a entièrement retranché du livret le passage intercalé que nous découvrons ci-dessous (Shakespeare I, 3, 337-343) :

| <i>OTHELLO DE SHAKESPEARE</i>                                                                                                                                 | <i>OTHELLO DE SHAKESPEARE</i><br>Traduction française de François-Victor Hugo                                                                                      |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| [It cannot be long that Desdemona should continue<br>her love to the Moor]—put money in thy purse—nor<br>he his to her. It was a violent commencement in her, | [Il est impossible que Desdémone conserve longtemps<br>son amour pour le More]... Mets de l'argent dans ta<br>bourse... et le More son amour pour elle. Le début a |

|                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| and thou shalt see an answerable sequestration— <b>put but money in thy purse. These Moors are changeable in their wills: fill thy purse with money. The food that to him now is as luscious as locusts shall be to him shortly as acerb as coloquintida.</b> | été violent, la séparation sera à l'avenant, tu verras !...<br><b>Surtout mets de l'argent dans ta bourse... Ces Mores ont la volonté changeante... Remplis bien ta bourse... La nourriture, qui maintenant est pour lui aussi savoureuse qu'une grappe d'acacia, lui sera bientôt aussi amère que la coloquinte.</b> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Nous constatons que, dans le drame source, Iago évoque non seulement l'inconséquence de Desdemona, mais aussi l'inconstance d'Othello (en rouge). Il démontre par ces forces de répulsion que l'union entre le Maure et la jeune femme est aberrante. Leur couple ne sera pas long à voler en éclats. Au sein de la fiction opératique, l'hypothèse qu'Othello puisse être inconstant en amour n'est même pas émise. La versatilité du Maure, même si c'est un mensonge, a tout bonnement été élaguée par le librettiste. Pourquoi Boito a-t-il fait ce choix ? Quelle est l'incidence de cette décision sur la dramaturgie shakespearienne ?

Il est intéressant de noter que le rejet mutuel des deux amants fut initialement conté par une métaphore de l'alimentation. Shakespeare parle en effet du rassasiement de Desdemona, qui a croqué le corps viril d'Othello jusqu'au dégoût, et, de la sapidité bientôt viciée de la jeune femme, qui ne serait plus alors qu'un mets détestable au palet du Maure. Cette réflexion pénétrante, encore aujourd'hui, nous fait nous interroger : dans quelle mesure sommes-nous les uns pour les autres des aliments de consommation ? L'amour est-il analogue au besoin alimentaire ? Il s'agit du sempiternel hiatus entre le corps animal et l'âme humaine. Boito n'a pas traduit cette métaphore, dont la portée philosophique soulignait pourtant le pouvoir de séduction diabolique de Iago et, partant, sa redoutable malignité. Pour faire le mal, il se fait passer pour qui il n'est pas. Il est saisissant d'observer que chez Shakespeare le personnage le plus vil appréhende, nonobstant son dessein scélérat, l'existence humaine avec le plus de sagesse. De telles paroles font une forte impression sur un être aussi perturbé que Roderigo. Ce stratagème pervers, au reste adroit, est plus que jamais d'actualité dans notre monde contemporain : il est à la base de l'essor de nombreux mouvements sectaires. L'enseigne tire parti de la détresse du gentilhomme.

Dans l'opéra, le retranchement du soi-disant caractère volage d'Othello de l'argumentaire de Iago, trahit la lecture boito-verdienne stéréotypée de la tragédie du Maure de Venise. Le compositeur et son librettiste n'ont retenu que l'amour passionnel du Maure pour la jeune femme. En atteste notamment, la triple répétition de l'obsédant thème du baiser

(Verdi I, 3 ; IV, 3 ; IV, 4)<sup>451</sup>. Pourtant, dans la pièce source, la jalousie et l'obsession malade d'Othello ne sont pas d'emblée établies. Elles procèdent avant tout de la dissémination du venin de Iago dans le microcosme de la fiction<sup>452</sup>. Le public anglais du début du XVII<sup>e</sup> siècle trouvait, semble-t-il, tout à fait crédible qu'Othello puisse délaisser Desdemona<sup>453</sup>. Aucune archive, à notre connaissance, ne fait état de quelconques railleries à cet endroit ; ou alors l'énormité de telles paroles fait-elle prendre la mesure de l'égarement du jeune homme, qui y souscrit. Cette suggestion insidieuse est propre à exciter, dans la fiction, la colère de Roderigo qui s'insurge de voir bafouer l'honneur de la femme, qu'il désire désespérément, par celui qu'il considère comme son rival. Iago fait naître dans l'esprit du gentilhomme qu'Othello n'est pas digne de posséder Desdemona, alors que, lui, l'est au contraire. C'est en venant à sa rescousse qu'il lui prouvera son amour et sa dévotion. L'ingéniosité de Shakespeare tient ici au dévoiement de l'image du chevalier servant. Le dramaturge montre comment il est possible de manipuler une personne en installant à son insu dans son esprit de nobles portraits, ou idéaux, qu'elle a l'impression d'ensuite découvrir par elle-même et d'incarner.

L'opéra joue essentiellement du racisme pour conter l'asymétrie de la relation entre le Maure et la jeune vénitienne. Iago y dépeint ainsi la répulsion de la « belle Desdemona » pour « les sombres baisers de ce sauvage aux grosses lèvres<sup>454</sup> ». Le librettiste insiste dans ce passage sur la couleur de peau, le type africain et l'infériorité de la race d'Othello. À l'inverse, dans le drame source, Iago invoque seulement le motif de la jeunesse tant pour expliquer l'erreur de Desdemona que pour la séparer d'Othello qui est beaucoup plus vieux qu'elle (Shakespeare I, 3, 343-344) : “**She must change for youth** : when she is sated with his body she will find the **errors** of her choice”. Ce contraste saisissant est d'ailleurs accentué, dans l'adaptation, par le transfert dans le discours de Iago du fragment d'une réplique initialement attribuée à Roderigo (Shakespeare I, 1, 66) : “What a full fortune does

451



<sup>452</sup> Iago dit dans le drame source (*Othello* II, 1, 291-293) : “Or, failing so, yet that I put the Moor / At least into a jealousy so strong / That judgement cannot cure”.

<sup>453</sup> En outre, Iago soupçonne le Maure d'avoir sailli Émilie à sa place dans le drame source (I, 3, 376-377).

<sup>454</sup> “A Desdemona bella [...] presto in uggia verranno i foschi baci di quel selvaggio dalle gonfie labbre”.

**the thick-lips owe**<sup>455</sup>». Mais, même si la question raciale est éludée à ce moment précis, il n'empêche que, dans la pièce source, le discours complet de Iago n'est pas exempt de telles considérations. L'enseigne dit par exemple à Brabantio à l'acte I, scène 1, des vers 110 à 113 :

You'll have your daughter covered with a Barbary horse, you'll have your nephews neigh to you, you'll have coursers for cousins and jennets for germans.<sup>456</sup>

Le barde file dans ce passage une métaphore chevaline. En faisant d'Othello un Barbe<sup>457</sup> et de sa progéniture future une lignée de chevaux<sup>458</sup>, Iago dénonce le crime de bestialité. L'infériorité de la race du Maure est, qui plus est, accentuée par la soumission de ces animaux que l'homme dompte et monte. Au sein de la fiction, après que Brabantio a éconduit Roderigo, Iago intervient en lançant cette saillie raciale pour pousser le sénateur à enquêter. Il s'agit d'une incrimination si abominable que le père de Desdemona veut aussitôt la dissiper en se mettant à la recherche de sa fille au beau milieu de la nuit. Le personnage de Iago use du racisme quand cela peut servir ses projets.

Face à lui-même, il n'a pas la bassesse de formuler d'insultes raciales. Dans ses monologues du premier acte et même dans ses confessions, dites fiables, à Roderigo, il expose qu'il tient grief au Maure de ne pas l'avoir promu au grade de capitaine et de l'avoir cocufié. Il était, avant cela, vraisemblablement fidèle et dévoué à son général jusqu'au cœur de la mêlée. Pour que sa vengeance s'exerce pleinement, il est impératif qu'Othello demeure pour lui un homme ! Lors de son tête-à-tête avec Roderigo, il n'attaque pas non plus Othello sur sa race, car cela n'aurait pas l'effet escompté sur le gentilhomme, qui se sentirait encore plus minable. Cela induirait effectivement, comble de l'humiliation, que Desdemona lui préférât un sauvage. C'est pourquoi, dans le drame source, Iago dissipe l'envie suicidaire de Roderigo en mettant en avant la noblesse de sa position ; lui, qui a finalement l'insigne opportunité de prouver son amour à la jeune femme, en l'arrachant des griffes d'un amant qui la délaisse.

---

<sup>455</sup> Ci-après la traduction de François-Victor Hugo : « Quel bonheur a l'homme aux grosses lèvres ».

<sup>456</sup> Ci-après la traduction de François-Victor Hugo : « Vous laissez couvrir votre fille par un cheval de Barbarie ! Vous voulez avoir des petits-fils qui vous hennissent au nez ! Vous voulez avoir des étalons pour cousins et des genets pour alliés ! ».

<sup>457</sup> Pour plus d'informations, consulter la notice de l'Institut Français du Cheval et de l'Équitation (IFCE) : <http://www.haras-nationaux.fr/information/accueil-equipaedia/races-dequides/chevaux-de-sang/barbe.html>.

<sup>458</sup> Il est intéressant de remarquer que les genets sont issus du croisement de Barbes, d'Arabes et d'Andalous. Shakespeare continue par là à faire référence à la civilisation arabe implantée dans cette aire géographique.

Le librettiste a donc, du point de vue de la dramaturgie shakespearienne, commis une bévue en colorant la « section G » d'abjectes considérations raciales. La fragilité psychique de Roderigo, qui est alors au bord du précipice, a été terriblement négligée dans la fiction opératique. Il semble que Boito soit passé à côté des enjeux dramatiques du mal d'aimer et du tempérament mélancolique du jeune homme. La xénophobie primaire avait sa place dans le discours haineux du personnage tant que la soi-disant infériorité raciale d'Othello lui faisait croire qu'il l'écraserait facilement. C'est d'ailleurs pour cette raison que, dans la pièce source, ses attaques racistes contre Othello sont essentiellement contenues dans le premier acte vénitien. Par la suite mis en échec et désespéré de jamais y parvenir, le gentilhomme délaisse ce vocabulaire afin de ne pas s'affliger davantage de son insuccès.

Ce choix préjudiciable de Boito est imputable à la nécessaire concision de l'adaptation. Voulant sauvegarder des fragments clefs de l'acte vénitien élagué, le librettiste a certainement cru bon de saisir l'opportunité de ce tête-à-tête entre Iago et Roderigo dans l'opéra pour présenter la haine raciale du Maure. Seulement voilà, cette recomposition de leur dialogue, qui amalgame différents éléments du premier acte de la pièce source, entre en discordance avec le contexte de leur entrevue chypriote. Il convient d'ajouter que cette irréflexion alimente aussi fâcheusement le soupçon de racisme qui pèse contre le librettiste. Soulignons qu'il a de son propre chef intégré des considérations raciales qui desservent le drame shakespearien. Pour creuser plus à fond ce sujet, il est nécessaire de se plonger dans l'histoire de la critique littéraire et artistique du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>459</sup>, tout en prenant la mesure de l'audace du barde qui a choisi, envers et contre tous, un héros noir<sup>460</sup> pour sa tragédie.

<sup>459</sup> La couleur de peau d'Othello a fait l'objet de grandes polémiques et de désaccords virulents au sein des auteurs romantiques.

Voir notamment HEPOKOSKI, James A., *Giuseppe Verdi: Otello*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 169-170.

Il écrit : « François-Victor Hugo a fait précéder sa traduction d'une introduction de trente-cinq pages, et Boito en a annoté certains passages dans sa copie principale (qui est maintenant conservée à la bibliothèque de *La Scala*), a écrit des commentaires dans les marges, entre autre chose. La plus grande partie de cet avant-propos, imprégné d'une admiration sans réserve d'Othello en tant que héros, est une attaque non déguisée contre l'interprétation de Schlegel du protagoniste en tant que primitif. Au début Hugo s'aligne sur un passage inconfortablement [désagréablement] raciste qui l'avait impressionné dans *Literary Remains* de Coleridge : 'Ce serait quelque chose de monstrueux que de concevoir cette belle femme vénitienne tombant amoureuse d'un vrai noir. Cela dénoterait une disproportion, un manque d'équilibre, chez Desdemona' (Coleridge 1818). Hugo continue de soutenir que la couleur de peau d'Othello est mordorée, pas noire, qu'il est un membre d'une race noble, 'artistique et entrepreneur', une ethnie arabe au passé glorieux, un 'rival de la race latine'. Othello est louangé comme 'le fils des rois sarrasins' et par conséquent le mariage de Desdemona avec lui n'était pas une mésalliance, comme Schlegel avait suggéré, mais 'la fusion compatissante de ces deux types primordiaux de la beauté humaine, le type sémitique et caucasique'. Boito n'était apparemment pas convaincu par l'aspect racial très particulier de l'argument de Hugo : peu après ce point il écrivit dans la marge 'et pourtant il est noir' ('eppure è un negro', p. 58) ». [Ma traduction]. Le terme *negro* en italien, par différenciation avec *nero*, peut être documenté sur le site de l'*Accademia della Crusca* :

<http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/nero-negro-colore>

<sup>460</sup> Voir notamment HUNTER, G. K., "Othello and Colour Prejudice", in *Othello*, edited by Edward PECHTER, London, Norton, 2004, pp. 248-262.



Il convient pour finir de remarquer que, dans l'opéra, la disparition du thème de l'argent, en vert dans l'extrait ci-dessus du drame source, représente une économie textuelle significative, qui n'est toutefois pas sans incidence sur la dramaturgie shakespearienne. À l'origine, le thème de l'argent constituait le futur motif du mécontentement de Roderigo envers Iago. Dans la pièce source, l'irritation du gentilhomme point à l'acte II, scène 3, des vers 348 à 354 :

| <i>OTHELLO DE SHAKESPEARE</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | <i>OTHELLO DE SHAKESPEARE</i><br>Traduction française de François-Victor Hugo                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>RODERIGO (to IAGO)</p> <p>I do follow here in the chase, not like a hound that hunts, but one that fills up the cry. <b>My money is almost spent</b> ; I have been tonight exceedingly well cudged; and I think the issue will be, I shall have so much experience for my pains, and so, <b>with no money at all</b> and a little more wit, <b>return again to Venice.</b></p> | <p>RODERIGO (à IAGO)</p> <p>Je suis ici à la chasse, non comme le limier qui reliance, mais seulement comme celui qui donne le cri. <b>Mon argent est presque entièrement dépensé</b> ; j'ai été cette nuit parfaitement bâtonné ; et l'issue que je vois à tout ceci, c'est que j'aurai de l'expérience pour mes peines, et qu'alors <b>avec tout mon argent de moins</b> et un peu d'esprit de plus, <b>je retournerai à Venise.</b></p> |

Ce premier accroc dans leur relation pousse Iago à employer la ruse qui consiste à faire croire à Roderigo qu'il le met dans la confiance de son plan. Cette rouerie lui assure à nouveau la docilité du gentilhomme. La première section de sa tirade est édifiante (II, 3, 355-358) :

| <i>OTHELLO DE SHAKESPEARE</i>                                                                                                                                          | <i>OTHELLO DE SHAKESPEARE</i><br>Traduction française de François-Victor Hugo                                                                                            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>IAGO</p> <p>How poor are they that have not patience!</p> <p>What wound did ever heal but by degrees?</p> <p>Thou know'st we work by wit and not by witchcraft,</p> | <p>IAGO</p> <p>Pauvres gens ceux qui n'ont pas de patience !</p> <p>Quelle blessure s'est jamais guérie autrement que par degrés ? Tu sais bien que nous opérons par</p> |

Il note (p. 250) : "The Elizabethans had the basic common man's attitude that all foreigners are curious and inferior—the more curious the more inferior, in the sense of the proverb quoted by Purchas: 'Three Moors to a Portuguese; three Portuguese to an Englishman.' They had also the basic and ancient sense that black is the colour of sin and death, 'the badge of hell, The hue of dungeons, and the Schoole of night' (as Shakespeare himself says) [...] In Greece and Rome black was the colour of ill luck, death, condemnation, malevolence".

|                                        |                                                                                         |
|----------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|
| And wit depends on dilatory time [...] | l'intelligence et non par la magie ; et l'intelligence est soumise aux délais du temps. |
|----------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|

Nous notons que Iago use du vocable d'un médecin pour rassurer Roderigo. Il fait vraisemblablement référence à la cicatrisation de l'envie suicidaire du gentilhomme. L'enseigne est celui qui lui a procuré un traitement efficace, il doit donc continuer à suivre ses prescriptions pour que la rémission soit totale. Cette connotation est contextuellement pertinente car elle dispose, par analogie, le gentilhomme à attendre patiemment le terme d'autres processus de maturation soumis par définition à l'action du temps. Par ailleurs, dans ce passage du drame source, Iago fait tomber toutes les accusations de sorcellerie. Sa malversation s'accomplit uniquement par d'ingénieux tours de l'esprit. Ainsi, d'autres hommes hors de la fiction sont tout à fait susceptibles de connaître le sort tragique d'Othello.

C'est ensuite à l'acte IV, scène 2, des vers 173 à 244 qu'a lieu la confrontation la plus tendue entre l'enseigne et le jeune homme. Nous constatons d'emblée l'important volume de leur entretien. Roderigo est prêt à tout abandonner pourvu qu'il récupère ses bijoux :

| <b><i>OTHELLO DE SHAKESPEARE</i></b><br>Vers 186-191 et 197-200                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | <b><i>OTHELLO DE SHAKESPEARE</i></b><br>Traduction française de François-Victor Hugo                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>RODERIGO</p> <p>I have wasted myself out of my means; the jewels you have had from me to deliver Desdemona would half have corrupted a votarist; you have told me she hath received them, and returned me expectations and comforts of sudden respect and acquaintance, but I find none.</p> <p>[...]</p> <p>I tell you, 'tis not very well! I will make myself known to Desdemona: if she will return me my jewels, I will give over my suit and repent my unlawful solicitation; if not, assure yourself I will seek satisfaction of you.</p> | <p>RODERIGO</p> <p>J'ai épuisé toutes mes ressources. Les bijoux que vous avez eus de moi pour les offrir à Desdémone auraient à demi corrompu une vestale. Vous m'avez dit qu'elle les avait reçus, et vous m'avez rapporté le consolant espoir d'une faveur et d'une récompense prochaine ; mais je ne vois rien encore.</p> <p>[...]</p> <p>Je vous dis que ce n'est pas fort bien. Je me ferai connaître à Desdémone. Si elle me rend mes bijoux, j'abandonne ma poursuite, et je me repens de mes sollicitations illégitimes. Sinon, soyez sûr que je réclamerai de vous satisfaction.</p> |

Le gentilhomme a le sentiment d'être la dupe de Iago. Il apparaît complètement guéri de sa passion pour Desdemona, et se montre même menaçant à l'égard de l'enseigne s'il ne

recupérait pas ses bijoux, soit-disant offerts en gage à la jeune femme. Il s'agit d'un rebondissement dans la pièce source : l'audience se prête à espérer que le complot ourdi par Iago soit éventé par Roderigo qui a tourné casaque. Cette ultime virulente confrontation ne figure pas dans l'adaptation. Ce retranchement accentue l'inexorabilité de la chute d'Othello dans l'opéra. Le personnage de Iago n'en paraît que plus stéréotypé. D'autant que la suppression du passage précédent, dans lequel il se dédouanait d'avoir usé de la sorcellerie, couplée à l'ajout du *Credo* méphistophélique, termine de déshumaniser le personnage, qui est alors véritablement typifié ! Cela écarte l'œuvre de la société humaine. L'immédiateté de son ancrage y est sapée.

Du point de vue de la fiction, maintenant, l'émondement dans l'opéra du thème de l'argent peut se justifier par la suppression de l'acte vénitien. Roderigo n'a effectivement plus besoin de garnir sa bourse en vue de son voyage à Chypre, puisqu'il se trouve déjà sur l'île lorsqu'il expose sa volonté suicidaire à Iago. Cette mise en situation est en outre délétère à la cure prescrite par l'enseigne. Dans le contexte source, il était volontiers admis que le voyage, l'aventure et le jeu constituaient des distractions salutaires pour les personnes en proie au mal d'aimer et à la mélancolie. Or, l'opéra s'ouvrant à Chypre, Roderigo semble condamner à se morfondre dans cet environnement insulaire clos. Il ne peut compter sur les bienfaits que procure le dépaysement. D'autre part, l'insistance des sollicitations pécuniaires de Iago n'était pas sans évoquer la fascination du jeu et son cortège d'espérances vaines et trompeuses.

### 3.1.8 Section H : "Amico tuo sincero mi ti professo"

La huitième section symétrique, marquée par la lettre « H », relie la réplique de Iago, des lignes 12 à 14, dans l'opéra, à son pendant, des vers à 331 à 333, dans la pièce :

| <i>OTELLO DE VERDI</i><br>Section H                                                                                   | <i>OTHELLO DE SHAKESPEARE</i><br>Section H                                                                                                                                     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>JAGO</b><br>12 Buon Roderigo,<br>amico tuo sincero mi ti professo,<br>nè in più forte ambascia soccorrerti potrei. | <b>IAGO</b><br>331 I have professed me thy friend, and I<br>confess me knit to thy deserving with cables of perdurable<br>toughness. I could never better stead thee than now. |

Nous constatons que la traduction italienne de cette section est conforme à son modèle en anglais. L'unique objet de critique touche à la localisation de ce fragment dans le livret en comparaison avec le drame source. Dans ce passage, Iago se dit menteusement lié à Roderigo par une amitié inébranlable. Le but de ce témoignage faussement touchant est de passer aux yeux du gentilhomme pour quelqu'un de sincère. Cette sincérité une fois installée dans l'esprit de Roderigo, les paroles de Iago n'en auront que plus d'impact sur le gentilhomme. Shakespeare a justement disposé ce passage au début de la tirade de Iago, avant que celui-ci ne se mette à prescrire ses actions à Roderigo et ne lui démontre trompeusement l'union bancale des deux époux (I, 3, 333-354) : "Put money in thy purse; follow thou the wars; defeat thy favour with an usurped beard. I say, put money in thy purse. It cannot be long that Desdemona should continue her love to the Moor—put money in thy purse—nor he his to her"<sup>461</sup> [...]. Verdi et Boito ont quant à eux fait peu de cas de cet ordonnancement du discours rhétorique : ils ont placé le témoignage d'amitié de Iago au beau milieu de sa fallacieuse démonstration. Leur méprise est cependant assez discrète, car l'harmonisation fractionnée du récitatif par l'orchestre offre une distraction à l'audience, qui détourne son attention de cette grossière interversion<sup>462</sup>. Il revient aujourd'hui au directeur musical de remanier cet extrait pour retrouver la trame shakespearienne du discours.

### 3.1.9 Section I : "Se un fragil voto di femmina"

La neuvième et dernière section symétrique, marquée par la lettre « I », relie la réplique de Iago, des lignes 15 à 19, dans l'opéra, à son pendant, des vers à 348 à 350, dans la pièce :

| <b>OTELLO DE VERDI</b><br>Section I            | <b>OTHELLO DE SHAKESPEARE</b><br>Section I                                                                                                      |
|------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>JAGO</b><br>15 Se un fragil voto di femmina | <b>IAGO</b><br>348 If sanctimony and a frail vow betwixt an erring barbarian<br>and a super-subtle Venetian be not too hard for my wits and all |

<sup>461</sup> Ci-après la traduction de François-Victor Hugo : « Mets de l'argent dans ta bourse, suis l'expédition, altère ta physionomie par une barbe usurpée... Je le répète, mets de l'argent dans ta bourse... Il est impossible que Desdémone conserve longtemps son amour pour le More... Mets de l'argent dans ta bourse... et le More son amour pour elle [...] ».

<sup>462</sup> Voir cette formidable captation vidéo du récitatif (1959 — Iago : Tito Gobbi ; Roderigo : Gabriele de Julis) : <https://www.youtube.com/watch?v=hXt9D0I2dqk>.

|                                                                                                  |                                          |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------|
| Non è tropp'arduo nodo<br>Pel genio mio<br>Nè per l'inferno,<br>giuro che quella donna sarà tua. | the tribe of hell, thou shalt enjoy her. |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------|

Boito s'est ici détourné de l'énoncé source : il a tout bonnement retranché le Maure de l'équation. Dans le livret, il n'est plus question que du fragile serment prêté par une femme — une résonance amusante se tisse avec le point de vue du duc de Mantoue dans *Rigoletto*<sup>463</sup>. Dans le drame source, au contraire, tout en reconnaissant la sainteté de la promesse échangée par les deux époux, Iago souligne la fragilité du lien qui unit ces deux êtres, culturellement, aux antipodes l'un de l'autre. Le désordre naîtra donc de leur incompréhension mutuelle et de leur incapacité à communiquer. Le stratagème de Iago se dessine. Cette nouvelle altération du drame shakespearien trahit à la fois l'idiosyncrasie et l'ethnocentrisme de la traduction de Boito. L'inconstance féminine, ainsi mise en vitrine, trouve un écho dans le sacre du libertinage au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il ne s'agit pas d'un point de rencontre pour les contemporains de Shakespeare !

Il convient de remarquer enfin que, dans ce passage de l'opéra et de la pièce source, le machiavélisme de Iago est présenté au côté de l'appui que le personnage reçoit des puissances infernales. Cela est particulièrement intéressant du point de vue de la dramaturgie. Bien que l'enseigne commette tous ses méfaits en tant qu'homme, il n'en est pas moins suggéré qu'il fraie avec le diable. Ainsi, son extraordinaire pouvoir de persuasion pourrait lui avoir été inspiré par le Malin. La morale de la fable shakespearienne est finalement que le mal se dissimule sous tous les traits et est susceptible de prendre bien des apparences. Ce n'est donc pas seulement l'œuvre surnaturelle de méchantes sorcières !

Dans l'adaptation verdienne de la tragédie d'Othello, Roderigo conserve sa position actancielle d'adjuvant du méchant de la fable. Il est tout entier sous l'emprise de Iago. Le problème majeur, qui se pose en raison de l'élagage de l'acte vénitien, fut de rendre crédible dans la fiction opératique la sujétion du gentilhomme à l'enseigne. Verdi et Boito choisirent de transposer à Chypre une partie du premier acte de la pièce source, qui se déroule à Venise. C'est ainsi que la volonté suicidaire de Roderigo fut remplacée dans le contexte de l'arrivée à

<sup>463</sup> Ce personnage expose en effet des vues similaires sur la nature féminine dans son très célèbre aria, dont nous restituerons ci-après le contenu marquant : « La donna è mobile, qual piuma al vento, / muta d'accento, e di pensiero. / Sempre un amabile, leggiadro viso, / in pianto o in riso, è menzognero [...] ».

bon port du vaisseau transportant Othello, qui brava les éléments. Ce énième sauvetage — on ne sait pas dans l'opéra à combien de complots le Maure a déjà réchappé —, aux allures de miracle, convainc le gentilhomme de l'invincibilité d'Othello. Abandonnant tous ses espoirs de triompher un jour de son rival, il perd alors le goût de vivre.

Lorsque Roderigo, qui est semble-t-il déjà lié à Iago à ce stade de la fiction opératique, confie à l'enseigne son intention de se noyer, ce dernier le sermonne. Il arrive par son habileté diabolique à le dissuader d'en finir avec lui-même. Il n'est bien évidemment pas dans l'intérêt de Iago de se défaire si tôt de sa marionnette. L'enseigne accomplit le prodige de curer le gentilhomme de sa mélancolie et de sa volonté suicidaire par le simple usage du verbe. Ce mystérieux tour de force intrigue dans l'Angleterre de la Renaissance, tant il paraît extraordinaire que quelques adroites paroles puissent suffire à guérir un homme dont l'âme est si violemment assaillie. D'autant qu'une croyance héritée du Moyen-Âge représente la personne suicidaire en train de dialoguer avec le diable ! Même si Iago est humain dans le drame source, il n'en est pas moins suggéré maintes fois par le barde qu'il a conclu un pacte avec le Malin. Ainsi, l'enseigne pourrait, par sa nouvelle allégeance, disposer à son gré de Roderigo. Il s'agirait donc là de sorcellerie.

Le remède prescrit à Roderigo par Iago dans le drame source trouve aussi sa recette dans l'œuvre d'autres poètes tel que Boccace. Le dépaysement du voyage de Venise à Chypre et les ressources pécuniaires du gentilhomme, connotant le jeu et l'espoir, à force de pari, qu'il a de voir un jour la fortune lui sourire, constitue de réelles distractions promptes à chasser la mélancolie. Dans l'opéra, force est de constater que ces deux aspects de la thérapie ont disparu. L'élagage de l'acte vénitien a premièrement enserré l'adaptation dans l'atmosphère écrasante du « Huis-Clos ». Roderigo n'a donc plus de récréation. La suppression du thème de l'argent, vraisemblablement pour des raisons d'économie textuelle, a deuxièmement privé Roderigo de faire montre de sa résolution personnelle en engageant toute sa fortune dans cette expédition (Shakespeare I, 3, 369-370) : "I am changed: I'll go sell all my land"<sup>464</sup>. Le librettiste n'a pas pris en compte les effets délétères de ce déracinement sur la dramaturgie shakespearienne. Ce faisant, il a renforcé davantage encore et unilatéralement l'image démoniaque renvoyée par Iago. Boito a par cette série de transformations jeté les bases du type méphistophélique de ce personnage.

Il convient enfin de remarquer que, dans l'adaptation, la transplantation à Chypre des fragments de l'acte vénitien, afférents à l'épisode de la tentation suicidaire de Roderigo, fut

---

<sup>464</sup> Ci-après la traduction de François-Victor Hugo : « Je suis changé. Je vais vendre toutes mes terres. »

assez désordonnée. Il s'agit finalement d'une recomposition textuelle qui rassemble pêle-mêle divers éléments des deux tête-à-tête ayant eu lieu entre Iago et Roderigo dans la première et la troisième scène du premier acte de la pièce source. L'ordonnancement logique du discours rhétorique est souvent brisé. En outre, ce processus a laissé sur le carreau de nombreuses chutes textuelles contenant de très pertinentes références intertextuelles aux Saintes Écritures notamment. Il incombe désormais aux metteurs en scène et aux directeurs musicaux de remédier à ces déficiences en proposant de nouvelles variantes. Cela pose évidemment l'épineuse question de la transgression : est-il permis d'apporter des modifications à l'œuvre d'un grand auteur ? Il est probable que ce genre de chirurgie adaptative déclenche un violent tollé. Pourtant, tout dépend de la définition que l'on donne au concept d'adaptation<sup>465</sup>. Il est de notre avis qu'adapter une œuvre c'est avant tout en explorer les différents contenus autrement. C'est extraire l'esprit de sa guangue et, partant, déconstruire « la lettre ». Un même ouvrage artistique peut exister simultanément sur différents plans de matérialité. L'*Otello* de Verdi donne au drame source de Shakespeare une texture sonore tout à fait originale. Néanmoins, comme notre analyse l'a montré, la dramaturgie shakespearienne est constellée d'excroissances tératologiques dans l'opéra. Remédier à ces déformations, quand cela s'avère possible, fait progresser l'œuvre adaptative de Verdi et Boito. Il ne s'agit nullement d'une amputation.

Qu'il s'agisse de somnambulisme, de frénésie ou de mélancolie, la folie est toujours le premier mobile du suicide dans le corpus shakespearien que nous venons d'étudier. De multiples facettes de cette mort volontaire ont été traitées par le barde dans ses tragédies : Lady Macbeth est frappée du châtiment divin, Othello reprenant ses esprits<sup>466</sup> est ivre de douleur, Roderigo a perdu tout espoir de vivre et, parallèlement dans *Hamlet*, Ophelia déraisonne submergée d'une profonde tristesse. Ce sont des personnages d'âge, de sexe et de cultures différentes qui représentent des facettes variées de l'expérience humaine. Le chanteur d'Avon a en outre projeté dans ses drames le discours et le jugement que forment ses contemporains sur cette mort, synonyme de damnation éternelle et d'infâmie. Cette conception du suicide qui a cours dans l'Angleterre de la Renaissance est d'ailleurs présentée au sein même de la fiction par les personnages. Ainsi, par exemple, Iago dit à Roderigo qui a l'intention de se suicider (*Othello* I, 3, 346-347) : 'If thou wilt needs **damn thyself**, do it a

<sup>465</sup> Voir sur ce sujet les ouvrages de HUTCHEON, Linda, *A theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006 ; et SANDERS, Julie, *Adaptation and Appropriation*, New York, Routledge, 2006.

<sup>466</sup> Il nous semble pertinent de rapprocher l'aveuglement du Maure de la frénésie des héros antiques.

more delicate way than drowning<sup>467</sup>». Cette incrimination du suicidé, que l'on accuse alors de s'être rendu coupable d'un crime impardonnable envers lui-même, fait aussi l'objet de polémiques subversives au sein du drame shakespearien. Dans *Hamlet* (V, 1, 22-24), les fossoyeurs s'accordent à reconnaître qu'Ophelia a bénéficié, en considération de son rang nobiliaire, d'un passe-droit pour être ensevelie en terre chrétienne ; il est en effet clair qu'elle s'est suicidée. La partialité de la justice est montrée du doigt (V, 1, 25-30). Cela souligne à la fois la hardiesse du dramaturge et la fonction sociale et médiatique qu'assume le théâtre dans l'Angleterre élisabéthaine, puis jacobéenne.

Dans les adaptations verdiennes de *Macbeth* et d'*Othello*, ce réseau de références à l'actualité du temps de Shakespeare s'est étioilé. Le compositeur et son librettiste se sont adressés à leurs contemporains. En témoigne notamment dans *Macbeth* l'assimilation culturelle de l'hymne patriotique entonné par le chœur à l'acte IV (N. 12) : « Patria oppressa! il dolce nome! », qui dans la péninsule transalpine, trouve à cette période un écho puissant dans la revendication d'une autodétermination nationale. Cet ethnocentrisme traductif a rendu muettes les riches connotations intertextuelles du suicide et de la folie qui affleurent de la tragédie shakespearienne. Toutefois, comme notre analyse l'a montré, toutes ces résonances perdues, ou oubliées, survivent dans la matrice de l'adaptation. Le lien entre l'œuvre source et l'œuvre cible est indissoluble. Il est conséquemment permis de faire des va-et-vient entre ces deux entités créatives, qui n'en forment en réalité qu'une seule. Ce faisceau conique d'interprétations balaie, toujours plus largement depuis son point d'origine, l'univers humain, dont il éclaire les codes, les éléments primaires et les fondements primitifs. Les metteurs en scène, les scénographes et les artistes doivent nécessairement actualiser le lien entre l'adaptation et l'œuvre source pour retrouver l'intention initiale du dramaturge, dans une œuvre qui a été remodelée par la traduction.

Cette étude comparative a mis en lumière des pans entiers de la véritable substance des tragédies shakespeariennes. Il s'agit là d'une découverte inopinée. Nous ne pensions pas au départ parvenir à un tel résultat en analysant simplement le processus de transformation d'une pièce anglaise en un opéra italien. L'objectif initial ayant plutôt été de créer un mode d'emploi pour ce type d'adaptation. Mais, au fil de notre recherche, l'archive historique que constitue l'œuvre source est devenue un terrain d'investigation à part entière. Il n'a dès lors plus simplement été question de plancher sur des problèmes de traduction d'ordre sémantique. Le rythme de la langue de Shakespeare, la musique de Verdi, la métrique italienne, la

<sup>467</sup> Ci-après la traduction de François-Victor Hugo : « Si tu dois absolument te damner, trouve un moyen plus délicat que de te noyer ».



technique vocale et les conditions générales de la représentation théâtrale sont devenus des paramètres essentiels à prendre en compte dans la traduction des épisodes de la folie et du suicide. En outre, la dramaturgie, que nous définissons comme l'entendement de la disposition et de l'articulation logique des éléments du drame les uns par rapport aux autres, s'est imposée en tant que critère décisif d'appréciation des choix effectués. La concordance et la réussite d'une adaptation se jugent en somme à la transposition harmonieuse dans un autre médium du linéament et des saveurs des matériaux d'origine, toujours dans le respect de l'esprit qui anime l'œuvre source bien entendu. La déclinaison de la matérialité d'une œuvre contribue bien souvent à en actualiser le sens caché. Adapter et traduire, c'est inventer et créer. Les mythes ne se transmettent-ils pas depuis des temps immémoriaux ? Le génie des artistes tient à la plus ou moins belle ornementation des fables qu'ils content.

L'examen de la corrélation entre la folie et le suicide dans la tragédie shakespearienne s'est révélé être une heureuse perspective englobante. Ce thème nous a permis de découvrir de nombreux points communs entre *Macbeth* et *Othello*, et de tisser des liens avec d'autres œuvres du corpus shakespearien. Il serait à ce propos très intéressant de poursuivre cette recherche en enquêtant sur l'« affaire Ophelia » dans l'adaptation d'*Hamlet* du compositeur français Ambroise Thomas. La tragédie source fait état de l'enfoncement brutal de la jeune femme dans la folie, suite au meurtre de son père à l'acte III, scène 4, aux vers 25 et 26, par Hamlet qui, de surcroît, la convoitait. Les circonstances de ce drame sont malheureuses. Lorsque le prince à l'âme torturée fait face à sa mère, à l'acte III, scène 4, celle-ci appelle à l'aide en pensant qu'il a pour dessein de l'assassiner. C'est alors que Polonius, le père d'Ophelia, qui s'était dissimulé derrière la tapisserie pour écouter leur entretien, relaie à son tour le cri d'alarme de la reine. Ce faisant, la présence d'un indiscret est remarquée par Hamlet, qui dégaine aussitôt son épée et frappe à l'aveuglette le pan de tapisserie où s'était dissimulé l'importun. Celui-ci s'effondre terrassé par la lame du prince. Les témoignages des protagonistes sur l'insanité d'Ophelia depuis cet événement, ajoutés à l'analyse de la temporalité de son dérèglement corroboreront en outre la violence du choc, dont jamais elle ne se remettra.

# CHAPITRE II

## La mécanique de l'adaptation verdienne

Nous étudierons dans cette partie la construction et le fonctionnement des adaptations opératiques de *Macbeth* et d'*Othello*. Notre objectif sera de montrer en quoi l'adaptation verdienne se différencie d'une traduction traditionnelle, dans laquelle la fidélité est érigée en véritable dogme. Pour ce faire, nous effectuerons d'abord une analyse linéaire de l'œuvre cible, toujours dans une perspective comparative avec l'œuvre source. Puis, nous nous intéresserons à la méthode de travail employée par le compositeur et son librettiste, en épiluchant la correspondance épistolaire entre Verdi et Boito. Nous envisagerons de cette façon la répartition des tâches et l'équilibre des forces entre ces deux agents créatifs. Enfin, nous considérerons un intermédiaire insoupçonné de l'interprétation verdienne en examinant la résonance de l'épisode du mouchoir de Desdemona au siècle du romantisme.

### 1. Analyse comparative des deux œuvres

Nous analyserons linéairement le drame lyrique verdien, dont nous rechercherons les passages jumeaux à l'intérieur du drame source shakespearien. Notre but sera de repérer précisément les déformations structurelles et les recompositions du contenu original dans *Macbeth* et *Othello*. Pour y arriver, nous recourrons à une méthodologie comparative et nous présenterons ci-dessous nos résultats dans un tableau. Les adaptations opératiques de Verdi seront décomposées scène par scène. Nous localiserons dans la colonne de droite l'extrait du drame source exploité dans chaque scène de l'opéra. La découverte d'éventuelles additions et soustractions supplémentaires dans l'œuvre cible devrait en outre permettre de mieux cerner la nature du théâtre de Verdi. Ces divers réagencements fourniront en somme les coordonnées de la dramaturgie verdienne.

## 1.1 Macbeth

| MACBETH DE VERDI |         |                                                                                                                                                                                                | MACBETH DE SHAKESPEARE                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|------------------|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ACTE I           | Scène 1 | <p>Trois groupes de sorcières apparaissent, l'un après l'autre, au milieu d'éclairs et de coups de tonnerre.</p> <p>Chœur d'introduction des Sorcières.</p> <p><i>"Che facete dite su"</i></p> | <p><b>Acte I, scène 3</b></p> <p>Suppression dans l'œuvre cible des deux premières scènes de la pièce source.</p> <p>Les trois sorcières de l'œuvre shakespearienne sont campées par un chœur divisé en trois groupes distincts.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|                  | Scène 2 | <p>Duo entre Macbeth et Banco, plus les Sorcières.</p> <p><i>"Due vaticini compiuti or sono"</i></p>                                                                                           | <p><b>Acte I, scène 3</b></p> <p>Ajout dans l'opéra d'un geste d'autorité de Macbeth envers les sorcières : « Or via, parlate ! » (Allons, parlez !). Cette injonction contraste fortement avec le personnage shakespearien bien davantage incertain : "Speak if you can : what are you?" (Parlez, si vous pouvez... Qui êtes-vous ?).</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|                  | Scène 3 | <p>Les messagers du Roi entrent.</p> <p><i>"Pro Macbetto ! il tuo signore"</i></p>                                                                                                             | <p><b>Acte I, scène 3</b></p> <p>Dans l'opéra, nous ne sommes pas informés de l'identité des messagers, alors qu'il est précisé dans la pièce qu'il s'agit de <b>Ross</b> et <b>Angus</b>, tous deux <i>thanes</i>, c'est-à-dire seigneurs du royaume d'Écosse. Cette distinction conférée par Shakespeare aux deux messagers justifie la foule de répliques enchâssées de Macbeth et Banco qui oscillent entre apartés, chuchotements et adresses à voix haute à Ross et Angus. La digestion de l'information qui leur a été délivrée les plonge, Macbeth en particulier, dans une profonde méditation qu'ils souhaitent dissimuler. D'ailleurs, s'ils venaient à divulguer l'oracle, celui-ci ne perdrait-il pas son pouvoir ?</p> <p>Remarquons enfin l'ajout dans l'opéra de la dernière réplique en aparté des deux messagers.</p> |

|        |         |                                                                                                                                             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|--------|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ACTE I | Scène 4 | Choeur des Sorcières.<br><i>“S’allontanarono ! N’accozzeremo”</i>                                                                           | <b>Nouveauté</b><br><br>Cette scène de l’opéra est une pure invention. Elle ne trouve pas, à première vue, d’équivalent dans la pièce source. Il convient néanmoins de remarquer qu’elle pourrait faire écho à la scène première de l’acte I qui a disparue. En outre, elle annonce le retour des sorcières. Cela est d’autant plus délétère qu’à ce moment de la pièce, Shakespeare ne nous dit rien à cet effet. Leur oracle, comme leur présence pourrait encore s’évanouir. |
|        | Scène 5 | Lady Macbeth lisant une lettre.<br><i>“Nel dì della vittoria le incontrai”</i><br>Cavatine de Lady Macbeth<br><i>“Vieni ! t’affretta !”</i> | <b>Acte I, scène 5</b><br><br>Verdi s’est défait de l’acte I, scène 4 de la pièce source, qui se déroulait à Forres et mettait en scène le Roi Duncan, Malcolm, Donalbain, etc, discutant du sort de Cawdor.<br><br>Similarité du plan en deux parties : D’abord Lady Macbeth lit la lettre, puis elle commente l’information.                                                                                                                                                  |
|        | Scène 6 | Un serviteur et Lady Macbeth.<br><i>“Al cader della sera il Re qui giunge”</i>                                                              | <b>Acte I, scène 5</b><br><br>Dans l’opéra, Lady Macbeth ne demande plus au serviteur quelles sont les nouvelles qu’il lui apporte, celui-ci délivre immédiatement son message. De plus, le contenu de leur entrevue est amoindri dans l’opéra.                                                                                                                                                                                                                                 |
|        | Scène 7 | Lady Macbeth seule.<br><i>“Duncanò sarà qui ? ... qui ?”</i>                                                                                | <b>Acte I, scène 5</b><br><br>Cette fraction capitale de la pièce source a perdu sa poétique dans le livret verdien. Il n’en subsiste que le contenu édulcoré de la noire volonté du régicide tramé. La fin tragique de Lady Macbeth se lisait pourtant dans ce passage.                                                                                                                                                                                                        |

|        |          |                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|--------|----------|-----------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ACTE I | Scène 8  | Récitatif : Macbeth et Lady Macbeth.<br>“ <i>Oh donna mia !</i> ”     | <p><b>Acte I, scène 5 et scène 7</b></p> <p>Il s’agit, dans l’opéra, d’une condensation de la résolution tragique prise par Macbeth, poussée par sa femme. D’ailleurs, l’éclair de lucidité de Macbeth, que l’on trouve à l’acte I, scène 7, aux vers 31-34 est tout bonnement retranché de l’opéra. Le voici ci-après :</p> <p><b>MACBETH</b></p> <p><i>We will proceed no further in this business. He hath honoured me of late, and I have brought]</i><br/> <i>Golden opinions from all sorts of people,</i><br/> <i>Which would be worn now in their newest gloss,</i><br/> <i>Not cast aside so soon.</i></p> |
|        | Scène 9  | Marche.<br>( <i>Arrivée au château du Roi Duncan et de sa suite</i> ) | <p><b>Acte I, scène 6</b></p> <p>La marche dans l’opéra correspond à l’arrivée du roi Duncan et de sa suite au château d’Inverness.</p> <p>Enfin, il est à noter que le Roi Duncan est privé de toute parole puisque Verdi en fait un rôle muet. Les échanges de courtoisie lors de son arrivée au château sont balayés de l’opéra.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|        | Scène 10 | Macbeth et un serviteur. La nuit.<br>“ <i>Sappia la sposa mia</i> ”   | <p><b>Acte II, scène 1</b></p> <p>L’entrevue entre Banco et son fils Fleanzio est retranchée de l’opéra, tout comme l’est leur rencontre fortuite avec Macbeth. De plus, Macbeth dans l’opéra n’ordonne plus au serviteur une fois son message délivré de se mettre au lit. Cette disparition aussi banale qu’elle puisse paraître affecte en réalité le stratagème du crime parfait.</p>                                                                                                                                                                                                                           |

|        |                 |                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|--------|-----------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ACTE I | Scène 11        | Monologue de Macbeth.<br><i>“Mi si affacia un pugnàl ? ”</i>                                          | <b>Acte II, scène 1</b><br>Il s’agit du prolongement direct de la scène qui voit Macbeth commander à un serviteur de délivrer un courrier à Lady Macbeth. Il convient néanmoins de remarquer que la poétique shakespearienne est une nouvelle fois profondément ébranlée par les choix du librettiste. Aucune référence à l’Antiquité ne subsiste dans l’opéra, alors que dans la pièce Hécate et Tarquin colorent et imprègnent les imprécations de Macbeth. |
|        | Scène 12        | Lady Macbeth et Macbeth de l’intérieur.<br><i>“Regna il sonno su tutti”</i>                           | <b>Acte II, scène 2</b><br>Version synthétique de la tirade de Lady Macbeth, qui ne présente plus son action personnelle : elle a drogué la boisson des gardes.                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|        | Scène 13        | Lady Macbeth et Macbeth un poignard à la main.<br><i>“Tutto è finito !”</i>                           | <b>Acte II, scène 2</b><br>Traitement très abouti du texte source dans l’opéra.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|        | Scène 14        | Macbeth seul (on entend frapper violemment à la porte du château).<br><i>“Ogni rumor mi spaventa”</i> | <b>Acte II, scène 2</b><br>Suppression de la poétique shakespearienne. La référence à Neptune et donc à l’antiquité est une nouvelle fois élaguée. De plus, la puissance de l’image d’un océan changé en un flot de sang n’est plus concrétisée.                                                                                                                                                                                                              |
|        | Scène 15        | Lady Macbeth (revenant) et Macbeth.<br><i>“Ve’ ! le mani ho lorde anch’io”</i>                        | <b>Acte II, scène 2</b><br>Lady Macbeth se montre bien plus sensible aux remords de Macbeth dans l’opéra que dans la pièce où elle les balaie avec vulgarité.                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|        | <b>Finale I</b> |                                                                                                       | Il englobe dans l’opéra les quatre dernières scènes de l’acte I, à savoir 16, 17, 18, 19, et se clôt par la mort du souverain. Dans la pièce source, cela nous conduit à l’ <b>acte II, scène 3</b> .                                                                                                                                                                                                                                                         |

|        |          |                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|--------|----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ACTE I | Scène 16 | Macduff et Banco.<br><i>“Di destarlo per tempo il Re m’impose”</i>                                                                           | <p><b>Acte II, scène 3</b></p> <p>Économie est faite du rôle du portier et de sa tirade, qui pourtant faisait référence aux miracles du XIV<sup>e</sup> siècle. Ce théâtre religieux disparut au cours du XVI<sup>e</sup> siècle en Angleterre après que l’Église réformée en eût interdit toute représentation.</p> <p>D’autre part, Macbeth et Lenox sont retranchés de cette scène, alors qu’ils y figuraient dans la pièce source.</p>                                                                                                                                                                                                                      |
|        | Scène 17 | Banco seul.<br><i>“Oh, qual orrenda notte !”</i>                                                                                             | <p><b>Acte II, scène 3</b></p> <p>Le personnage de Banco s’est tout bonnement substitué dans l’opéra à celui de Lenox, dont il reprend même la réplique.</p> <p>D’ailleurs, celle-ci est aussi dans l’opéra quelque peu travestie (voir pour comparaison les paroles de Lenox à l’acte II, scène 3, vers 55-62).</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|        | Scène 18 | Macduff et Banco.<br><i>“Orrore ! orrore ! orrore !”</i>                                                                                     | <p><b>Acte II, scène 3</b></p> <p>Banco continue d’être substitué à Lenox, qui disparaît ainsi complètement de l’opéra.</p> <p>Donalbain le second fils du roi Duncan, à savoir le frère de Malcolm, disparaît également de cette scène et de l’opéra tout entier.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|        | Scène 19 | <p><b>Sextuor + chœur</b> : Lady Macbeth, Suivante, Macduff, Malcolm, Macbeth, Banco, Serviteurs.</p> <p><i>“Qual subito scompiglio”</i></p> | <p><b>Acte II, scène 3</b></p> <p>Cette dernière scène de l’acte I de l’opéra se referme sur un <i>tutti</i> qui prend la forme d’une invocation divine afin que l’assassin du roi Duncan soit confondu.</p> <p>L’ordre naturel se trouve affecté par ce crime ignoble, le monde menace de sombrer dans le chaos. Il s’agit véritablement d’une supplique.</p> <p>Ce parti pris verdien de souligner la dimension politico-sociale de l’événement funeste s’exerce au détriment de la complexité psychologique du drame dont Shakespeare a imprégné ses personnages. En effet, la perspicacité de Malcolm et Donalbain n’est plus représentée dans l’opéra.</p> |

|         |         |                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|---------|---------|------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ACTE II | Scène 1 | Macbeth et Lady Macbeth.<br><i>“Perchè mi sfuggi, e fiso”</i>    | <p><b>Acte III, scène 2</b></p> <p>Le second acte de l’opéra s’ouvre sur l’acte III, scène 2 de la pièce source. Cela laisse envisager les coupes claires pratiquées par le librettiste.</p> <p>En outre, la scène 4 de l’acte I a été supprimée de l’opéra, ainsi que la première scène de l’acte III.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|         | Scène 2 | Lady Macbeth seule.<br><i>“La luce langue; il faro spegnesi”</i> | <p><b>Anthitèse de l’acte III, scène 2</b></p> <p>Ce passage du livret semble exploiter la matière d’une réplique de Lady Macbeth du tout début de l’acte III, scène 2. À ceci près cependant qu’elle en bouleverse complètement le contenu, au point de totalement défigurer le drame shakespearien.</p> <p>Dans l’opéra, en effet, Lady Macbeth exprime sa pleine satisfaction de régner. Elle a assouvi son désir. Alors qu’au contraire, dans la pièce source, elle se plaint d’avoir obtenu son désir sans satisfaction, et ajoute qu’ « il vaut mieux être celui que l’on détruit que vivre par sa destruction dans une joie pleine de doutes ».</p> <p>[Traduction française de François-Victor Hugo]</p> |
|         | Scène 3 | Chœur des Sicaire.<br><i>“Chi v’impose unirvi a noi”</i>         | <b>Acte III, scène 3</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|         | Scène 4 | Banco et Fleanzio.<br><i>“Studia il passo, o moi figlio !”</i>   | <p><b>Acte III, scène 3</b></p> <p>Banco dans l’opéra est habité d’un sombre pressentiment que Shakespeare ne lui a pas donné. Enfin les dernières paroles de Banco ne sont que trop travesties par le librettiste. Alors que dans la pièce, il exhorte son fils à le venger, il ne fait rien de similaire dans l’opéra.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |



|         |                                                   |                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|---------|---------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ACTE II | <p><b>Banquet, Hallucination et Finale II</b></p> |                                                                                                                                                          | <p>Cette <i>grande scène</i> marque le premier tournant psychologique de la pièce. Macbeth va voir apparaître devant lui le spectre de Banco, sans que les convives assis autour de la table ne soient témoins de cette apparition. Le surnaturel est ainsi subordonné au désordre de l'âme humaine. Il s'agit bien là d'un germe de ce qui fondera la pensée psychanalytique en Occident. La réflexion de Georg Christoph Lichtenberg accordera somme toute à Shakespeare ce rôle de précurseur de génie. Elle exploite largement le terreau intellectuel du XVIII<sup>e</sup> siècle anglais, qui conféra à Shakespeare le titre de « Newton de l'âme humaine ».</p> <p>(Cf l'excellente conférence donnée, le 2 avril 2010, par Renan Recht au Collège de France).</p> |
|         | Scène 5                                           | <p>Tables apprêtées pour un banquet. Macbeth, Lady Macbeth, Suivante, Macduff, Dames, Thanes et leur suite.</p> <p><i>“Salve, o Re !” + Brindisi</i></p> | <p><b>Acte III, scène 4</b></p> <p>Similarité des événements.</p> <p>Le premier toast donne une teinte à l'atmosphère qui, ensuite, va se déliter et pourrir dans l'organisme de Macbeth.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|         | Scène 6                                           | <p>Les précédents. Un Sicaire apparaît à la porte. Macbeth s'approche de lui.</p> <p><i>“Tu di sangue hai brutto il volto”</i></p>                       | <p><b>Acte III, scène 4</b></p> <p>Le librettiste donne un traitement très superficiel à cette scène, dans la mesure où il omet de développer le vacillement de Macbeth à la nouvelle de l'échec de l'assassinat de Fleanzio. Or, cette déception des attentes de Macbeth le heurte profondément et creuse ses fissures internes.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|         | Scène 7                                           | <p>Les précédents à l'exception du Sicaire.</p> <p><i>“Che ti costa, o Re moi sposo”</i></p>                                                             | <p><b>Acte III, scène 4</b></p> <p>La musique articule et structure les interactions entre les personnages. L'orchestre dialogue avec l'action mise en scène devenant, partant, le drame lui-même. Les accents dramatiques de la partition rehaussent la confusion et l'horreur de Macbeth.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |

|          |         |                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|----------|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ACTE III | Scène 1 | <p>Une caverne obscure : au centre, un chaudron qui bout.</p> <p>Chœur des Sorcières.</p> <p><i>“Tre volte miagola la gatta in fregola”</i></p> | <p><b>Acte IV, scène 1</b></p> <p>Le troisième acte de l’opéra s’ouvre sur la seconde et dernière rencontre entre Macbeth et les sorcières.</p> <p>La scène 6 de l’acte III de la pièce est ainsi définitivement balayée de l’opéra. Quant à la scène 5 de l’acte III de la pièce source, elle est réinvestie par l’opéra à la scène suivante sous la forme d’un ballet.</p> <p>Le chœur des sorcières est d’un point de vue textuel très en deçà de son original shakespearien. Toutes les couleurs culturelles et idiosyncratiques shakespeariennes sont en majeure partie supprimées de l’opéra qui ne garde qu’une substance facétieuse et quasi-parodique.</p>                                                                                                                                                                                                                 |
|          | Scène 2 | <p>Les sorcières, Hécate, des Esprits, des Gnomes.</p> <p><i>Ballet</i></p>                                                                     | <p><b>Acte III, scène 5</b></p> <p>Cette scène présente le fameux ballet qui répond au goût français du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s’agit d’une adjonction qui fut réalisée lors de la révision de l’opéra en 1865 avant qu’il ne soit représenté au Théâtre impérial lyrique de Paris.</p> <p>Hécate est mise au centre de la scène. Elle dicte ses ordres aux sorcières. Néanmoins le traitement du cadre shakespearien source est ici encore assez grossier, d’autant que le texte n’est plus du tout contraint par l’énonciation musicale, et aurait de ce fait pu être aménagé avec plus de souplesse.</p> <p>Un fragment musical shakespearien est mentionné dans l’édition critique de Nicholas Brooke (1990 : 162) parue dans les Presses Universitaires d’Oxford. Enfin, le dialogue d’Hécate avec d’autres esprits (Puckle, Stadling, et cetera) est rayé de l’opéra.</p> |

|          |         |                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|----------|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ACTE III | Scène 3 | <p>Les sorcières, autour du chaudron et surveillant le brouet. Macbeth.</p> <p><i>“Finché appelli, silenti m’attendete”</i></p>                       | <p><b>Acte IV, scène 1</b></p> <p>La scène opératique présente de nombreuses altérations telles que la suppression de la brève apparition d’Hécate et de trois nouvelles sorcières qui arrivent avec elle, avant l’entrée de Macbeth.</p> <p>La supplique de Macbeth aux sorcières est cruellement amoindrie dans l’adaptation.</p> <p>L’intimidation de Macbeth qui menace les sorcières de son épée est tout à fait ridicule dans l’opéra. Elle ne fait qu’accentuer l’insignifiance de son pouvoir dans cet espace régi par des forces invisibles.</p>                                                                                                                                                                                                                                          |
|          | Scène 4 | <p>Peu à peu les esprits de l’air descendent. Pendant qu’ils dansent autour de Macbeth, les Sorcières chantent.</p> <p><i>“Ondine, e Silfidi”</i></p> | <p><b>Acte IV, scène 1</b></p> <p>Dans l’opéra, les sorcières et les esprits de l’air dansent et chantent autour de Macbeth pour le ranimer après qu’il s’est évanoui. Dans la pièce source, ce passage est conté par Hécate qui refait son apparition.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|          | Scène 5 | <p>Macbeth revenant à lui, puis Lady Macbeth annoncée par un héraut qui sort ensuite.</p> <p><i>“Ove son io ? Svaniro !”</i></p>                      | <p><b>Nouveauté</b> exploitant l’acte IV, scène 1</p> <p>Macbeth reprend conscience.</p> <p>Alors que dans la pièce Lenox entrain à cet instant précis, dans l’opéra, il s’agit de Lady Macbeth, annoncée qui plus est par un héraut.</p> <p>Lady Macbeth entre en rage lorsqu’elle apprend de Macbeth que la descendance de Banco régnera. Elle exhorte son mari à détruire le château de Macduff.</p> <p>Cette scène est terriblement délétère pour la résolution tragique du drame qui voit Lady Macbeth se suicider. Dans la pièce en effet, Lady Macbeth était depuis l’assassinat de Duncan tenue à l’écart des meurtres que commanditait seul son mari. Cela implique qu’un excès de sang versé, celui d’une femme et d’un enfant, en l’occurrence, lui fit perdre définitivement pied.</p> |

|         |         |                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|---------|---------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ACTE IV | Scène 1 | <p>Un lieu désert à la frontière de l'Écosse et de l'Angleterre. Au loin la forêt de Birnam.</p> <p>Chœur</p> <p><i>“Patria oppressa ! il dolce nome”</i></p> <p>Macduff à l'écart.</p> <p><i>“O figli ! O figli miei ! da quel tiranno”</i></p> | <p><b>Acte IV, scène 3</b></p> <p>L'acte IV de l'opéra s'ouvre sur le final de la troisième scène de l'acte IV de la pièce.</p> <p>Un chœur assez grossier de dix-sept vers rend dans l'opéra l'atmosphère qu'environ deux cents vers ont installé chez Shakespeare.</p> <p>Ensuite, Macduff se lamente de la perte de sa femme et de ses enfants assassinés par le tyran.</p> <p>L'acte IV, scène 2 de la pièce source est ainsi élagué.</p> <p>Le personnage de Ross disparaît également.</p> |
|         | Scène 2 | <p>Au son d'un tambour entre Malcolm, conduisant un grand nombre de soldats anglais.</p> <p><i>“Dove siam ? che bosco è quello ?”</i></p>                                                                                                        | <p><b>Acte V, scènes 4</b></p> <p>Verdi choisit ici d'entrer dans la bataille finale in medias res.</p> <p>Il saute ainsi les scènes 2 et 3 qui voient la défection des vassaux et les préparatifs de guerre entrepris par Macbeth, ainsi que l'avertissement du médecin de la maladie de sa femme.</p>                                                                                                                                                                                         |

|         |                                                                         |                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|---------|-------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ACTE IV | <p style="text-align: center;"><b>Somnambulisme de Lady Macbeth</b></p> |                                                                                                                                                                                            | <p>« <i>Bien mal acquis ne profite jamais</i> »</p> <p>Devant l'inéluctabilité de la catastrophe militaire, Lady Macbeth succombe (révélation de la dame de service, <b>acte V, scène 1, vers 4</b>). Elle est tout d'un coup comme assaillie de remords. Mais une question se pose : « sont-ils sincères ? ». Elle essaie en vain de se laver les mains du sang qui les entache. La conscience humaine paraît alors triompher de sa nature impitoyable.</p> <p>En Lady Macbeth, c'est le personnage biblique d'Ève qui est évoqué. Elle est celle qui a tenté son époux et l'a poussé à commettre le péché originel. Cela a déclenché un mécanisme macabre qui n'a pas pu être enrayé par la suite. Elle est châtiée par une force qui l'a consumé de l'intérieur.</p> <p>S'agit-il de la conscience triomphante et, par là, d'une certaine idée de la loi divine qui imprègnerait l'homme ? Ou, au contraire, sont-ce ces mêmes forces diaboliques qu'elle a appelées à pénétrer son sein (acte I, scène 5, vers 40) qui poursuivent leur œuvre ?</p> <p>Un profond désordre psychologique s'est emparé d'elle.</p> |
|         | Scène 3                                                                 | <p>Une salle dans le château, comme au premier acte. C'est la nuit. Un médecin et une suivante de Lady Macbeth.</p> <p style="text-align: center;"><i>"Vegliammo in van due notti"</i></p> | <p><b>Acte V, scène 1</b></p> <p>Il s'agit d'un aménagement synthétique des premiers vers échangés entre le médecin et la dame de compagnie de Lady Macbeth.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|         | Scène 4                                                                 | <p>Lady Macbeth, un médecin et une suivante.</p> <p style="text-align: center;"><i>"Eccola !"</i></p>                                                                                      | <p><b>Acte V, scène 1</b></p> <p>L'opéra s'approprie toute la puissance de cette scène shakespearienne.</p> <p><i>(How came she by that light? Vers 20).</i></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |

|         |         |                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|---------|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ACTE IV | Scène 5 | <p>Une salle dans le château. Macbeth seul.</p> <p><i>“Perfidi ! All’anglo contro me v’unite !”</i></p> | <p><b>Acte V, scène 3 et scène 5</b></p> <p>L’opéra propose un croisement des scènes 3 et 5 du cinquième acte de la pièce.</p> <p>Le personnage de Seyton que Macbeth appelle à lui pour qu’il lui apporte son armure disparaît de l’opéra.</p> <p>Un monologue de Macbeth ouvre la scène opératique. Il fait totalement sienne la prédiction selon laquelle aucun homme né d’une femme ne pourra le vaincre.</p> <p>Puis suivent les cris de femmes découvrant Lady Macbeth morte.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|         | Scène 6 | <p>La suivante de Lady Macbeth et Macbeth.</p> <p><i>“È morta la Regina”</i></p>                        | <p><b>Acte V, scène 5</b></p> <p>La suivante de Lady Macbeth remplace Seyton. C’est elle qui apprend à Macbeth que sa femme est morte.</p> <p>La réaction de Macbeth dans l’opéra est bien trop synthétique compte tenu de la portée du texte shakespearien qui dévoile la lucidité tragique. Ne demeure dans l’opéra qu’une once de la métaphore qui fait du monde un théâtre, ainsi que le constat terrible : « l’existence n’a pas de sens ». Il convient aussi d’ajouter que Verdi et ses librettistes (Piave et Maffei) se sont fourvoyés en contant la dépression de Macbeth. Shakespeare, loin de cette lecture verdienne, nous révèle au contraire l’immanence de l’existence, à savoir la soif de prolonger l’expérience qu’est la vie jusqu’à son ultime limite puisque nous n’avons que ça. Il sera donc bien assez tôt de s’en dessaisir.</p> |

|         |          |                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|---------|----------|-------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ACTE IV | Scène 7  | Chœur des guerriers + Macbeth.<br><i>“Sire ! ah, Sire !”</i>                  | <p><b>Acte V, scène 5</b></p> <p>Le livret de l’opéra ne présente plus la violence de Macbeth à l’encontre du messager qui dit avoir vu se mouvoir la forêt de Birnam.</p> <p>D’autre part, ce messager est remplacé dans l’opéra par un amas indifférencié de guerriers. C’est une façon de solliciter le chœur.</p> <p>Enfin l’exaltation du tempérament guerrier de Macbeth dans l’opéra contraste avec sa résolution d’en finir dans la pièce source. D’ailleurs, ce qui domine à ce moment chez Verdi, c’est la volonté du personnage éponyme d’en découdre, soutenu par tous ses hommes reprenant de concert après lui : « la morte ! o la vittoria ».</p> <p>Dans la pièce, au contraire, s’il conserve l’image du meneur d’hommes, celle-ci est teintée d’un fatalisme, guerrier certes, mais sans la moindre espérance.</p> |
|         | Bataille |                                                                               | <p>Il est regrettable que dans l’opéra, la scène de la bataille n’ait pas été traitée avec un aussi excellent enchevêtrement de ses différentes phases que dans la pièce source.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|         | Scène 8  | Malcolm, Macduff et des Soldats.<br><i>“Via le fronde, e mano all’armi !”</i> | <p><b>Acte V, scène 6</b></p> <p>Dans cette scène, c’est Macduff qui commande aux soldats de jeter leurs écrans de feuillage, alors que dans la pièce il s’agit de Malcolm. Cela répond très certainement à la volonté de Verdi de donner un peu plus de consistance au Macduff de l’opéra qui force est de le constater se trouve extrêmement en retrait de l’action contée.</p> <p>Le personnage de Siward, général de l’armée anglaise, est aussi supprimé.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |

|         |          |                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|---------|----------|-------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ACTE IV | Scène 9  | Entrée de Macbeth poursuivi par Macduff.<br>“Carnefice de’ figli miei, t’ho giunto” | <p><b>Acte V, scène 7</b></p> <p>La première partie de la scène 7 de ce cinquième acte a été supprimée de l’opéra. Elle voyait pourtant Macbeth triompher du jeune Siward lors d’un duel, cela en accord avec la prophétie des sorcières (il était né d’une femme).</p> <p>La deuxième partie de la septième scène présente dans la pièce le combat entre Macbeth et Macduff.</p> <p>Alors que dans la pièce, Macbeth conserve une certaine noblesse, adoptant une posture léonine même face à son ultime adversaire, dans l’opéra il en va tout autrement. C’est un Macbeth altéré par la terreur, déjà mort, qui est représenté. D’ailleurs, l’opéra ne fait-il pas la dommageable économie de sa première réplique si pleine de sens : “Why should I play the Roman fool, and die, On my own sword ? Whiles I see lives, the gashes do better upon them”.</p> |
|         | Scène 10 | Entrée des dames écossaises. La bataille continue.<br>“ <i>Infausto giorno !</i> ”  | <p><b>Pure invention verdienne</b></p> <p>Ce court passage est une invention purement inutile d’un point de vue dramaturgique. À aucun moment Shakespeare n’introduit de la sorte un focal extérieur aux protagonistes principaux. D’ailleurs, le point de vue du dramaturge est en complet décalage d’avec cette brève chorale d’inquiétudes et de larmes.</p> <p>À la scène suivante, en effet, le vieux Siward va jusqu’à déclarer, parlant des amis qui sont tombés, qu’il faut bien en perdre. Il s’agit d’un geste effrayant du vieux soldat.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |



|         |              |                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|---------|--------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ACTE IV | Scène finale | <p>Entre Malcolm suivi par des soldats anglais, lesquels traînent les hommes de Macbeth qu'ils ont fait prisonniers. Macduff avec d'autres soldats, des bardes écossais, le peuple.</p> <p><i>"Ove s'è fitto l'usurpato ?"</i></p> | <p><b>Acte V, scène 7</b></p> <p>La scène finale fait l'objet d'un traitement singulier dans l'opéra. Elle comporte d'abord <b>une nouveauté</b> en l'intégration du chœur qui entonne un véritable hymne à la victoire.</p> <p>Elle est amputée ensuite des propos du vieux Siward et de sa discussion avec Malcolm et Ross. Ce dernier personnage a lui aussi disparu de l'opéra. Macduff, quant à lui, ne présente plus à Malcolm la tête de Macbeth fichée au bout d'une pique comme c'était le cas dans le manuscrit shakespearien. Les contemporains de la création de l'opéra n'auraient su souffrir un tel excès de violence et de cruauté représenté sur scène. Enfin, Verdi se perd dans une très niaise célébration de la victoire alors que le texte shakespearien était imprégné de teintes politiques vives. Au final, l'opéra ne fait que célébrer le retour à la normale des choses, l'ordre naturel est restauré. Cela est d'autant plus délétère que la pièce source laissait en suspens le sort de Donalbain et de Fleanzio appelé un jour à régner.</p> |
|---------|--------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

## 20 Tableau comparatif de l'adaptation du *Macbeth* de Shakespeare

### 1.1.1 Les additions

Nous avons relevé dans l'adaptation opératique de *Macbeth* **quatre passages** qui ne figurent pas dans l'œuvre source. **Le premier** se trouve à l'acte I, scène 4 du livret et s'intitule "S'allontanarono! N'accozzeremo". Les sorcières annoncent leur prochaine réunion. Cet ajout est délétère, car à ce moment de la fable, il est encore permis de douter du retour des sœurs fatidiques sur le devant de la scène. Après tout, peut-être ne s'agissait-il que d'une hallucination. **Le deuxième** se situe à l'acte III, scène 5 et s'intitule "Ove son io? Svaniro!". Macbeth revenant à lui est rejoint par sa femme. Lady Macbeth entre dans une rage folle quand son mari lui révèle la parole de l'oracle. Cet ajout est nuisible à la résolution tragique shakespearienne. Dans la pièce source, Lady Macbeth est en effet tenue à l'écart des meurtres de plus en plus horribles que commande son mari. Or, à cet instant précis de l'opéra, son mari et elle signent ensemble l'arrêt de mort de la famille de Macduff. Pourtant, il y a fort à parier que si elle avait été consultée, elle n'eût pas consenti à ce carnage dans le drame source, car cet excès de sang versé la hante jusque dans son sommeil (Shakespeare V, I, 40-43). Shakespeare conte l'engrenage incontrôlable du meurtre, alors que Verdi est trop prompt à transformer Lady Macbeth en un démon sans le moindre affect. **Le troisième** passage se situe à l'acte IV, scène 10 et s'intitule "Infausto giorno!". Alors que la bataille fait rage, des dames écossaises prient pour leurs enfants et commentent l'action. Cette addition permet à Verdi d'éluder le spectacle violent de l'affrontement. Il s'agit d'une transition toute trouvée pour annoncer la fin du combat. En outre, l'angoisse d'une mère remue les spectateurs. **Le quatrième** passage se situe à la scène finale du quatrième acte et s'intitule "Ove s'è fitto l'usurpato?". Il s'agit d'une niaise célébration par un chœur de victoire. Cet ajout masque les intrigues à venir : qu'est-il arrivé à Fléance, appelé un jour à régner, selon la prophétie des sœurs fatidiques ? où est donc passé Donalbain ? Notons à ce propos que la disparition dans l'opéra du frère de Malcolm est tout à fait regrettable.

### 1.1.2 Les soustractions

Nous avons aussi repéré **huit soustractions** majeures dans l'adaptation verdienne. **Premièrement**, l'acte I, scène 1 de la pièce source a été partiellement supprimé. Le librettiste l'a remplacé par l'acte I, scène 3. Cette recomposition permet en somme de synthétiser le discours des sorcières. Il s'agit d'un gain de temps. **Deuxièmement**, l'acte II, scène 2 de la

pièce source a été élagué. Un soldat y faisait son rapport au roi Duncan et à son état major. Cette disparition est un nouveau gain de temps pour le compositeur. **Troisièmement**, l'acte I, scène 4 de la pièce source a été supprimé. On y voyait le roi Duncan accueillir Macbeth et Banquo. Cette soustraction raccourcit le drame. **Quatrièmement**, l'acte II, scène 4 de la pièce source a été supprimé. Ross, un gentilhomme écossais, qui a disparu de l'opéra, y discutait avec un vieillard, puis avec Macduff, de la mort du roi Duncan. Par cette suppression, Verdi élimine encore un passage en marge de l'action tragique. **Cinquièmement**, l'acte III, scène 1 de la pièce source a été supprimé. Banquo y conversait avec Macbeth et Lady Macbeth, devenus roi et reine d'Écosse. Sous les dehors d'un échange courtois, Banquo prenait en réalité ses distances vis-à-vis de l'usurpateur. Dans l'opéra, l'action est resserrée autour de l'assassinat de Banquo. Verdi ne tergiverse pas. **Sixièmement**, l'acte III, scène 6 de la pièce source a été supprimé. Lennox, qui a disparu de l'opéra, et un autre noble écossais s'y entretenaient des récents événements. Là encore, cet aparté non essentiel au dénouement tragique a été élagué. **Septièmement**, l'acte IV, scène 2 de la pièce source a été supprimé. On y voyait Lady Macduff et son fils se faire assassiner par les sicaires soudoyés par l'usurpateur. Verdi fait une nouvelle ellipse. **Huitièmement**, l'acte V, scène 2 de la pièce source a été supprimé. On y assistait à une réunion de plusieurs nobles écossais, parmi lesquels Menteith, Caithness, Angus et Lennox, qui ont tous sans exception disparus de l'opéra. Verdi élimine ce fragment accessoire.

## 1.2 Othello

| OTELLO DE VERDI |         |                                                | OTHELLO DE SHAKESPEARE                                                                                                                                  |
|-----------------|---------|------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ACTE I          | Scène 1 | « Una vela! Una vela! »                        | Acte II, scène 1                                                                                                                                        |
|                 |         | « Esultate! »                                  | Acte II, scène 1                                                                                                                                        |
|                 |         | « Roderigo, ebbene che pensi? »                | Acte I, scène 3                                                                                                                                         |
|                 |         | « Fuoco di gioia! »                            | Acte II, scène 2 : Le Hérault d'Othello.                                                                                                                |
|                 |         | « Roderigo, beviam! »                          | Acte II, scène 3                                                                                                                                        |
|                 |         | « Innafia l'ugola! Trinca, tracanna »          | Acte II, scène 3                                                                                                                                        |
|                 |         | « Capitano, v'attende la fazione ai baluardi » | Acte II, scène 3                                                                                                                                        |
|                 | Scène 2 | « Abbasso le spade! »                          | Acte II, scène 3                                                                                                                                        |
| ACTE II         | Scène 3 | « Già nella notte densa »                      | Nouveauté                                                                                                                                               |
|                 | Scène 1 | « Non ti crucciar »                            | Acte II, scène 3                                                                                                                                        |
|                 | Scène 2 | « Vanne! La tua meta già vedo »                | Acte II, scène 3                                                                                                                                        |
|                 |         | « Credo in un Dio crudel »                     | Nouveauté                                                                                                                                               |
|                 | Scène 3 | « Ciò m'accora... »                            | Acte III, scène 3                                                                                                                                       |
|                 |         | « Dove guardi splendono »                      | Acte III, scène 3                                                                                                                                       |
|                 | Scène 4 | « D'un uom che geme sotto il tuo disdegno »    | Acte III, scène 3 (inversion avec le fragment précédent dans l'opéra).<br>Schéma : Doute – Desdemona – Iago (pièce)<br>Doute – Iago – Desdemona (opéra) |
|                 |         | « Se inconscia, contro te, sposo, ho peccato » | Nouveauté : conglomérat des différentes excuses de Desdemona (Acte III, scène 3 – Acte IV, scène 1 – Acte IV, scène 2...).                              |
|                 | Scène 5 | « Desdemona rea! »                             | Acte III, scène 3                                                                                                                                       |
|                 |         | « Tu?! Indietro! Fuggi!! »                     | Acte III, scène 3                                                                                                                                       |
|                 |         | « Ora e per sempre addio »                     | Acte III, scène 3                                                                                                                                       |
|                 |         | « Pace, signor »                               | Acte III, scène 3                                                                                                                                       |
|                 |         | « Era la notte, Cassio dormia »                | Acte III, scène 3                                                                                                                                       |
|                 |         | « Oh! Mostuosa colpa! »                        | Acte III, scène 3                                                                                                                                       |
|                 |         | « Sì, pel ciel marmoreo giuro! »               | Acte III, scène 3                                                                                                                                       |
| ACTE III        | Scène 1 | « La vedetta del porto ha segnalato »          | Nouveauté : Annonce de l'arrivée de Lodovico qui fait son apparition à l'acte IV, scène 1 dans la pièce.                                                |
|                 |         | « Continua »                                   | Acte IV, scène 1                                                                                                                                        |
|                 | Scène 2 | « Dio ti giocondi, o sposo »                   | Acte III, scène 4                                                                                                                                       |
|                 |         | « Esterrefatta fisso »                         | Acte IV, scène 2                                                                                                                                        |
|                 | Scène 3 | « Dio! mi potevi scagliar »                    | Acte IV, scène 2, vers 48-64                                                                                                                            |
|                 | Scène 4 | « Cassio è là! »                               | Acte IV, scène, vers 92                                                                                                                                 |
|                 | Scène 5 | « Vieni; l'aula è deserta »                    | Acte IV, scène 1                                                                                                                                        |
|                 |         | « E intanto, giacchè non si stanca mai »       | Acte IV, scène 1                                                                                                                                        |

|         |         |                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|---------|---------|------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|         | Scène 6 | « Quest'è il segnale »                   | Acte IV, scène 1, vers 207 : Une trompette dans la pièce et des canons dans l'opéra.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|         | Scène 7 | « Il Doge e il Senato salutano »         | Acte IV, scène 1                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|         |         | « Messere, son lieto di verdervi »       | Acte IV, scène 1                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|         | Scène 8 | « A terra ! sì nel livido fango »        | Acte IV, scène 1 : Desdemona apparaît contrite alors qu'elle n'a commis aucune faute, et tire un trait sur son bonheur.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|         |         | « Quell'innocente un fremito »           | Acte IV, scène 2                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|         | Scène 9 | « Fuggite! »                             | Acte IV, scène 1 : Accès de fureur et de folie plus important dans l'opéra.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| ACTE IV | Scène 1 | « Era più calmo? »                       | Acte IV, scène 2                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|         |         | « Mia madre aveva una povera ancella »   | Acte IV, scène 3                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|         |         | « Piangea cantando nell'erma landa »     | Acte IV, scène 3 : Chanson du Saule<br>Linda Austern note (2006 : 451) : “Durant le XVI <sup>e</sup> et au début du XVII <sup>e</sup> siècle, il y avait tellement de plaintes anglaises pour l'amour perdu avec des refrains évoquant le saule, qu'elles auraient pu constituer un genre, lequel Shakespeare a clairement exploité dans <i>Othello</i> — bien qu'il s'agisse du seul exemple connu dans lequel l'amant en peine est une femme”. |
|         | Scène 2 | « Ave Maria, piena di grazia »           | <b>Nouveauté</b> : Renforce certainement la volonté de vivre de Desdemona qui supplie Othello de la laisser faire une dernière prière après que celui-ci lui ait demandé si elle a prié avant de se coucher, et donne une opportunité supplémentaire au compositeur.                                                                                                                                                                             |
|         | Scène 3 | (Otello compare)                         | Acte V, scène 2                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|         |         | « Diceste questa sera le vostre preci? » | Acte V, scène 2 : Othello demande à Desdemona si elle a prié ce soir.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|         |         | « Aprite! Aprite! »                      | Acte V, scène 2                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|         | Scène 4 | « Niun mi tema »                         | Acte V, scène 2                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |

## 21 Tableau comparatif de l'adaptation de l'*Othello* de Shakespeare

### 1.2.1 Les additions

Nous avons repéré dans l'adaptation opératique d'*Othello* **cinq passages** qui ne figurent pas dans l'œuvre source. **Le premier** se situe à l'acte I, scène 3 du livret et s'intitule "Già nella notte densa". Il s'agit du fameux duo d'amour entre Othello et Desdemona, qui intervient juste après que le Maure a mis un terme au duel entre Cassio et Montano. Cette invention verdienne représente le Maure et sa jeune épouse filant un bonheur parfait. Le romantisme de cette scène se déroulant à la lueur des étoiles inspire la quiétude et la volupté. Cette évocation du compositeur pose justement problème. Comme le souligne admirablement Michael Neill (2006 : 137) :

When the couple's wedded bliss is interrupted for the second time—on this occasion by Cassio's drunken brawling—the audience is left with the possibility that consummation has once again been deferred. Moreover, since (given the elastic nature of stage time) we have no sure means of knowing how long a period intervenes between Othello's 'Come away to bed' (II, 3, 244) and Cassio's musical aubade at the beginning of III.1, it remains possible that physical union is never accomplished.<sup>468</sup>

Cette dilatation du temps dans l'opéra est prompte à suggérer l'union charnelle. D'autant qu'à la fin du duo, Othello plein de fougue s'exclame : « Vénus rayonne ! ». La perfection de ce tableau amoureux ferait presque oublier le crime passionnel qu'il dissimule. Cet ajout est vecteur d'un certain suspense. On voit mal à ce stade comment Iago pourrait s'y prendre pour faire voler en éclat une union si harmonieuse. Ce faisant, Verdi a cependant négligé, voire tout bonnement écarté, la thèse de la non-consommation du mariage. Or, cette éventualité soutenait aussi la suspicion légitime d'Othello à l'égard de sa jeune épouse. Le compositeur a altéré le réalisme de la tragédie shakespearienne, qu'il a quelque peu mythifié en récusant le libre arbitre du personnage. Il semble effectivement que, dans l'opéra, il a été programmé pour assassiner Desdemona. Dans la pièce, à l'inverse, des événements inattendus sont tout au long susceptibles d'éventer la machination de Iago.

Le **deuxième** passage se situe à l'acte II, scène 2 du livret et s'intitule "Credo in un Dio crudel". Iago cristallise en lui toutes les bassesses de ce monde, qu'il célèbre dans cette profession de foi démonique. Cette invention verdienne scelle la compréhension dramatique du personnage comme le type universel de la vilénie et du mal incarné. Le compositeur

---

<sup>468</sup> NEILL, Michael, "Othello and Discovery", in *Othello*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 137.

éclipse la complexité humaine, qu’a donnée Shakespeare au personnage, en illustrant son penchant à faire le mal pour le mal et sa démonolâtrie.

Le **troisième** passage se trouve à l’acte II, scène 4 du livret et s’intitule “Se inconscia, contro te, sposo, ho peccato”. Il se compose de la réunion de deux répliques de Desdemona que nous commenterons ci-dessous (Verdi Acte II, scène 4) :

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>DESDEMONA</b></p> <p>Se inconscia<br/>contro te, sposo, ho peccato,<br/>dammi la dolce e lieta<br/>parola del perdono.</p> <p><b>OTELLO</b><br/>(a parte)<br/>Forse perchè gl’inganni d’arguto<br/>Amor non tendo...</p> <p><b>DESDEMONA</b></p> <p>La tua fanciulla io sono<br/>umile e mansueta;<br/>ma il labbro tuo sospira,<br/>hai l’occhio fiso al suol.<br/>Guardami in volto e mira<br/>Come favella amor.<br/>Vien ch’io t’allieti il core,<br/>ch’io ti lenisca il duol.<br/>Guardami in volto<br/>e mira.</p> | <p><b>DESDÉMONE</b></p> <p>Si par mégarde<br/>Et sans vouloir, je t’offensai,<br/>J’implore, <u>humble et soumise</u>,<br/>Une douce parole...</p> <p><b>OTHELLO</b><br/>(à part)<br/>Mon simple amour ignore,<br/>Un attrayant langage...</p> <p><b>DESDÉMONE</b></p> <p>Je suis ta femme-enfant<br/><u>Humble et soumise</u>.<br/>Accorde à ma tendresse<br/>Un mot qui la console.<br/>Mais ton regard sévère<br/>Cache un profond émoi,<br/>Écoute ma prière,<br/>Tourne les yeux vers moi !<br/>Accorde à<br/>Ma tendresse...<sup>469</sup></p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Après être intervenue en faveur de Cassio au début de l’acte II, scène 4, en présentant une supplique à son époux, Desdemona se voit toujours opposer le refus d’Othello de pardonner à Cassio et de le rétablir dans ses fonctions. Othello, en prise à un véritable conflit interne, se déchire de l’intérieur et sa raison commence à se troubler. Il lit dans les paroles de Desdemona, et voit dans son intercession, la confirmation des soupçons de Jago alors même

<sup>469</sup> Traduction française de Boito et Du Locle (1894).

qu'il continue à gager de sa fidélité. En d'autres termes, il ne sait plus s'il doit continuer à se fier à sa raison, qui a forgé une image idéale de son épouse, ou aux allégations de Jago. C'est dans cette tempête qu'un mal physique frappe Othello, qui, pris de violents maux de crâne, écarte avec brutalité le mouchoir que Desdemona a déployé pour lui couvrir le front. Le jetant à terre, il ordonne soudain, avec brutalité, à Desdemona de le laisser. Desdemona lui présente alors les excuses que nous découvrons en rouge dans l'extrait ci-dessus.

Nous remarquons d'abord qu'une brève réplique d'Othello sépare les deux répliques de Desdemona dans lesquelles elle se répand en excuses. Il est capital de noter l'indication scénique qui précise : *à part*. Othello, tout en étant présent physiquement, ne prête plus une seule oreille à Desdemona, il ne l'écoute plus, il est dévoré par ses doutes, il est absent. Le contenu de ces deux vers fournit un excellent aperçu du mal qui l'habite : « Mon simple amour ignore, / un attrayant langage... ». Othello considère sérieusement qu'il puisse ignorer une façade de l'âme de Desdemona. La simplicité de son amour pour elle, en outre le caractère primitif et naïf de la relation qu'il vit, l'empêche de voir clair dans son jeu. Il est ignorant des finesses de l'expression et de la dissimulation qui empruntent le médium du langage. Cet art, dont les courtisans font un usage savant, lui échappe totalement, et il voit poindre dans sa naïveté, l'incapacité qu'il a eue à déceler les mœurs légères de Desdemona avant que Jago ne lui ouvre les yeux. Cette interprétation se trouve d'ailleurs confortée au jour du contenu de la réplique suivante d'Othello, toujours absent sensoriellement. Boito reprend les deux vers dont Othello a déjà fait usage précédemment et les fait suivre de quatre nouveaux vers qui révèlent sa prise de conscience : « Hélas, je l'ai perdue, / Un démon chasse l'ange, / Et je vois dans la fange / Crouler mon songe d'or !<sup>470</sup> ». Il donne crédit aux paroles perfides de Jago et considère qu'il a perdu Desdemona, ou plutôt l'image idéalisée qu'il se faisait d'elle. D'ange elle se change en démon. Ceci installe dans l'esprit d'Othello la vision de Desdemona en tant que courtisane. La pertinence de cette remarque tient au rapport qu'entretient cette image avec le texte source. Alors qu'elle n'est qu'évoquée dans l'opéra, dans la pièce de Shakespeare, Othello affuble Desdemona de qualificatifs injurieux et abjects qui matérialisent cette image de courtisane lubrique qu'il se fait d'elle. Dans la pièce à l'acte IV, scène 2, par exemple, Othello use d'une expression extrêmement injurieuse pour désigner Desdemona. Après avoir fait d'Émilia, au vers 20, une mère maquereille : "she's a simple bawd", il dit au vers 21 de sa femme : "This is a subtle whore". Cette expression se double de l'adjonction d'une notion, ô combien l'apanage des courtisans : la subtilité ou la

---

<sup>470</sup> Traduction française de Boito et Du Locle (1894).



ruse (“subtle”). Enfin, toujours à l’acte IV, scène 2 et à l’acte V, scène 2, de la pièce, Othello traite Desdemona de “strumpet”. La diversité des dénominations injurieuses et dégradantes<sup>471</sup> dont fait usage Othello dans la pièce pour désigner Desdemona est une marque de sa répulsion pour elle. Il abhorre cette nouvelle image de courtisane qu’il se fait d’elle. Boito semble pourtant avoir choisi d’occulter, même d’écarter la vulgarité intrinsèque à l’emploi d’un tel lexique dans son livret. Toutes les traces en ont effectivement disparu à l’acte IV, scène 3 du livret, par exemple. Alors qu’Othello étouffe Desdemona dans l’opéra, il ne la traite plus de “strumpet” comme le fait Shakespeare dans la pièce ; il se contente d’écrire “Muori!” (Meurs !). En revanche, le librettiste oriente la perception qu’a Othello de Desdemona en tant que courtisane.

Les excuses de Desdemona, en rouge dans l’extrait ci-dessus, ont cela de particulier qu’elles dépeignent la soumission totale de celle-ci à son mari. En témoigne le leitmotiv “umile e mansueta” (humble et soumise) dans ses deux répliques. La récurrence de ce segment montre combien elle s’étale devant lui. D’ailleurs Desdemona n’a pas ce rapport de soumission envers son mari dans la pièce de Shakespeare. Boito semble avoir recomposé sa personnalité, ses caractéristiques dramatiques. Desdemona paraît avoir été amputée de sa répartie qu’elle laisse éclater ô combien brillamment dans la pièce à l’acte IV, scène 1, lorsqu’elle s’exclame : “I have not deserved this” (Je ne l’ai pas mérité !) après qu’Othello l’a frappée, devant une assistance réunie en séance autour de lui, qui comporte notamment Lodovico, qui est son cousin. Ainsi Desdemona n’a pas peur de prendre la parole chez Shakespeare, elle exprime sa colère, à la différence de chez Verdi où elle semble seulement subir.

Le **quatrième** passage se situe à l’acte III, scène 1 du livret et s’intitule “La vedetta del porto ha segnalato”. Il marque l’arrivée à Chypre de l’ambassadeur de Venise. Il paraît donc revêtir un intérêt moindre. Boito a pourtant pris un soin tout particulier à mettre en scène l’arrivée de l’ambassadeur de Venise à Chypre, à la différence de Shakespeare qui le fait apparaître sans préavis. Dans la pièce il fait en effet une irruption brusque à l’acte IV, scène 1, ce qui surprend manifestement Othello :

|                                  |                                                                                    |
|----------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>OTELLO</b><br>Excellent good! | <b>OTHELLO</b><br>– Excellent !... ( <i>Bruit de trompette.</i> ) Quelle est cette |
|----------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|

<sup>471</sup> Voir VIENNE-GUERRIN, Nathalie, *Shakespeare’s Insults. A pragmatic Dictionary*, London, Bloomsbury, 2016.

|                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                             |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>A trumpet [within]. What trumpet is that same?</i><br><b>JAGO</b><br>I warrant something from Venice.<br><br><i>Enter Lodovico...</i> | fanfare ?<br><br><b>IAGO</b><br>– Quelque message de Venise, pour sûr. C’est Lodovico qui vient de la part du Doge ; et, voyez ! votre femme est avec lui.<br><br><i>Entrent Lodovico...</i> <sup>472</sup> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Othello, qui élaborait en concertation avec Iago le mode opératoire de l’assassinat de Desdemona, est soudainement arraché à ses noirs desseins par l’arrivée de Lodovico, dont il ne semblait pas, jusque là, avoir eu vent. L’irruption de l’ambassadeur de Venise, qui n’est autre qu’un parent de Desdemona, sonne, d’une part, comme un véritable coup de tonnerre dans cette atmosphère asphyxiante car elle représente une ouverture sur le monde extérieur, c’est-à-dire un événement susceptible de perturber le complot ourdi par Iago ; d’autre part, son arrivée qui paraît soudaine à Othello révèle peut-être l’égarement du Maure qui a délaissé, voire abandonné, les affaires courantes et officielles pour se focaliser sur l’enquête funeste que lui a proposée Iago.

À l’opposé, dans l’opéra, Boito fait signaler à l’acte III, scène 1, l’arrivée imminente du vaisseau de l’ambassadeur et à la fin de la scène 5 de ce même acte, les trompettes retentissent en fanfare annonçant le débarquement à Chypre de celui-ci. Il brise ainsi l’effet de surprise que produit l’arrivée de ce dernier sur Othello. Ceci souligne la volonté de Boito de ne pas briser l’atmosphère asphyxiante qu’il a jusque là construite. À l’inverse du soubresaut qu’apporte l’arrivée de Lodovico dans la pièce, dans le livret le non-intérêt déconcertant que lui porte Othello accroît encore davantage la fatalité ou l’inexorabilité du destin funeste de Desdemona. Enfin il convient aussi de remarquer que l’ajout d’une réplique supplémentaire pour un héraut peut répondre au désir du compositeur de fournir une occasion à un chanteur d’apparaître en scène.

Le **cinquième** passage se situe à l’acte IV, scène 2 du livret. Il s’agit de l’*Ave Maria* de Desdemona. Cette prière semble occuper une niche dessinée par Shakespeare lui-même. Dans la pièce, en effet, Othello sur le point d’occire Desdemona à l’acte V, scène 2, lui demande si elle a dit une prière avant de se coucher (v. 25), ce à quoi elle répond par l’affirmative. Toutefois nous ne trouvons aucune trace de sa prière. **Boito a somme toute**

<sup>472</sup> Traduction de François-Victor Hugo (1860). Elle peut être considérée comme littérale dans ce cas précis, en dépit de quelques ajouts.

**exploité cette référence en décidant de rajouter textuellement la prière de Desdemona dans le livret.** Le librettiste a usé de cette extension afin de préciser encore davantage le ressenti par Desdemona de la fatalité qui pèse sur elle. De plus le choix de cette méditation silencieuse renforce encore davantage son manque d'audace et son incapacité à communiquer. Bien qu'elle devine dans le comportement d'Othello un danger pour elle, elle n'entreprend rien pour s'en prémunir alors qu'elle pourrait, par exemple, aller trouver son cousin, Lodovico, qui n'est nul autre que l'ambassadeur de Venise, auprès de qui elle pourrait trouver protection. Boito souligne sa passivité et son incapacité à déjouer le piège mortel qui se referme sur elle, par l'adoption de cette forme. Son cloisonnement dans la soumission en devient si proéminent qu'il constitue une véritable difformité à la surface de son humanité.

### **1.2.2 Les soustractions**

Nous avons relevé **trois disparitions majeures** dans l'adaptation opératique d'*Othello*. La **première** est la suppression du premier acte se déroulant à Venise. La **deuxième**, sur laquelle il est important d'attirer l'attention, est la suppression d'un morceau de l'acte IV, scène 2. La **troisième**, enfin, est la disparition de l'acte V, scène 1.

#### **1.2.2.1 L'acte vénitien**

La suppression la plus notable dans l'opéra est incontestablement celle du premier acte se déroulant à Venise dans la pièce source. Elle est toutefois bien plus subtile qu'elle n'y paraît de prime abord, dans la mesure où des fragments de l'acte vénitien ont été réinjectés à divers endroits du livret. Nous avons par exemple remarqué que le segment intitulé « Roderigo, ebben che pensi? », situé à l'acte I, scène 1 du livret, est directement tiré de l'acte I, scène 3 de la pièce source. Nous constatons également que Verdi et Boito ont intégralement supprimé les deux premières scènes de l'acte vénitien. En fait, seules des bribes de la troisième scène du premier acte de la pièce ont été conservées : soit de façon explicite, à l'instar du désespoir de Roderigo, soit de façon implicite, à l'instar de la réminiscence de la confrontation d'Othello devant le Doge de Venise dans le duo d'amour. Ceci souligne la complexité des références de l'adaptation à l'œuvre source.

La suppression de l'acte vénitien a entraîné la disparition de Brabantio et du Doge de Venise. Or, la disparition du père de Desdemona a d'importantes répercussions sur l'action dramatique. Chez Shakespeare, à l'acte I, scène 3, des vers 290 à 291, Brabantio tient en effet des propos dont l'écho se fait d'autant plus obsédant qu'ils parachèvent de faire sombrer Othello dans la folie :

|                                                                                            |                                                                                                                                |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| BRABANTIO                                                                                  | BRABANTIO                                                                                                                      |
| Look at her, Moor, if thou hast eyes to see:<br>She has deceived her father, and may thee. | Veille sur elle, More. Aie l'œil prompt à tout voir.<br>Elle a trompé son père ; elle pourrait bien te tromper. <sup>473</sup> |

Ces mots de Brabantio s'adressant à Othello sont les derniers avant qu'il ne disparaisse de la pièce de Shakespeare. Ils font office de bénédiction au mariage d'Othello et Desdemona, et en cela semblent déjà augurer la fin tragique du couple. La puissance de ces deux vers dépasse de très loin leur caractère divinatoire, puisqu'à l'acte III, scène 3, des vers 208 à 209, Iago les réutilisera sournoisement afin de précipiter Othello dans l'abîme de la jalousie :

|                                                                                                                         |                                                                                                                                                    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| IAGO                                                                                                                    | IAGO                                                                                                                                               |
| She did deceive her father, marrying you,<br>And when she seemed to shake, and fear your looks,<br>She loved them most. | Elle a trompé son père en vous épousant ; et c'est quand elle semblait trembler et craindre vos regards qu'elle les aimait le plus. <sup>474</sup> |

Iago sème ainsi le doute dans l'esprit d'Othello quant aux amours présumés de Desdemona et de Cassio, son capitaine. Il allonge l'estocade à la raison d'Othello, le cloisonnant dans la passion jalouse, "the green-eyed monster, which doth mock the meat it feeds on" (« ce monstre aux yeux verts qui produit l'aliment dont il se nourrit<sup>475</sup> ») comme se plaît Shakespeare à le formuler, par la voix de Iago aux vers 169 et 170 de cette même scène. Othello renvoie ses dernières hésitations et accorde à Iago une foi aveugle. Il est de ce point de vue regrettable que les paroles de Brabantio, et celles de Iago qui leur font écho à l'acte III,

<sup>473</sup> Traduction de François-Victor Hugo (1860).

<sup>474</sup> Traduction de François-Victor Hugo (1860).

<sup>475</sup> Traduction de François-Victor Hugo (1860).

aient disparu dans l'adaptation verdienne. Y-a-t-il derrière ce choix critiquable un motif justifiable ?

Notons pour commencer que cette altération a une profonde incidence sur la caractérisation du personnage de Desdemona. Les deux vers de Brabatio, outre d'être un instrument pour Iago (III, 3, 208-210), témoignent de l'audace de Desdemona, qui brave son père en se donnant à Othello. L'audace de Desdemona est mise en exergue dans la pièce source. Dans l'opéra, c'est précisément cet aspect de la personnalité de Desdemona qui a été gommé. Nombre de preuves l'attestent d'ailleurs. Verdi, lui-même, dans une lettre, datée du 22 avril 1887, adressée à son éditeur, Ricordi, écrit : « Desdemona n'est pas une femme, elle est un type ! Elle est le type de la bonté, de la résignation, et du sacrifice ! Il y a des créatures nées pour les autres, inconscientes de leur propre égo ! »<sup>476</sup>. Le compositeur en fait la victime immolée. D'ailleurs cette réinterprétation du personnage correspond tout à fait aux conceptions des contemporains de Verdi et Boito.

Cette interprétation romantique se lit aussi dans l'inversion du premier vers par lequel Othello s'adresse à Desdemona à son arrivée à Chypre à l'acte I, scène 2, vers 177 dans la pièce source :

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>DESDEMONA</p> <p>Let's meet him and receive him.</p><br><p>CASSIO</p> <p>Lo, where he comes.</p><br><p style="text-align: right;"><i>Enter</i>      OTHELLO      <i>and</i></p> <p>ATTENDANTS.</p><br><p><b>OTHELLO</b></p> <p><b>O, my fair warrior!</b></p><br><p>DESDEMONA</p> <p>My dear Othello!</p> | <p>DESDEMONA</p> <p>– Allons au-devant de lui pour le recevoir.</p><br><p>CASSIO</p> <p>– Ah ! le voici qui vient.</p><br><p style="text-align: right;"><i>Entre Othello avec sa suite.</i></p> <p>[...]</p><br><p><b>OTHELLO</b></p> <p><b>– Ô ma belle guerrière !</b></p><br><p>DESDEMONA</p> <p>– Mon cher Othello !<sup>477</sup></p> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

<sup>476</sup> HEPOKOSKI, James, 1987, *Giuseppe Verdi, Otello*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 96. Ma traduction.

<sup>477</sup> Traduction de François-Victor Hugo (1860).

Le Maure paraît saluer par ce vers la détermination et l'audace de la jeune femme, qui a décidé de le suivre et d'embrasser son destin envers et contre tous. Dans l'opéra, il en va tout autrement. Othello n'est plus accueilli par Desdemona à son arrivée à Chypre mais par une foule de citoyens (Acte I, scène 1), et c'est seulement après le combat entre Cassio et Montano, dans le duo d'amour, que l'on retrouve ce vers, mais cette fois dans la bouche de Desdemona. Cette inversion souligne à la fois la domination et l'attraction qu'Othello exerce sur elle. Le Maure acquiert véritablement une dimension extatique.

Il est possible de lire dans ce renversement une réminiscence du récit fait par Othello devant le Doge de Venise dans la pièce source. D'autant que Desdemona s'exclame un peu après "Te ne rammenti ?" (Te souviens-tu ?). Elle pourrait alors aussi bien s'adresser aux spectateurs qu'à son époux. Voici le souvenir qu'elle évoque (Shakespeare I, 3, 127-169) :

| OTHELLO                                                                                                                                                           | OTHELLO                                                                                                                                                                            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1Her father loved, oft invited me,<br/>Still questioned me the story of my life<br/>From year to year, the battles, sieges, fortunes<br/>That I have past.</p> | <p>1Son père m'aimait, il m'invitait souvent;<br/>Il me demandait l'histoire de ma vie,<br/>Année par année, les batailles, les sièges, les hasards<br/>que j'avais traversés.</p> |
| <p>5I ran it through, even from my boyish days<br/>To th' very moment that he bade me tell it;</p>                                                                | <p>5Je parcourus tout, depuis les jours de mon enfance<br/>Jusqu'au moment même où il m'avait prié de<br/>raconter.]</p>                                                           |
| <p>Wherein I spoke of most disastrous chances,<br/>Of moving accidents by flood and field,<br/>Of hair-breadth scapes i'th' imminent-deadly breach,</p>           | <p>Alors je parlai de chances désastreuses,<br/>D'aventures émouvantes sur terre et sur mer<br/>De morts esquivées d'un cheveu sur la brèche<br/>menaçante,]</p>                   |
| <p>10Of being taken by the insolent foe<br/>And sold to slavery, of my redemption thence</p>                                                                      | <p>10De ma capture par l'insolent ennemi,<br/>De ma vente comme esclave, de mon rachat et de ce<br/>qui suivit.]</p>                                                               |
| <p>And portance in my traveler's history;<br/>Wherein of antars vast and desert idle,<br/>Rough quarries, rocks and hills whose heads touch<br/>heaven,]</p>      | <p>Dans l'histoire de mes voyages,<br/>Des antres profonds, des déserts arides,<br/>D'après fondrières, des rocs et des montagnes dont la<br/>cime touche le ciel]</p>             |
| <p>15It was my hint to speak – such was my process –<br/>And of the cannibals that each other eat,</p>                                                            | <p>15S'offraient à mon récit : je les y plaçai.<br/>Je parlai des cannibales qui s'entre-dévorent,<br/>Des anthropophages et des hommes qui ont la tête au</p>                     |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>The anthropophagie, and men whose heads<br/>Do grow beneath their shoulders. These things to<br/>hear]</p> <p>Would Desdemona seriously incline,<br/>20But still the house affairs would draw her thence,<br/>Which ever as she could with haste dispatch,<br/>She'd come again and with a greedy ear<br/>Devour up my discourse; which I, observing,<br/>Took once a pliant hour and found good means<br/>25To draw from her a prayer of earnest heart<br/>That I would all my pilgrimage dilate,</p> <p>Whereof by parcels she had something heard,<br/>But not intentively. I did consent<br/>And often did beguile her of her tears<br/>30When I did speak of some distressful stroke<br/>That my youth suffered. My story being done,<br/>She gave me for my pains a world of kisses;<br/>She wore in faith 'twas strange, 'twas passing<br/>strange,]</p> <p>'Twas pitiful, 'twas wondrous pitiful.<br/>35She wished she had not heard it, yet she wished<br/>That heaven had made her such a man. She thanked<br/>me]</p> <p>And bade me, if I had a friend that loved her,<br/><br/>I should but teach him how to tell my story,<br/>And that would woo her. Upon this hint I spake.</p> <p>40She loved me for the dangers I had past,<br/>And I loved her that she did pity them.<br/>This only is the witchcraft I have used.<br/>Here comes the lady; let her witness it.</p> | <p>dessous des épaules. Pour écouter ces choses,<br/><br/>Desdémona montrait une curiosité sérieuse ;<br/>20Quand les affaires de la maison l'appelaient ailleurs,<br/>Elle les dépêchait toujours au plus vite,<br/>Et revenait, et de son oreille affamée<br/>Elle dévorait mes paroles. Ayant remarqué cela,<br/>Je saisis une heure favorable, et je trouvai moyen<br/>25D'arracher du fond de son cœur le souhait<br/>Que je lui fisse la narration entière de mes<br/>explorations,]</p> <p>Qu'elle ne connaissait que par des fragments sans<br/>suite. J'y consentis,<br/>Et souvent je lui dérobaï des larmes,<br/>30Quand je parlai de quelque catastrophe<br/>Qui avait frappé ma jeunesse. Mon histoire terminée,<br/>Elle me donna pour ma peine un monde de soupirs ;<br/>Elle jura qu'en vérité cela était étrange, plus<br/>qu'étrange,]</p> <p>Attendant, prodigieusement attendrissant ;<br/>35Elle eût voulu ne pas l'avoir entendu, mais elle eut<br/>voulu aussi que le ciel eût fait pour elle un pareil<br/>homme !]</p> <p>Elle me remercia, et me dit que, si j'avais un ami qui<br/>l'aimait,]</p> <p>Je lui appris seulement à répéter mon histoire,<br/>Et que cela suffirait à la charmer. Sur cette<br/>insinuation, je parlai :]</p> <p>40Elle m'aimait pour les dangers que j'avais traversés,<br/>Et je l'aimais pour la sympathie qu'elle y avait prise.<br/>Telle est la sorcellerie dont j'ai usé...</p> <p>Mais voici ma dame qui vient ; qu'elle-même en<br/>dépose !]<sup>478</sup></p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

<sup>478</sup>Traduction de François-Victor Hugo (1860).

Ce passage de la pièce source a entièrement disparu de l'adaptation. Il se pourrait cependant que Verdi et Boito l'aient rappelé à la mémoire du public par le tour habile d'une double adresse en direction de l'audience et du héros de la fiction. Othello n'affronte pas uniquement les ennemis de la Sérénissime, puisqu'il livre aussi un combat permanent afin de légitimer son existence sociale à Venise. Cette inversion du vers shakespearien se fait donc l'écho de la lutte sociale acharnée d'Othello qui doit se défendre de l'accusation de sorcellerie portée contre lui par Brabantio. Il est somme toute inconcevable que la jeune femme ait pu dans un état normal succomber aux charmes de ce barbare.

Le discours d'Othello peut être décomposé en trois parties. Premièrement, des vers 1 à 18, il fait le récit de ses aventures. Deuxièmement, des vers 18 à 41, il raconte comment Desdemona fut séduite, et comment il conquiert son cœur. Troisièmement, des vers 42 et 43, il conclut son plaidoyer en appelant Desdemona à la barre. Il ressort victorieux de cet affrontement grâce à l'intervention de la jeune femme qui corrobore ses dires. Toutefois, dans la mesure où la légitimité sociale de leur union a dès le départ été contestée, il ne peut s'agir d'une réelle victoire. En outre, bien qu'Othello se défende dans cet extrait d'avoir eu recours à la sorcellerie pour séduire Desdemona, c'est pourtant au nom d'un mouchoir, prétendument enchanté par une Sybille, qu'il perdra définitivement la raison, à l'acte III, scène 4.

Il est tout à fait raisonnable de postuler que le plaidoyer d'Othello, qu'on ne trouve pas dans l'opéra, a été habilement rappelé à la mémoire du public par l'inversion du vers "O, my fair warrior". Ce serait donc une véritable prolongation intertextuelle en direction de l'œuvre originale de Shakespeare. Il s'agit pour le spectateur de l'opéra, postulé en tant que lecteur de l'œuvre originale de Shakespeare, d'un souvenir au contour flou dont il ne saurait précisément retrouver tout le contenu, mais qui l'informe sur le contexte du mariage d'Othello et Desdemona et, partant, sur l'action qui s'est précédemment déroulée à Venise.

Il se pourrait également que le librettiste procédât à cette inversion en croyant avoir décelé une erreur de compilation dans le manuscrit shakespearien. Ceci n'aurait d'ailleurs rien d'étonnant, au vu du rapport qu'en fait John Russel Brown (1990 : 144) :

|                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| The story of how Shakespeare's plays came to be printed is highly complicated and can never be fully known. In contrast to other dramatists (such as Ben Jonson and John Webster, who supplied authoritative | L'histoire de comment les pièces de Shakespeare vinrent à être imprimées est extrêmement compliquée et il se peut qu'elle ne soit jamais entièrement connue. À la différence d'autres dramaturges (tels que Ben |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|



|                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| manuscripts and visited the printing-house to check and correct the printing), Shakespeare seems to have taken very little trouble to ensure that his plays were published as accurately as possible. | Jonson et John Webster, qui fournissaient des manuscrits faisant autorité et allaient à l'imprimerie pour vérifier et corriger l'impression), Shakespeare semble ne pas s'être donné beaucoup de peine pour s'assurer que ses pièces étaient publiées aussi exactement que possible. <sup>479</sup> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

J. R. Brown souligne ici l'opacité de la compilation de l'œuvre du barde. Il fait remarquer qu'à la différence d'autres dramaturges de l'époque élisabéthaine tels que Ben Jonson, Shakespeare ne prenait aucun soin et ne veillait nullement à l'exactitude de l'impression de ses pièces. En atteste notamment le fait que le premier manuscrit d'*Othello* fut imprimé pour la première fois en 1622, soit dix-huit ans après la première représentation de la pièce en 1604 et six ans après le décès du dramaturge en 1616. La thèse de l'erreur de compilation est donc tout à fait plausible. Néanmoins, pour qu'elle soit vérifiée, il demeure nécessaire de retrouver un témoignage de Boito ou de Verdi, qui justifierait l'inversion du vers shakespeareien.

Signalons enfin l'existence d'un itinéraire intertextuel insoupçonné, quoique déjà emprunté par une poignée de chercheurs<sup>480</sup>. Nous avons découvert au fil de nos lectures d'auteurs de la Renaissance que la poésie de Pierre de Ronsard trouve parfois un écho confondant dans les vers de Shakespeare. Nous avons notamment repéré dans *Les Amours* (1553) de Pierre de Ronsard, aux sonnets 4 et 185, trois vers qu'y auraient pu inspirer au chanteur d'Avon les mots qu'Othello a pour Desdemona lors de leurs retrouvailles à Chypre : "O, my fair warrior!". Voici ci-dessous le premier quatrain du quatrième sonnet et du cent quatre-vingt-cinquième sonnet du recueil des *Amours* :

#### Sonnet 4

Je ne suis point, ma Guerriere Cassandre,

Ne Myrmidon, ne Dolope soudart,

Ne cet Archer, dont l'homicide dart

Occit ton frere, & mit ta ville en cendre.

<sup>479</sup> BROWN, John Russel, *Studying Shakespeare*, London, The Macmillan Press LTD, 1990, p. 144. Ma traduction.

<sup>480</sup> Voir notamment RICHMOND, H. M., "Ronsard and the English Renaissance", in *Comparative Literature Studies*, Penn State University Press, Vol. 7, N° 2, Juin 1970, pp. 141-160.

### Sonnet 185

Bien que les chams, les fleuves, & les lieux,  
Les monts, les bois, que j'ai laissé derrière,  
Me tiennent loin de ma douce guerrière,  
Astre fatal d'où s'écoule mon mieus

Le prince des poètes français de la Renaissance assimile, en rouge ci-dessus, la femme aimée à une guerrière. La jeune femme qu'il courtise se prénomme Cassandre Salviati. Comme l'a si justement souligné le Professeur André Gendre (1993 : 83), Ronsard la rapproche de la Cassandre troyenne, qui défendit sa ville assiégée par l'armée d'Agamemnon. En outre, dans le sonnet 185, la jeune femme est changée en un astre, qui influence la destinée du poète (voir A. Gendre 1993 : 210). Véronique Denizot (2002 : 46-47) a admirablement commenté ces métamorphoses poétiques de l'objet du désir. La femme convoitée se dote d'une « vertu mâle et vigoureuse », qui témoigne de la force de son caractère. Elle souligne de plus que le poète « retient aussi de l'épopée l'idée que l'amour est une fatalité envoyée par les dieux à laquelle l'homme succombe inexorablement ». Cette lecture intertextuelle du vers de Shakespeare conteste l'interprétation romantique de Desdemona en tant que *femme fragile*. Elle scelle également le destin funeste d'Othello, qui se lit dans la trajectoire des astres !

#### 1.2.2.2 L'acte IV, scène 2

Le tout début de l'acte IV, scène 2, de la pièce est le théâtre de la première confrontation entre Othello et Emilia — la seconde se trouvant à l'acte V, scène 2, après qu'Othello a assassiné sa femme. Le Maure s'enquiert auprès de la suivante de la fidélité de son épouse, alors qu'à la scène précédente il a déjà fixé l'expédient de sa fin — Iago lui a suggéré de l'étrangler et il a acquiescé à cela avec un entrain macabre. Cette scène paraît être une ultime vérification, un sursaut : Othello n'ayant pas encore écarté tout doute confronte son interprétation au témoignage d'Émilie qu'il sollicite. Cependant, alors qu'elle rejette toute compromission de sa maîtresse avec Cassio ou qui que ce soit d'autre, en répondant par la négative à toutes les questions auxquelles Othello la soumet, ce dernier ne change pas pour autant de point de vue, et, tout à l'inverse, se sent encore plus conforté dans sa résolution.

Pour lui, ces négations ne résultent que de la dissimulation et de l'habileté d'une courtisane. Pourtant Emilia tente bien de le convaincre du contraire :

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>EMILIA</p> <p>I durst, my lord, to wager she is honest,<br/>Lay down my soul at stake. If you think other,<br/>Remove your thought; it doth abuse your bosom.<br/><u>If any wretch have put this in your head,</u><br/><u>Let heaven requite it with the serpent's curse,</u><br/>For if she be not honest, chaste and true,<br/>There's no man happy. The purest of their wives<br/>Is foul as slander.</p> <p>OTHELLO</p> <p><i>Bid her come hither—go. Exit Emilia</i></p> <p>She says enough; yet she's a simple bawd<br/>That cannot say as much. This is a subtle whore:<br/>A closet lock and key of villainous secrets;<br/>And yet she'll kneel and pray; I have seen her do't.</p> | <p>ÉMILIA</p> <p>– Monseigneur, j'oserais parier qu'elle est honnête, et mettre mon âme comme enjeu. Si vous pensez autrement, chassez votre pensée : elle abuse votre cœur. <u>Si quelque misérable vous a mis cela en tête,</u> <u>que le ciel l'en récompense par la malédiction qui frappa le serpent !</u> Car, si elle n'est pas honnête, chaste et fidèle, il n'y a pas de mari heureux : la plus pure des femmes est noire comme la calomnie.</p> <p>OTHELLO</p> <p>– <i>Dis-lui de venir ici. Va. (Émilie sort.)</i> Elle n'est pas à court de paroles, mais il faudrait être une entremetteuse bien simple pour ne pas savoir en dire autant. C'est une subtile putain, un réceptacle, fermé à clef, de secrets infâmes ; et pourtant elle se met à genoux, et prie : je l'ai vue, moi !<sup>481</sup></p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Nous constatons dans l'extrait ci-dessus qu'Émilie tente coûte que coûte de saper les convictions d'Othello. Son discours emprunte une forme très structurée, qui atteste de son habileté à user du langage. D'abord elle prend le risque de gager elle-même de l'honnêteté de sa maîtresse, alors qu'elle n'est qu'une « vulgaire » servante et qu'elle se trouve en face du mari de sa maîtresse. La différence de rang entre ces deux personnages est en effet telle qu'elle devrait normalement commander à Émilie la plus grande déférence. D'ailleurs, l'outrecuidance d'Émilie est si tôt balayée par Othello qui, à la réplique suivante, en vert ci-dessus, l'envoie sans la moindre considération appeler Desdemona. L'injonction d'Othello se caractérise par un usage du mode impératif “Go” et Emilia s'exécute immédiatement comme en atteste la didascalie “Exit Emilia”. Ceci souligne que le rapport hiérarchique est aussitôt rétabli.

Émilie, après s'être déjà aventurée à défendre sa maîtresse, va encore aller plus loin puisqu'elle va oser commander à Othello de chasser sa pensée. Elle usera d'une référence

<sup>481</sup> Traduction de François-Victor Hugo (1860).

biblique au jardin d'Eden, soulignée en rouge ci-dessus. Elle crée, par l'intermédiaire de cette image sacrée, une véritable imprécation devant frapper la personne malveillante qui a osé insinuer de pareilles choses sur le compte de Desdemona. Le serpent qui a tenté Ève de croquer dans le fruit du savoir, à qui Dieu l'avait pourtant défendu, fut la cible de l'ire divine, et tel devrait être le sort d'un tel individu qui ne peut être que le diable. Alors qu'on eût pu s'attendre à une réaction violente d'Othello, il n'en est rien. Il semble même écouter avec patience les paroles d'Emilia dans la mesure où il ne la coupe pas. Le calomniateur qui n'est nul autre que Iago, le mari d'Émilia, dont elle ignore encore toute la machination, est au contraire tenu pour être d'une extrême honnêteté par Othello.

Othello n'est pas, pour le moins du monde, mis à quia par Emilia. Bien au contraire, après l'avoir envoyée chercher Desdemona, il considère qu'elle n'a fait qu'user de mots habiles, ce qui fait d'elle une entremetteuse de choix. De plus son dernier vers : « I have seen her do't » vient définitivement entériner sa décision de passer à l'acte. Le constat de ses sens est supérieur à la défense verbale d'Emilia.

En dépit de la richesse et de l'intérêt dramatique de la scène, cette confrontation entre Othello et Emilia a disparu du livret de Boito. Cette suppression a eu pour effet de diminuer dramatiquement le personnage d'Othello. Sa résolution criminelle en devient d'autant plus aiguë dans l'opéra, qu'elle en altère son humanité et sa souffrance. Alors que dans la pièce le doute le consumait de l'intérieur depuis le départ, dans l'opéra, le doute n'est pas aussi dévorant dans la mesure où il cède trop rapidement sa place à la folie meurtrière. Le cas d'Othello relève alors davantage de la psychiatrie que de la tromperie qui menace l'édifice sociétal. Par conséquent, nous pouvons en déduire que l'effet cathartique est nécessairement endommagé dans l'adaptation opératique de Verdi.

### **1.2.2.3 L'acte V, scène 1**

L'acte V, scène 1 de la pièce voit le déroulement du guet-apens tendu à Cassio. Iago, qui a galvanisé Roderigo, compte sur ce dernier pour qu'il se débarrasse du jeune Florentin. Seulement leur duel tourne court et Roderigo est gravement blessé. Iago profite alors de cet instant pour surgir de l'ombre et porter un coup en traître à Cassio, sans que celui-ci n'ait pu discerner les traits de son agresseur. Il s'en suit une grande confusion — Cassio et Roderigo appelant à l'aide —, qui s'achève par l'arrivée sur le théâtre de l'affrontement de Gratiano, Lodovico, puis un peu plus tard de Bianca et Emilia. Iago feint la surprise et Cassio, ne le

reconnaissant pas comme son agresseur, voit en lui à l'inverse l'ami fidèle. Iago use de la situation pour porter l'estocade à Roderigo, ce pion devenu trop gênant. Ce passage de la pièce est véritablement une histoire adjacente à la *tragédie d'Othello*, bien qu'elle découle directement de l'intrigue principale. Nous y découvrons en effet la fin de Roderigo et la terrible blessure de Cassio qui se dit estropié à vie : "I am maimed forever! ".

Dans l'opéra de Verdi il ne reste que deux traces de cette scène. La première à l'acte III, scène 6, lorsque Iago dit à Othello : "A Cassio, Jago provvederà<sup>482</sup>" et la seconde à l'acte IV, scène 3, alors qu'Othello s'apprête à tuer Desdemona :

|                                      |                                          |
|--------------------------------------|------------------------------------------|
| DESDEMONA                            | DESDÉMONE                                |
| Aita!                                | À l'aide !                               |
| Cassio non amo... ch'ei qui venga... | Fais venir Cassio... Devant moi... qu'il |
| Ei parli...                          | Parle.                                   |
| OTELLO                               | OTHELLO                                  |
| Muto è per sempre                    | Sa bouche est close...                   |
| DESDEMONA                            | DESDÉMONE                                |
| Cielo! Morto?                        | Ciel !... Mort ?                         |
| OTELLO                               | OTHELLO                                  |
| Morto                                | Mort <sup>483</sup>                      |

Nous remarquons, dans l'extrait ci-dessus du livret, que Desdemona demandant à Othello de faire venir Cassio afin qu'il la disculpe, ne se voit pas opposer le refus du Maure, mais reçoit une assertion terrible : « Muto è per sempre » (Sa bouche est close). Il représentait la dernière chance de la jeune femme. Boito a vraisemblablement fait une ellipse. En supprimant l'acte V, scène 1, il a recentré l'action sur la tragédie du Maure. Cela lui a en outre permis de raccourcir la durée de l'action représentée. Il a ainsi condensé la pièce source.

Ce choix a cependant altéré la scène finale de l'œuvre shakespearienne. Alors que dans la pièce Roderigo achevé par Iago demeure muet à jamais, dans l'opéra il a eu le temps avant d'expirer de révéler tout ce qu'il savait à Montano. Ainsi ce n'est plus seulement Émilie qui fait éclater la vérité au grand jour, mais Montano entrant à l'acte IV, scène 3. Enfin, les dommages collatéraux de l'acte V, scène 1 ont eux aussi disparu du livret ; Cassio n'est

<sup>482</sup> D'après la traduction française de Boito et Du Locle (1894) : « Je me charge de Cassio ».

<sup>483</sup> Traduction française de Boito et Du Locle (1894).

notamment plus estropié. Pourtant, ils participaient au réalisme dramatique en accroissant l'horreur de la vengeance.

Il est paradoxal de constater que Verdi et ses librettistes ont élagué des pans entiers du *Macbeth* et de l'*Othello* shakespearien, par pur souci de réduction de la durée de l'œuvre, et que dans le même temps ils y ont ajouté de replets segments de leur invention. Cette contradiction flagrante se dissipe néanmoins à la lumière d'une spécificité du théâtre de Verdi. Quasiment tous les passages supplémentaires, que nous avons repérés dans les adaptations du compositeur, exposent un sentiment ou une émotion. Verdi fait un zoom avant sur l'état d'âme d'un personnage ou d'un groupe d'individus. C'est ainsi par exemple que Iago prononce un « Credo » démoniaque dans *Otello* et qu'un chœur de femmes chante l'angoisse maternelle dans *Macbeth* lors de la bataille finale. Le compositeur interprète et précise la psychologie des personnages du drame, comme s'il s'agissait d'une nécessité pour son art. En outre le caractère ostensible de ces parenthèses affectives et passionnelles montre que Verdi assume totalement ses jugements. La musique verdienne illustre véritablement les mouvements de l'âme humaine. C'est pourquoi la fable shakespearienne, qui suscite quantité de passions aussi épouvantables qu'extraordinaires, est un terreau rêvé pour l'art de Verdi. Au théâtre les histoires, à l'opéra les émotions : peu importe qu'elles soient fausses, pourvu qu'elles soient grandes, sublimes et affreuses à la fois.

## 2. Le livret d'*Otello*

Le projet de faire d'*Othello* un nouvel opéra fut selon toute vraisemblance présenté à Verdi par Giulio Ricordi au cours d'un dîner entre amis, à Milan, qui eut lieu quelques jours seulement après que le *maestro* eut dirigé au *teatro alla Scala*, le 30 juin 1879, la *Messa da requiem* qu'il avait composée<sup>484</sup>. Il semble néanmoins que l'idée de transformer la redoutable tragédie du Maure de Venise en un opéra ait germé dans l'esprit de l'éditeur et de Boito bien avant cette date. La rapidité incroyable à laquelle se sont enchaînés les événements n'est pas sans éveiller les soupçons. Verdi lui-même, dans une lettre datée du 4 septembre 1879 adressée à Giulio Ricordi, relève ce formidable empressement qu'il tâche alors tant bien que mal de contenir :

---

<sup>484</sup> CONATI, Marcello, "Introduction", in *The Verdi-Boito Correspondence*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, pp. lv-lvi.

Une visite de vous ici sera toujours bienvenue, accompagné d'un ami, qui sera évidemment Boito. Permettez-moi, cependant, de vous parler très clairement à ce sujet, et sans cérémonie. Une visite de sa part m'engagerait trop avant, et je ne veux absolument pas m'engager. Vous savez comment ce *projet chocolat* fut conçu... Vous dîniez avec moi entre amis. Nous parlâmes d'*Othello*, de Shakespeare, de Boito. Le jour suivant Faccio emmena Boito à mon hôtel. Trois jours après Boito m'apporta l'ébauche pour *Otello*, que je lu et trouvai bonne. Écrivez le poème, je dis ; ce sera toujours intéressant pour vous, pour moi, pour un autre compositeur, etc., etc...<sup>485</sup>

Le récapitulatif que donne Verdi des événements survenus à la suite du dîner est éloquent. D'abord le chef Franco Faccio servit d'entremetteur, puis Boito prépara l'ébauche du livret d'*Otello* en l'espace de trois jours seulement. Cela est d'autant plus curieux que le *scapigliato* eut la bonne fortune de se trouver à Milan, et d'être disponible, à cette date précise<sup>486</sup>. Giulio Ricordi a, semble-t-il, tout orchestré d'une main de maître. Tellement bien, d'ailleurs, que Verdi perce à jour son rôle de marionnettiste. Le maestro réfrène alors son enthousiasme en prenant quelque distance vis-à-vis du *projet chocolat* comme il le dénomme. Ce mot de code souligne à la fois la précaution du compositeur de ne pas voir son nom associé au projet, et la gourmandise qu'il n'est pas sans exciter chez lui.

Toujours est-il que le compositeur succombera finalement à sa gourmandise puisque dès le 2 décembre 1879, Boito lui expédie par courrier le certificat de propriété du livret d'*Otello*<sup>487</sup> qu'il a déjà achevé :

<sup>485</sup> Ma Traduction de VERDI, Giuseppe, « Lettre à Giulio Ricordi », in *The Verdi-Boito Correspondence*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, pp. Lvii. Ci-après la traduction anglaise supervisée par William Weaver : « A visit from you here will always be welcome, in the company of a friend, who would obviously be Boito. Allow me, however, to speak to you clearly on this subject, and without ceremony. A visit from him would commit me too far, and I absolutely do not want to commit myself. You know how this *chocolate project* was born... You were dining with me among friends. We spoke of *Othello*, of Shakespeare, of Boito. The next day Faccio brought Boito to my hotel. Three days later Boito brought me the sketch for *Otello*, which I read and found good. Write the poem, I said; it will always be good for you, for me, for another composer, etc., etc... ».

<sup>486</sup> CONATI, Marcello, « Introduction », in *The Verdi-Boito Correspondence*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. lv. Il observe que Boito était présent dans la foule avec son ami Giuseppe Giacosa le soir du 30 juin 1879 quand Faccio à la tête de l'orchestre de la *Scala* donna une sérénade sous les fenêtres de la suite de Verdi au Grand Hôtel de Milan.

<sup>487</sup> À ce stade, l'adaptation opératique n'était néanmoins pas encore désignée par le nom d'*Otello*, mais par celui de *Jago*. La preuve est contenue dans une lettre, adressée par Boito à Verdi, datée du 10 août 1882. Le librettiste y écrit (Conati 1994 : 61) : « Il y a deux bons mois de cela, le baron Blaze de Bury m'a posé une question, par l'intermédiaire de sa femme, que j'ai rencontrée à Londres. La question se résume en ces termes, que je transcris : « Un jour ou l'autre, le *Jago* existera et par conséquent sera donné ici (à Paris) sur la scène de l'Opéra, et cetera ». Nous constatons bien que le baron de Bury, un éminent critique français, se réfère à l'adaptation en cours en lui donnant le titre de *Jago*.

Illustre Maître,

En vous envoyant le certificat de propriété du livret d'*Otello*, je voudrais vous assurer encore une fois que ma plume sera à votre entière disposition pour toutes les révisions qui pourraient sembler nécessaires dans le texte opératique mentionné ci-dessus. Heureux et fier d'avoir pu, à cette occasion, associer mon nom à votre gloire, je me déclare

votre très dévoué

Arrigo Boito

Marcello Conati note (1994 : 3) que cette lettre est en fait le reçu d'achat du livret d'*Otello* par Verdi. Par cet acte, le compositeur contracte un engagement définitif au projet que quelques temps auparavant, pourtant, il voulait bien céder à un autre musicien ! Il convient toutefois de remarquer qu'au mois d'avril 1884, suite à la parution d'une déclaration malheureuse prêtée à tort à Boito dans le journal napolitain *Roma*, Verdi écrivit à Faccio qu'il était bien volontiers enclin à retourner son livret à Boito<sup>488</sup>. Heureusement pour l'Art, cela n'advint pas ; Verdi se réconcilia avec Boito, le dédouanant de sa responsabilité dans cette affaire, et, le premier novembre 1886, le compositeur coucha la dernière note sur la partition d'*Otello*<sup>489</sup>.

Le cadre de la collaboration Verdi-Boito ainsi mis en lumière, nous définirons présentement les traductions ayant inspiré la conception du livret d'*Otello*, sur la base de la correspondance des deux artistes.

C'est une lettre datée du 8 mai 1886 qui nous fournit le plus d'informations sur les supports de la traduction du livret. Verdi y interroge Boito sur ses intentions de modifier trois vers qui procèdent d'une erreur de traduction (Conati 1994 : 99-100) :

---

<sup>488</sup> CONATI, Marcello, *The Verdi-Boito Correspondence*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, pp. 69-74.

<sup>489</sup> CONATI, Marcello, *The Verdi-Boito Correspondence*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 112. Remarquons également que Verdi informa Boito de son intention de baptiser officiellement l'opéra *Otello*, au lieu de *Jago*, dans une lettre datée du 21 janvier 1886. Verdi écrit (Conati 1994 : 96) : Ils parlent, et ils m'écrivent toujours au sujet de *Jago* !!! Il paraît inutile pour moi de continuer à répéter « *Otello*, pas *Jago*, n'est pas fini !! » puisqu'il continue à me dire et à m'écrire « *Jago, Jago* ». Il est, c'est vrai, le démon qui fait tout basculer ; mais *Otello* est celui qui acte : il aime, est jaloux, tue, et se suicide. Et pour moi, cela semblerait de l'hypocrisie de ne pas l'appeler *Otello*. Je préfère qu'ils disent « il a choisi de lutter contre le géant et fut écrasé » plutôt que « il a voulu se cacher derrière le titre de *Jago* ». Si vous êtes du même avis que moi, commençons donc à le baptiser *Otello*, et disons-le à Giulio immédiatement. [Ma traduction]



Cher Boito,

Pour les trois vers écrits dernièrement, j'ai consulté l'original...

*For, Sir, were I the Moor, I would not be Iago*

*Perchè Signor fossi io il Moro io vorrei non esser Jago*

**Hugo [François-Victor]** dit aussi :

*Si j'étais le More je ne voudrais pas être Iago*

La traduction de **Maffei** également :

*...Quand'io potessi*

*Trasformarmi nel Moro essere un Jago*

*Già non vorrei...*

Et par conséquent la traduction de **Rusconi** n'est pas bonne... quand même elle ne me déplait pas...

*Vedermi non vorrei d'attorno un Jago*

Alors, qu'est-ce que vous comptez faire ?

Voulez-vous ne rien changer à ces trois vers ?

Voulez-vous les refaire ?

Voulez-vous les retrancher, et laisser ce qu'il y avait là auparavant ?

J'avance, très lentement, mais j'avance.

Envoyez un mot en réponse à Busseto, Sant'Agata, et salutations, salutations.

Chaleureusement,

G. Verdi<sup>490</sup>

Ce courrier que Verdi a adressé à Boito est édifiant. Il nous renseigne précisément sur les intermédiaires de la traduction opératique d'*Othello*. Nous découvrons, en rouge ci-dessus, les noms d'Hugo fils, Maffei et Rusconi, tous trois de plus ou moins fameux traducteurs de Shakespeare. Les figures à l'arrière-plan du livret se dévoilent.

Le débat se concentre sur le vers de Shakespeare "For, Sir, were I the Moor, I would not be Iago" qui se trouve à l'acte I, scène 1 d'*Othello*. Verdi porte à l'attention de Boito un contentieux de traduction qui émaille le livret de l'opéra dans son état d'alors. Il lui apporte la preuve empirique de leur méprise qui, curieusement, est aussi celle de Rusconi, en mettant en perspective les traductions respectives d'Hugo fils et Maffei. Cette correspondance entre la première facture du livret d'*Otello* et la traduction de Rusconi n'est en réalité pas si étonnante,

---

<sup>490</sup> CONATI, Marcello, *The Verdi-Boito Correspondence*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, pp. 99-100. Ma traduction.

dans la mesure où cette dernière servit déjà auparavant de base au livret de *Macbeth*<sup>491</sup>. Il est fascinant de remarquer que, loin de faire de l'exactitude de la traduction son unique cheval de bataille, le compositeur s'enquiert des intentions de Boito en lui soumettant trois possibilités : la première est de conserver telle quelle cette mésinterprétation, la deuxième de refaire les vers, la troisième de les retrancher tout bonnement du livret. Il apparaît à cet instant que la substance littéraire de l'opéra, en sus d'être fort modulable, n'est vraisemblablement pas contrainte par la sacralisation des contenus linguistiques de l'œuvre source. Si cela avait été le cas, la seconde option, la réécriture donc, se serait en effet imposée d'elle-même sans tergiversation.

Regardons à présent de plus près cet impair dans la traduction du vers, en confrontant le texte source de Shakespeare au texte cible de Rusconi :

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>IAGO</b></p> <p>O sir, content you.</p> <p>I follow him to serve my turn upon him.</p> <p>We cannot all be masters, nor all masters<br/>Cannot be truly followed. You shall mark<br/>Many a duteous and knee-crooking knave<br/>That, doting on his own obsequious bondage,<br/>Wears out his time, much like his masters's ass,<br/>For naught but provender, and when he's old—<br/>                cashiered.</p> <p>Whip me such honest knaves! Others there are<br/>Who, trimmed in forms and visages of duty,<br/>Keep yet their hearts attending on themselves,<br/>And, throwing but shows of service on their lords,<br/>Do well thrive by them, and when they have lined their<br/>                coats</p> <p>Do themselves homage. These fellows have some soul,</p> | <p><b>IAGO</b></p> <p>Oh, signore, siate pago, io non istò seco che<br/>per trovar modo di ricambiargli l'offesa ;</p> <p>noi non possiamo comandar tutti, e tutti quelli che<br/>comandano non possono essere fedelmente seguiti.<br/>Osservando, voi vedrete gran numero di schiavi<br/>ufficiosi che blandiscono la propria servitù, baciano<br/>le proprie catene e spendono i giorni della vita come<br/>le bestie da soma senz'altro profitto che il foraggio<br/>della giornata. Invecchiano poi ? Si cacciano con<br/>vergogna.</p> <p>Frustratemi questi onesti schiavi. Altri ne sono,<br/>però, i quali atteggiandosi a un sicuro ossequio<br/>tengono dentro di sè vigili le anime loro, e se<br/>prodigano ai loro signori segni di affetto lo fan solo<br/>per prosperare a loro scapito, rendendo omaggio<br/>non ad altri che a se medesimi dacchè hanno le<br/>frangie d'oro ai loro vestimenti; costoro hanno<br/>un'anima,</p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

<sup>491</sup> LASSUS, Marie-Pierre, *La voix impure ou Macbeth de Verdi*, Lille, Presses Universitaires de Lille / Éditions Klincksieck, 1992, pp. 24-25. M.-P. Lassus écrit : « Le texte maladroit de Rusconi, écrit en prose et publié en 1838, semble être à l'origine des esquisses du livret et l'opéra, malgré l'existence de la traduction plus récente et incontestablement meilleure de Giulio Carcano, publiée seulement en 1848 [...] En comparant la version de Rusconi avec les esquisses verdiennes, William Weaver met à jour l'évidente parenté des deux textes, et y trouve la principale source d'inspiration du compositeur ».

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>And such a one do I profess myself—for, sir,<br/> It is as sure as you are Roderigo,<br/> <b>Were I the Moor, I would not be Iago:</b><br/> In following him, I follow but myself—<br/> Heaven is my judge, not I for love and duty,<br/> But seeming so for my peculiar end;<br/> For when my outward action doth demonstrate<br/> The native act and figure of my heart<br/> In compliment extern, 'tis not long after<br/> But I will wear my heart upon my sleeve<br/> For daws to peck at: <b>I am not what I am.</b><sup>492</sup></p> | <p>e a tale schiera io appartengo. Ora, signore, quanto è vero che voi siete Rodrigo, così vero è che <b>se io fossi il Moro non vorrei vedermi intorno Iago.</b> Servendolo, io servo solo me stesso; il Cielo mi è testimonio che non è nè l'affezione nè il dovere il dovere che mi guidano; questi sentimenti non sono in me che simulati, e altro movente io non ho che il bene mio. Se potrete scorgere nei miei atti l'espressione dei miei veri sentimenti, dite pure che il giorno non è lontano in cui porterò il cuore entro una manica perchè i corvi vengano a beccarselo, <b>non sono quello che appajo.</b><sup>493</sup></p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Nous avons replacé le vers incriminé dans son contexte d'occurrence. La tirade de Iago présentée dans son intégralité nous livre toutes les subtilités de sa matière. Son découpage en trois parties distinctes est très pertinent. La première, en rouge, est scindée en deux sections qui entrelardent la deuxième en bleue. Iago y révèle sa nature véritable tout en faux-semblant. Il réfute son atypisme, en nous disant que, comme lui, il y en a d'autres qui avancent masqués et, qui, sous couvert de leur dévouement apparent, convoitent en réalité leur intérêt propre. Dans la deuxième partie, en bleue donc, Iago rationalise tout d'abord sa condition de subordonné par le biais d'une sentence renfermant force sagesse d'après laquelle « nous ne pouvons pas tous être les maîtres, et les maîtres ne peuvent pas tous être fidèlement suivis<sup>494</sup> ». Ce discernement est en outre soutenu par le sort tragique d'un serviteur très dévoué, qui rendu par la vieillesse inapte à servir son maître, se voit très brutalement congédié. Il s'agit là du récit d'une cruelle injustice qui, suscitant la pitié de l'auditoire, occulte pour un instant la critique de la déloyauté rationalisée<sup>495</sup>. Dans la troisième et dernière partie, en vert, Iago ne s'abrite plus derrière le parapet du caractère générique de ses aspirations. Celui-ci l'a bien servi, dans la mesure où il a normalisé ses revendications, en défendant son bon droit à se comporter d'une manière si amoral. C'était là une merveilleuse tribune pour la philosophie politique de Shakespeare. À présent, l'enseigne d'Othello s'en défausse toutefois, n'hésitant plus à dévoiler toute la noirceur de son âme. Iago assume alors

<sup>492</sup> SHAKESPEARE, *Othello*, I, 1, 41-65.

<sup>493</sup> RUSCONI, Carlo, *Otello o il moro di Venezia*, Firenze, Successori Le Monnier, 1867, pp. 11-13.

<sup>494</sup> Traduction de François-Victor Hugo.

<sup>495</sup> À l'époque élisabéthaine, dans une société féodale instituant le rapport de vassalité, où courait encore l'idéal chevaleresque, cette posture que d'aucuns jugeraient conforme à la doctrine de Machiavel, ne peut qu'heurter les sentiments de gentilshommes et de bonnes gens rompues aux mérites et valeurs de la piété seigneuriale.

pleinement sa vile nature, par le biais de l'effroyable image de son cœur qu'il donnera, le moment venu, à becqueter aux choucas<sup>496</sup>. Il conclut en assénant cette phrase terrible : « Je ne suis pas ce que je suis ». Il est intéressant de mettre en résonance cette assertion finale avec le vers “Were I the Moor, I would not be Jago”. Cela oriente en effet l'entendement du mètre shakespearien.

Lorsque Shakespeare écrit “Were I the Moor, I would not be Jago”, à l'inverse de la substitution qui transparaît uniquement dans l'interprétation de Rusconi, c'est une véritable critique sociale que Shakespeare prononce. Rusconi rend le vers ainsi « Si je fusse le Maure, je ne voudrais pas me trouver autour de Jago<sup>497</sup> », alors même que, ce qui nous paraît être l'esprit shakespearien, commande de conserver à Jago la propriété de son corps, tout en le faisant s'imaginer être Othello. Jago ne se contenterait donc pas de se mettre à la place de son maître, il continuerait à habiter son être pendant ce temps. Cela souligne que s'il eût été son maître, il se serait gardé par tous les moyens de tourner son serviteur en ce Jago qu'il ressent de l'intérieur. En d'autres termes, il mesure toute la puissance de la haine que lui inspire le Maure. Shakespeare met par ce procédé habilement en garde son auditoire des dangers encourus par les maîtres à être injustes envers leurs serviteurs.

Malheureusement, dans l'opéra, la substance et la portée de cette posture ô combien vigoureuse et subtile, n'a pas été retenue par le couple Verdi-Boito. Leur correspondance nous révèle qu'ils décidèrent finalement de garder la traduction de Rusconi, malgré son incorrection. La lettre de Boito, datée du 10 mai 1886, apporte une justification intéressante à ce choix :

Cher Maître,

Ce que je m'apprête à écrire paraît un blasphème : Je préfère la phrase de Rusconi. Elle exprime de plus grandes choses que le texte. Elle révèle la malveillance de Jago, la bonne foi d'Othello, et elle annonce au public une tragédie entièrement faite de pièges. Pour nous, qui avons dû renoncer aux scènes merveilleuses qui ont lieu à Venise, où ces sentiments sont dépeints, la phrase de Rusconi est très utile. Mon opinion est de la conserver telle que le traducteur nous l'offre. Toujours est-il que Rusconi a

---

<sup>496</sup> Espèce de la famille des corvidés.

<sup>497</sup> Ma traduction. Ci-après l'original : « Se io fossi il Moro non vorrei vedermi intorno a Jago ». Il convient de noter que Verdi travestit quelque peu dans sa correspondance la traduction de Rusconi, en écrivant : « Vedermi non vorrei d'attorno un Jago ». Outre la modification de l'ordre des constituants de la phrase, cette énonciation verdienne a le défaut de faire de Jago, un type qui existerait ailleurs dans la société. Cette non-reconnaissance de son unicité peut être imputée au caractère initialement générique de sa présentation. Cependant, il s'agit là d'une mésinterprétation fort dommageable, car Jago à l'inverse des serviteurs qui convoitent leur bien être, recherche par son action la destruction de son maître, et le fait accompli laissera éclater au grand jour son action diabolique. Il échafaude dès lors le plan d'une vengeance suicidaire en bonne et due forme. Il est prêt à assumer les conséquences désastreuses sur sa personne de ses propres actes. Il semble déjà se délecter de l'effroi que suscitera son œuvre parmi ses semblables.

eu tort de dégrader la pensée de Shakespeare. **La fidélité du traducteur doit être très scrupuleuse, mais la fidélité de celui qui illustre avec son propre art une œuvre tirée d'un art différent peut être moins scrupuleuse, à mon avis. Le devoir du traducteur n'est pas de changer la lettre, la mission de l'illustrateur est d'interpréter l'esprit ; le premier est un esclave, le second est libre.** La phrase de Rusconi est infidèle, et c'est un tort pour le traducteur ; mais elle entre assez bien dans l'esprit de la tragédie et l'illustrateur doit exploiter à son avantage cette qualité. Poursuivant ce raisonnement, nous arrivons au résultat suivant : *en adoptant le tort de Rusconi, nous avons raison*. Je suggérerais de résoudre comme ceci *la question de conscience* que vous portez à mon attention dans votre lettre aujourd'hui.

Je resterai à Quinto tout le mois de mai. Dès début juin, je serai à Milan.

À Milan, j'attendrai des nouvelles pour venir à Sant'Agata. De toute façon, quand je rentrerai chez moi, je vous écrirai.

Meilleures salutations à vous et à Madame Giuseppina.

Bien à vous et très chaleureusement,

A. Boito<sup>498</sup>

Le courrier peut être décomposé en deux sections. Dans la première, en rouge, Boito commence par se prononcer en faveur de la traduction de Rusconi, qu'il souhaite garder, en dépit de la déformation manifeste du texte shakespearien. Il convient de noter, au reste, qu'il n'en est pas moins conscient du caractère répréhensible d'un tel parti pris, puisqu'il l'assimile même au blasphème, or le blasphème ne fut-il jamais un délit ? C'est dire l'éloquence du mot. Il donne à la suite les raisons qui motivent sa fouguese témérité. Il est alors fascinant de découvrir que le librettiste transforme cette difformité saillante en une opportunité extraordinaire de faire ressurgir des scènes de l'acte vénitien, entièrement élaguées dans l'opéra. Des passages du premier acte de la pièce source montrent effectivement, comme le souligne d'ailleurs Boito, la malveillance de Iago, la bonne foi d'Othello, et les machinations diaboliques qui pointent à l'horizon. À titre d'exemple, dans la pièce source, la malice de Iago et les fondements de sa haine, se condensent à deux endroits du premier acte. En premier lieu, dès sa première entrée en scène, aux vers 4-5 et 7-32, il expose le grief qu'il a ressenti vivement à la nomination de Cassio au poste que lui convoitait ardemment, et pensait mériter de droit, au vu de ses états de service. En second lieu, sa tirade qui referme la scène finale du premier acte (I, 3, 372-393), introduit le médium de la vengeance qu'il ourdit contre Othello<sup>499</sup>. Cette instrumentalisation du défaut de la traduction de Rusconi, passe pour une

---

<sup>498</sup> CONATI, Marcello, *The Verdi-Boito Correspondence*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, pp. 100-101. Ma traduction.

<sup>499</sup> Nous reviendrons sur ces passages lors de l'analyse du « Credo » de Iago dans l'opéra de Verdi.

réminiscence, dans l'opéra, du portrait des consciences des personnages dans le premier acte vénitien de Shakespeare. Il s'agit là, d'un brillant exemple, de ce que nous avons baptisé et nommerons dès lors, l'intertextualité adaptative, ou remobilisation en interne des contenus de l'œuvre originale<sup>500</sup>. Cette réorganisation en vase clos des matières est en outre un formidable outil artistique. Il nous paraît intéressant d'encourager sa pratique au sein des classes d'écriture. Les potentialités de cette technique afférentes à la suggestion sont colossales.

Dans la seconde section, en bleue, Boito montre dès le départ une sévérité impitoyable envers Rusconi qu'il accable d'avoir altéré la pensée de Shakespeare. Le librettiste déploie par la suite une éminente réflexion, en gras dans l'extrait ci-dessus, sur la traduction et l'adaptation, dont il différencie habilement les finalités par le jeu du contraste. Selon lui, tout opposerait leurs opérateurs. D'un côté, le traducteur serait tenu en laisse par la lettre du texte source, à laquelle il aurait l'obligation de rester toujours fidèle. Il s'agirait en outre d'un devoir impérieux, auquel tout manquement serait motif de doute et d'embarras. Ce sont les fameux scrupules du traducteur. Boito, de fait, fait du traducteur un esclave. De l'autre côté, l'illustrateur, qui est l'agent en charge de l'adaptation, aurait d'après lui une plus grande marge de manœuvre. Il ne serait apparemment pas maintenu dans une condition servile par la lettre du texte source, qu'il pourrait fort bien en effet bousculer ou fracturer, si le besoin s'en faisait sentir, pour en extraire le sens qu'elle contient<sup>501</sup>. Il se fixe pour but d'interpréter l'esprit d'une œuvre qui est hétérogène à sa propre pratique artistique. En d'autres termes, il en capte l'essence, avant que de ne l'enclore dans un nouveau réceptacle. Il lui offre donc un nouveau corps, ou véhicule pour se mouvoir. Adapter, ainsi, c'est dire les choses autrement,

<sup>500</sup> Il convient de noter, à ce propos, que le procédé décrit se repère, à au moins deux autres endroits de l'adaptation verdienne : premièrement, dans l'inversion du vers "Mio superbo guerrier !" qui quitte la bouche d'Otello pour passer dans celle de Desdemona ; secondement, dans la modification des motifs brodés sur le mouchoir de Desdemona — Boito change l'éloquence des fraises en une banale fleur. Nous traiterons, autre part, plus en détails de ces deux occurrences. Une donnée capitale, étant déjà, qu'il faudra s'interroger sur la part consciente de leur survenue au cours du processus de création.

<sup>501</sup> Nous avons fait le choix de présenter l'idée d'un contenant ou d'une enveloppe. Nous tenons quand même à souligner la pertinence de la représentation de la lettre du texte comme une gangue qui claquemurerait, ou emprisonnerait, la définition et, partant, l'actualisation d'un énoncé langagier.

Voir BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, (1985), 1999, pp. 32-34. Il écrit : « Saint Jérôme définit ainsi l'essence de la traduction : '*Sed quasi captivos sensus in suam linguam uictoris jure transposuit*' et '*non uerbum e uerbo, sed sensum exprimere de sensu*'. Telle est la conception de la traduction devenue canonique en Occident. Les deux énoncés se complètent : si la traduction est annexion, elle ne peut être annexion que du 'sens'. Si elle est captation du 'sens', elle ne peut être qu'annexion. Mais ces principes de saint Jérôme, par delà Cicéron et Horace, remontent à saint Paul et à la pensée grecque, c'est-à-dire à Platon. Non certes que celui-ci ait jamais parlé (à ma connaissance) de traduction : mais il a institué la fameuse coupure entre le 'sensible' et 'l'intelligible', le 'corps' et 'l'âme'. Coupure qui se retrouve chez saint Paul avec l'opposition de 'l'esprit' qui 'vivifie' et de la 'lettre' qui 'tue'. La traduction n'a que faire de la lettre morte : elle va, pour le capter, au vif de l'esprit, au sens [...] Appliquée aux œuvres, la césure platonicienne consacre un certain type de 'translation', celle du 'sens' considéré comme un être en soi, comme une pure idéalité, comme un certain 'invariant' que la traduction fait passer d'une langue à l'autre en laissant de côté sa gangue sensible, son 'corps' : si bien que l'insignifiant, ici, c'est plutôt le signifiant ».

leur donner un nouveau tour, en plus d'un visage. Boito proclame en cette direction la liberté de l'illustrateur.

Le sentiment d'une époque perce à travers les propos du librettiste. Un écart incompressible sépare en définitive le traducteur de l'illustrateur. Sur les épaules du premier pèse une responsabilité qui lui incombe seul, celle de ne pas trahir. Or, n'est-ce pas là l'expression d'une étouffante contrainte morale ? Dans ces conditions, comment pourrait-il donc créer ? Telle est la question. Au second, exempt de ce fardeau, est conféré la liberté de s'émouvoir si fondamentale à la pratique artistique, son rouage moteur peut-être. Le traducteur devient un intermédiaire assermenté, alors que l'illustrateur, lui, est un intermédiaire artiste<sup>502</sup>.

Cette analyse nous renseigne sur la façon dont Boito percevait son activité. Il était un illustrateur et, non, un traducteur. Verdi, dans sa prompte réponse datée du 14 mai 1886, ne manifeste pas outre mesure son adhésion aux théories de Boito, il se dit dans un style lapidaire — seulement une ligne — « très heureux » de la décision prise par son librettiste de conserver les trois vers<sup>503</sup>, et enchaîne immédiatement sur un autre sujet à propos duquel il s'étend significativement. C'est plutôt la marque du soulagement que l'on décèle.

---

<sup>502</sup> Dans la terminologie d'Antoine Berman (1999 : 34-35), l'adaptation dont parle Boito est incontestablement ethnocentrique et hypertextuelle, c'est-à-dire qu'elle se concentre principalement sur la captation du sens, saisissant l'universel, et délaissant le particulier qui prend alors le tour de l'idiome de l'illustrateur. Il s'agit en outre d'un lien d'engendrement libre. La traduction dont nous entretenons le librettiste est, quant à elle, une activité désenchantée. Dans la conceptualisation du traductologue néanmoins, comme le souligne admirablement Jean-Marc GOUANVIC (2001 : 32) : « L'éthique de la traduction serait conditionnée par la reconnaissance de l'étrangèreté du texte source dans le texte cible. Accueillir l'étranger, dans la langue/culture cible, dans la langue maternelle, telle serait l'énergie fondamentale de la traduction, son éthique essentielle, selon Antoine Berman ».

<sup>503</sup> CONATI, Marcello, *The Verdi-Boito Correspondence*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 101.

### 3. Henri Cantel et le mouchoir ensorcelé

— « Chère Alida, mon cœur ici reste en otage ;

Il m'en faut un aussi, j'emporte ton mouchoir. »

Ce chiffon parfumé, cette fine merveille,

J'aurais pu la cacher entre mes quatre doigts,

Dans un verre mignon de Bohême, ou l'oreille

D'un enfant de deux jours, ou le creux d'une noix.

De son mouchoir coquet et de frêle batiste

La dentelle impalpable était brodée à jour :

On eût dit un caprice ou de fée ou d'artiste,

Avec l'initiale A, ce chiffre d'Amour !

— « Jette-moi le mouchoir, ma sultane, ma blonde, »

Lui dis-je. En souriant elle me le donna.

On sait combien de maux peut causer en ce monde

Un mouchoir égaré, depuis Desdémona !

|   |   |
|---|---|
| 1 | A |
|---|---|

|   |   |
|---|---|
| 2 | B |
|---|---|

|   |   |
|---|---|
| 3 | C |
|---|---|

|   |   |
|---|---|
| 4 | A |
|---|---|

|   |   |
|---|---|
| 5 | D |
|---|---|

22 CANTEL, Henri, *Son mouchoir, poème galant*, Paris, Achille Faure et C<sup>ie</sup> LIBRAIRES-ÉDITEURS, 1868, pp. 64-65

Le poème d'Henri Cantel, dont voici un extrait choisi, est un exemple remarquable de l'influence intertextuelle de *la tragédie d'Othello*. Nous avons relevé deux occurrences qui s'y réfèrent explicitement. La première, dans le passage ci-dessus, est la mention du nom de Desdémone, la funeste épouse du Maure de Venise. La seconde, en dehors de l'extrait ci-dessus, est la citation d'un vers directement emprunté au barde (Cantel 1868 : 66) :

La femme est, dit Shakespeare, perfide comme l'onde



Ce mètre est tiré de l'acte V, scène 2 de l'*Othello* de Shakespeare. Il s'agit pour être exact du vers 133 : "She was false as water", dont use le personnage d'Othello, lors de sa confrontation finale avec Emilia, pour caractériser Desdémone qu'il vient juste d'assassiner. Cantel reprend la traduction française réalisée en 1860 par François-Victor Hugo. La résonance de ce mètre est en outre fascinante, car il était le portrait de la femme convoitée. Victor Hugo, père, souligne d'ailleurs sa contiguïté avec les paroles d'Eschyle qui dit d'Hélène : « fleur fatale, âme sereine comme la mer tranquille »<sup>504</sup>. La femme, au jour de cette référence, se laisse cueillir, enlever du sol nourricier. C'est une créature qui ne se dérobe pas ou ne sait pas se soustraire au désir ambiant, d'où les nombreux désordres qu'elle instigue. Il s'agit d'un être versatile, dont l'âme n'est nullement troublée par de tels soubresauts. L'inconstance est dans sa nature et, partant, ne lui cause aucun émoi. Elle se fait chipier par le plus habile à lui conter sa beauté. Le vers de Shakespeare se construit censément sur le mot d'Eschyle parlant d'Hélène.

Sur la base de cette intertextualité, il est fort probable que Cantel ait prêté quelques traits d'Othello et Desdémone aux deux amants, Gilbert et Alida, dont il narre en alexandrins la relation amoureuse dans son poème<sup>505</sup>. Il est tout aussi vraisemblable de surcroît que la relation des amants s'inspire d'une matrice nourricière mythologique qu'elle aménage.

Nous avons choisi en outre de commenter l'extrait ci-dessus parce qu'il introduit une représentation extrêmement fine et détaillée du mouchoir d'Alida, qui pourrait s'avérer être en fait une interprétation avant-gardiste du mouchoir de Desdémone. La portée de ce raisonnement est grande puisqu'elle sous-tend le décryptage des altérations descriptives qui se sont glissées dans l'opéra de Verdi.

Nous avons divisé le passage ci-dessus en cinq sections distinctes, désignées par une lettre de l'alphabet allant de A à D. Ce morcellement vise à démontrer, puis établir, la pertinence du raisonnement intertextuel sur l'épisode shakespearien du mouchoir de Desdémone.

Il convient d'abord de noter que la première et la quatrième section, signalées par la lettre A, se voient associées, à la différence des trois autres (B, C, D) qui gardent leur indépendance. Cette réunion (A) formule la supplique de Gilbert, qui prie instamment Alida, non sans lyrisme, de lui donner son mouchoir contre son cœur, qu'elle lui a déjà dérobé, en

<sup>504</sup> HUGO, Victor, *William Shakespeare*, Paris, A. Lacroix, 1864, p. 167.

<sup>505</sup> Pierre de Ronsard a contribué dans *les Amours* à faire du mètre de douze pieds un archétype poétique de la conquête amoureuse.

gage de son amour. Puis, alors qu'il l'implore encore, jusqu'à ce qu'elle le lui remette, se dessine un cadre orientalisant : il fait d'elle sa sultane, plutôt que sa reine. En d'autres termes, celle qui règne sur son être. L'auteur brosse véritablement ici un archétype de l'amour courtois, étayé par les couleurs de l'Orient. Or, la tragédie de Shakespeare ne relate-t-elle pas la fin tragique du Maure de Venise, perdu par un mouchoir qu'envoûta selon ses dires une Sibylle (Shakespeare III, 4, 68-73) ?

La seconde section (B), quant à elle, marquée par l'antinomie des deux hémistiches qui en forment le premier vers (chiffon / fine merveille), conte les caractéristiques fabuleuses du mouchoir que la finesse rend si formidablement dissimulable. Le poète mentionne en effet dans l'ordre décroissant quatre endroits improbables où le mouchoir pourrait être camouflé, à savoir, entre quatre doigts, dans un verre mignon de Bohême, dans l'oreille d'un enfant de deux jours et dans le creux d'une noix enfin. Il endosse véritablement ici le rôle d'un prestidigitateur, l'étoffe devenant l'instrument qu'il manipule pour créer des illusions.

Ceci fait curieusement et anachroniquement écho à la description du mouchoir de Desdémone dans l'adaptation verdienne, lorsque Iago demande perfidement à Othello s'il n'a jamais vu dans les mains de Desdémone un mouchoir qu'en réalité il connaît très bien (Verdi II, 5, 216). Le mouchoir y est décrit comme un tissu plus léger qu'un voile<sup>506</sup>. Il semble clair que la visée descriptive soit de souligner la remarquable transparence de l'étoffe. Pourrait-il donc s'agir d'une invitation à mettre en lien la fonction funeste de cet accessoire dans l'argument shakespearien avec son étrange propriété ? Si tel était le cas, le mouchoir deviendrait alors le filtre à travers lequel fantasmagories et mirages prennent forme. Othello y regardant à travers, croyant se délivrer de sa cécité, sombrerait définitivement, au lieu de ça, dans le monde créé de toutes pièces par son tortionnaire, le cruel Iago. Le mouchoir serait donc bien ensorcelé de ce point de vue, ce qui revient à faire un pied de nez à l'intrigue shakespearienne et aux allégations de sorcellerie qu'elle contient.

Celles-ci sont formulées dans la pièce source au premier acte par Brabantio, le père de Desdémone. Il y a trois occurrences manifestes : à l'acte I, scène 2, aux vers 62-71 ; à l'acte I, scène 3, au vers 60-65 ; à l'acte I, scène 3, aux vers 95-107. Toutes portent de sévères accusations de sorcellerie contre Othello ; Brabantio croit que le Maure a nécessairement eu recours à la magie pour séduire sa fille bien-aimée. Ces attaques ne tardent cependant pas à

---

<sup>506</sup> Verdi (II, 5, 216) : « Un tessuto [...] più sottile d'un velo ».

être repoussées, puis anéanties par les dépositions successives d'Othello et de Desdémone devant le Doge de Venise (acte I, scène 3, vers 128-170 et 179-188).

Néanmoins, un peu plus tard dans la pièce, à l'acte III, scène 4, aux vers 54-74, on apprend par la voix d'Othello qu'il a fait présent à Desdémone d'un mouchoir qu'il dit être ensorcelé. Une sibylle en aurait ourdi la trame d'un puissant sortilège. Le perdre ou le donner les conduirait en outre tout droit à la ruine. Cette nouvelle fable relance le procès de sorcellerie incriminant Othello. À la lumière de sa présente déclaration, il serait bel et bien coupable des faits que lui reprochait Brabantio dans le premier acte, car si pour la séduire ses seules histoires et récits suffirent (I, 3, 162-170), pour garder son amour en revanche, il lui offrit un mouchoir envoûté. Ce premier gage d'amour (III, 3, 294) était donc destiné à la placer sous l'emprise d'un charme. On eût pu penser en effet que l'attention que Desdémone lui accordât au départ n'aurait été que transitoire sans l'appui de la magie. Entre elle, cette noble jeune femme vénitienne, et lui, ce rude guerrier maure, comment autrement que par déraison eût-on pu concevoir une telle union ?

Un autre élément, toujours dans la pièce source, vient toutefois contrarier ce second jugement. Après avoir assassiné Desdémone, Othello dira, en parlant du mouchoir, à l'acte V, scène 2, vers 214-215, qu'il s'agissait d'un souvenir très ancien que son père donna à sa mère. Or, cela ne concorde absolument pas avec son premier témoignage (III, 4, 54-74), dans lequel il affirmait que le mouchoir fut donné à sa mère par une enchanteresse égyptienne, et qu'en outre un puissant sortilège en ourdissait la trame. La situation perd toute clarté, on ne sait plus qui de l'enchanteresse ou de son père a remis le mouchoir à sa mère. La fable de la magie paraît en sus infirmée.

On peut se demander si cette dernière déclaration d'Othello n'est pas formulée dans un état de choc, car elle a lieu immédiatement après qu'il a commis l'irréparable, à savoir le meurtre de son épouse. Il serait alors en pleine confusion ; tout guerrier qu'il est et aussi habitué qu'il soit à répandre le sang, il a cette fois pris la vie de sa chère Desdémone. Pourtant, cette thèse est battue en brèche par le regain de lucidité que cet événement tragique produit sur sa personne. Une fois délivré de ses angoisses, il recouvre progressivement ses esprits et perce à jour, hélas trop tard, la machination de Iago. La lumière une fois faite, Othello se suicide, complétant ainsi le tableau tragique (V, II, 337-355). Sous ce jour, sa seconde déclaration (V, 2, 214-215) semble tout aussi crédible que sa première (III, 4, 54-74), voire peut-être même davantage puisque la magie qu'il contait alors à Desdémone pourrait aussi bien avoir procédé de son égarement. Rappelons en effet que le délire le gagnait déjà, ce

qui se traduira notamment par des maux organiques, vraisemblablement d'ordre épileptique, comme par exemple à l'acte IV, scène 1, aux vers 32-47<sup>507</sup>.

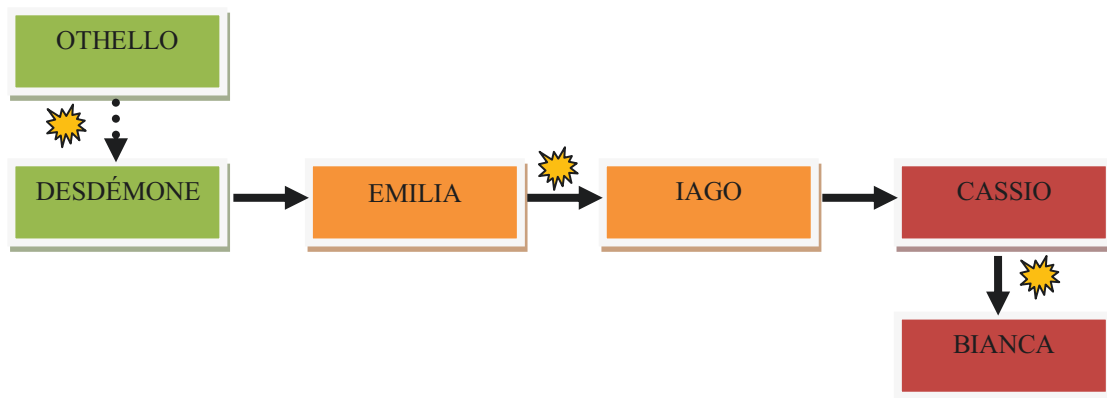
Cet état de fait dans la pièce source contraste donc fortement avec la lecture cabalistique de la finesse irréaliste du mouchoir dans le poème de Cantel et le livret de Boito. Pourtant, l'interprétation magique de la caractéristique sibylline du mouchoir, est également confortée par de bons et solides arguments.

Il convient de noter que le mouchoir change de mains presque tout au long de la tragédie, jusqu'au constat fallacieux de la culpabilité de Desdémone par Othello (IV, 1, 175-179). Desdémone l'a tout d'abord en sa possession, jusqu'au moment où souhaitant apaiser la douleur au front de son mari, elle le tend à Othello, qui le jette à terre (III, 3, 287-291). Emilia, la suivante de Desdémone, le retrouve alors (III, 3, 293), puis décide de le remettre à son mari, Iago, qui finit même par le lui arracher des mains (III, 3, 315-320). Une fois entré en possession du mouchoir, Iago bâtit le projet de le perdre chez Cassio (III, 3, 323-331). Ce dernier le trouve quelque temps après dans sa chambre et en commande une copie à sa maîtresse, Bianca (III, 4, 183-186). Bianca le récupère à cet instant, avant de s'en dessaisir très jalouse un peu plus tard, sous les yeux d'Othello espionnant une entrevue entre Cassio et Iago durant laquelle elle fait soudain irruption (IV, 1, 140-150). Ce détail permet de représenter de façon édifiante l'extrême condensation du tour tragique pris par les événements après la perte du mouchoir de Desdémone. En l'espace de seulement trois scènes, dans une pièce qui en compte quinze au total<sup>508</sup> tout bascule et le sort funeste de Desdémone est ainsi scellé. Ci-après le schéma récapitulatif des mouvements du mouchoir dans l'argument shakespearien :

---

<sup>507</sup> Iago: "My lord is fallen into an epilepsy— This is his second fit; he had one yesterday".

<sup>508</sup> La pièce de Shakespeare est constituée de cinq actes, divisés de la façon suivante : le premier acte compte trois scènes, le deuxième acte compte trois scènes également, le troisième acte compte quatre scènes, le quatrième acte compte trois scènes à nouveau, le cinquième et dernier acte compte deux scènes. Il s'agit là d'une répartition peu harmonieuse des contenus.



## 23 Schéma de la transmission du mouchoir

Notre modélisation ajoute le personnage d’Othello à la mécanique décrite ci-dessus, car nous apprenons dans la pièce source par la voix d’Emilia, puis celle d’Othello lui-même, que le mouchoir fut son premier présent à Desdémone (III, 3, 294 et 437). Ainsi, la fiction commence avant les événements relatés par Shakespeare. Othello est partant, à défaut du point zéro, le maillon par lequel le mouchoir a été transmis à Desdémone, hors les bornes de l’action contée. C’est la raison pour laquelle la flèche qui le relie à Desdémone est en pointillés.

J’ai choisi d’autre part d’utiliser un code couleur (vert, orange, rouge) pour faire ressortir la nature des relations entre les différents intermédiaires. Othello et Desdémone, en vert ci-dessus, forment un premier couple uni par le sacrement du mariage. Emilia et Iago, en orange ci-dessus, forment un second couple ; ils sont mari et femme également. Enfin, Cassio et Bianca, en rouge ci-dessus, forment le troisième couple ; ils sont amants. Dans les trois cas relevés, les personnages entretiennent donc une relation galante plus ou moins étroite. Peut-on y lire une volonté de Shakespeare ?

Cela ne fait aucun doute. Le mouchoir va effectivement déclencher des réactions spécifiques, indiquées en jaune ci-dessus, dans chacun des ménages. Au sein du couple Othello-Desdémone, d’abord, il s’agit du gage de l’amour que porte Othello à Desdémone. Au sein du couple Emilia-Iago, ensuite, il s’agit d’un présent qu’Émilia donne à Iago, pour le ramener vers elle. Il faut y voir la monnaie de faveurs libidineuses d’une épouse délaissée par son mari. Au sein du couple Cassio-Bianca, enfin, il s’agit du motif de la jalousie de Bianca qui croit deviner que Cassio a une nouvelle maîtresse. Ainsi, le mouchoir est un puissant réactif dans ces trois duos formés par l’éros. Shakespeare paraît avoir exploré, puis mis en relief, les différentes perceptions de cet accessoire par le médium d’un triptyque de liaisons.

Par cette stratégie, il décrit en outre les étapes d'une destruction programmée, car il met en évidence l'inexorable évolution de la relation entre amants.

Il semble en effet que, dans la succession établie, le couple Othello-Desdémone représente l'amour des premiers jours, le couple Emilia-Iago évoque le désir qui s'estompe, et, enfin, que le couple Cassio-Bianca figure de son côté la soif de nouvelles conquêtes. La détérioration de la relation apparaît alors inévitable et, qui plus est, prend un tour potentiellement fatal. Les amants en proie au désir n'ont de cesse d'enchaîner les aventures, en passant invariablement par les trois étapes décrites : d'abord passionnés, ils finissent par se lasser, c'est alors qu'ils détournent les yeux de leur partenaire et s'éprennent de nouvelles amours, excitant par là le crime passionnel.

La validité de cette exégèse est d'ailleurs entérinée par trois formants fondamentaux de *la tragédie d'Othello*. Il s'agit, en premier lieu, du discours sur les mœurs légères des vénitiennes que tient Iago à Othello à l'acte III, scène 3, aux vers 204-207 :

| IAGO                                          | IAGO                                                             |
|-----------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|
| I know our country disposition well:          | Je connais bien les mœurs de notre contrée.                      |
| In Venice they do let God see the pranks      | À Venise, les femmes laissent voir au ciel les                   |
| They dare not show their husbands; their best | fredaines qu'elles n'osent pas montrer à leurs maris ;           |
| conscience]                                   | et, pour elles, le cas de conscience, ce n'est pas de            |
| Is not to leave't undone, but keep't unknown. | s'abstenir de la chose, c'est de la tenir cachée. <sup>509</sup> |

Le discours de Iago souligne les déplorables errements des femmes de Venise. Leur duplicité prend même le tour du blasphème, car bien loin de faire acte de contrition après qu'elles se soient rendues coupables d'adultère, elles poursuivent de manière éhontée l'odieux commerce de leurs amants en prenant toujours soin, bien entendu, de cacher cela à leurs maris. Ce sont là d'abjectes prévarications que dévoile leur turpitude.

En second lieu, le fait que l'action tragique se déroule à Chypre n'est pas étranger à la vigueur de l'argumentaire de Iago. Le Comte Daru rend admirablement compte de la connotation de ce séjour dans le quatrième tome de son *Histoire de la République de Venise* paru en 1840. Voici ce qu'il nous dit (Daru 1840 : 42-43) :

<sup>509</sup> Traduction de François-Victor Hugo (1860).

La république prit possession du royaume de Chypre, le 26 février 1489 [...] **Cette occupation de Chypre** par les Vénitiens n'eut pas seulement pour résultat l'accroissement de la puissance de la république ; elle **produisit une révolution dans les mœurs, ou au moins elle en accéléra la dépravation**. Celles des Cypriotes étaient extrêmement corrompues : le climat de cette île, toujours mortel aux vertus austères, les jouissances de la mollesse et de la domination, la facilité d'acquérir des richesses, attirèrent les nobles vénitiens et en firent des satrapes voluptueux, qui rapportaient ensuite dans leur patrie l'habitude de l'indolence et des plus monstrueux dérèglements. Leur exemple corrompit bientôt toute la population, et le gouvernement ne se mit point en devoir d'arrêter les progrès de la contagion, parce que c'est, dit-on, un principe des gouvernements aristocratiques, que la dépravation des mœurs, en énervant les passions généreuses, devient une garantie de la tranquillité de l'État, et favorise l'oligarchie.<sup>510</sup>

Cette monographie souligne que l'annexion de Chypre, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, par la république de Venise précipita la cité vénitienne et sa population dans les excès du dérèglement et de la licence. Il ressort de l'analyse du Comte Daru que les mœurs dépravées des cypriotes furent adoptées par les nobles vénitiens qui s'installèrent à Chypre. C'est ensuite à la faveur de leurs visites à Venise que la débauche gagna la population, avant que de ne régner bientôt dans la cité entière. Cette information historique fait partie intégrante du drame shakespearien et, à ce titre, imprègne le contexte fictionnel. Notons d'ailleurs que l'opéra verdien situe précisément l'action à la fin du XV<sup>e</sup> siècle dans la didascalie initiale. On saisit dès cet instant qu'Othello retiré à Chypre se trouve emmuré au sein d'une communauté aux mœurs déréglées. Cette situation pèse sur son jugement qui se trouble. Il convient d'ajouter de surcroît que dans l'opéra verdien cette atmosphère délétère sera encore accentuée par la suppression du premier acte vénitien de la pièce source. L'action ainsi resserrée se joue donc à huis clos dans l'opéra, renforçant exponentiellement le sentiment d'oppression qui s'exerce sur la conscience d'Othello. Nous pourrions fort bien imaginer mettre en scène, en arrière plan du drame, les comportements licencieux des nobles qui forment l'entourage immédiat d'Othello assigné à la gouvernance de Chypre. Ce dernier privé alors de répit, succomberait au venin de Iago.

Cette considération historique, par ailleurs, nous laisse entrevoir la finesse de la culture de Shakespeare sur l'héritage et la vie de ses contemporains du XVI<sup>e</sup> siècle dans la péninsule italienne. Bien sûr, l'on peut opposer à cela que *la tragédie d'Othello* n'est qu'un

---

<sup>510</sup> DARU, M. le Comte, *Histoire de la République de Venise*, Bruxelles, Éditeurs N.-J. Grégoir/V. Wouters et C<sup>ie</sup>, Tome IV, 1840, pp. 42-43.

emprunt à l'œuvre de Giraldi Cinthio. Toutefois, quand bien même Shakespeare se serait contenté d'adapter à la lettre les dispositions historiques de la fable source, il n'en aurait pas moins eu le mérite de lire le texte original écrit en italien, ou à défaut de s'en procurer une traduction<sup>511</sup>. Cela est un indicateur sérieux de l'érudition italienne de celui que la tradition a sacré le chantre d'Avon. Or, cette connaissance interpelle, tout autant qu'elle intrigue ; au point de récemment inspirer à Lamberto Tassarini<sup>512</sup> le rapprochement, jusqu'à les confondre, du personnage de Shakespeare et de John Florio, un linguiste d'ascendance italienne par son père, qui signa, à la toute fin du XVI<sup>e</sup> siècle, le premier véritable dictionnaire Italien-Anglais de l'ère moderne<sup>513</sup>. La thèse déjà très controversée de Tassarini, publiée en 2008 dans l'ouvrage intitulé *John Florio: The Man Who Was Shakespeare*<sup>514</sup>, n'est cependant pas tout à fait pionnière, dans la mesure où elle exploite un tissu dense de spéculations et de travaux antérieurs ayant alimenté le mythe shakespearien<sup>515</sup>.

En troisième et dernier lieu, le désir que Iago nourrit pour Desdémone dès le début de l'argument shakespearien soutient la représentation de la vie dissolue d'amants inconstants. La pièce source fait un exposé éloquent, à l'acte II, scène 1, aux vers 277-293, de la concupiscence charnelle telle qu'elle est perçue par Iago :

<sup>511</sup> SHAHEEN, Naseeb, 1994, "Shakespeare's Knowledge of Italian", in *The Cambridge Shakespeare Library: Shakespeare's times, texts, and stages*, Cambridge, Cambridge University Press, Volume I, 2003, pp. 65-73.

Il écrit notamment (Shaheen 1994 : 71) : "He [Shakespeare] could have read the *Hecatomithi* either in the original Italian or in the French translation by Gabriel Chappuys, 1594".

Ma traduction ci-après : « Shakespeare pourrait avoir lu ou l'original en italien de l'*Hecatomithi*, ou sa traduction française de Gabriel Chappuys, 1594 ».

Notons enfin que pour Naseeb Shaleen, au terme de cet article, il ne fait aucun doute que Shakespeare ait eu la capacité de lire l'italien (p. 73). Il se base notamment sur ses nombreux emprunts à la langue italienne (p.69).

<sup>512</sup> Lamberto Tassarini a enseigné la langue et la littérature italienne à l'Université de Montréal de 1982 à 2007. Il est aussi membre fondateur de la revue montréalaise transculturelle *Vice Versa* et a publié de nombreux romans et essais en parallèle.

<sup>513</sup> FLORIO, John, *A Worlde of Wordes*, 1598. Relevons au passage l'excellente édition critique d'Herman W. ALLER publiée en 2013 aux Presses Universitaires de l'Université de Toronto.

<sup>514</sup> TASSARINI, Lamberto, *John Florio: The Man Who Was Shakespeare*, Giano Books, 2008.

<sup>515</sup> Nombre d'écrivains et d'intellectuels marquants, à l'instar de Charles Dickens, Nathaniel Hawthorne, Jorge Luis Borges, et cetera, ont subodoré le mystère enveloppant la paternité de l'œuvre shakespearienne. Pour beaucoup, le véritable auteur se serait dissimulé derrière le pseudonyme de William Shakespeare, dont l'existence réelle n'est pas récusée toutefois. Citons à titre d'exemple quelques figures emblématiques à qui l'on a, au cours de l'histoire, fait endosser ce rôle : il s'agit notamment de Sir Francis Bacon, du Comte d'Oxford Edward de Vere, du Comte de Derby William Stanley, et de Christopher Marlowe. Toutes ces hypothèses tournent le « grand Will » en une remarquable imposture.

Voir l'excellent ouvrage d'EDMONSON, Paul, WELLS, Stanley, *Shakespeare Beyond Doubt: Evidence, Argument, Controversy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.



|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>IAGO</b></p> <p>That Cassio loves her, I do well believe't;<br/> That she loves him, 'tis apt and of great credit.<br/> The Moor (howbeit that I endure him not)<br/> Is of a constant, loving, noble nature;<br/> And I dare think he'll prove to Desdemona<br/> A most dear husband. Now I do love her too,<br/> Not out of absolute lust (though peradventure<br/> I stand accountant for as great a sin)<br/> But partly led to diet my revenge,<br/> For that I do suspect the lusty Moor<br/> Hath leapt into my seat—the thought whereof<br/> Doth, like a poisonous mineral, gnaw my inwards;<br/> And nothing can or shall content my soul<br/> Till I am evened with him, wife for wife;<br/> Or, failing so, yet that I put the Moor<br/> At least into a jealousy so strong<br/> That judgment cannot cure [...]</p> | <p><b>IAGO</b></p> <p>Que Cassio l'aime, je le crois volontiers ;<br/> qu'elle l'aime, lui, c'est logique et très vraisemblable.<br/> Le More, quoique je ne puisse pas le souffrir,<br/> est une fidèle, aimante et noble nature,<br/> et j'ose croire qu'il sera pour Desdémone<br/> le plus tendre mari. Et moi aussi, je l'aime !<br/> non pas absolument par convoitise (quoique par<br/> aventure je puisse être coupable d'un si gros péché),<br/> mais plutôt par besoin de nourrir ma vengeance ;<br/> car je soupçonne fort le More lascif<br/> d'avoir sailli à ma place. Cette pensée, comme un<br/> poison minéral, me ronge intérieurement ;<br/> et mon âme ne peut pas être et ne sera pas satisfaite<br/> avant que nous soyons manche à manche, femme pour<br/> femme, ou tout au moins avant que j'aie inspiré au<br/> More une jalousie si forte que la raison ne puisse plus<br/> la guérir.<sup>516</sup></p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Ce passage dresse le profil psychologique du personnage de Iago. Il convient de noter à ce propos qu'il se greffe dans la pièce source à sa tirade de l'acte I, scène 1, aux vers 7-32. Il est en outre intéressant de relier le *Credo* de Iago, à l'acte II, scène 2, dans l'opéra verdien, à ces deux extraits (voir table des matières).

Iago, dans son discours ci-dessus, considère deux facettes de son propre désir qui se heurtent. La première, en bleu, est pour ainsi dire l'expression d'une toquade. Iago ne nie pas l'attrait que Desdémone exerce sur sa personne ; bien au contraire, il reconnaît qu'elle pourrait fort bien constituer un caprice amoureux coupable. Pour comprendre cette culpabilité, rattachée à la morale religieuse par l'expression du péché, il est nécessaire de se pencher sur la seconde facette, en vert, de son désir.

Il nous explique, dans le texte en vert ci-dessus, que Desdémone est utile à sa vengeance ; c'est pour cette bonne raison qu'il l'aime. Il souhaite se servir d'elle pour attiser la jalousie d'Othello. Il suspecte fortement le Maure d'avoir copulé avec Emilia, et veut à

<sup>516</sup> Traduction de François-Victor Hugo (1860).

présent qu'il fasse l'expérience de cette même situation. Cette volonté qu'a Iago de rendre à Othello les tourments qu'il lui a infligés, se lit plus clairement encore dans la formule "Till I am evened with him, wife for wife"<sup>517</sup>. Il s'agit d'une référence sans détour à la loi du talion, empruntant sa forme à la fameuse tournure biblique « œil pour œil, dent pour dent ». Iago a d'ores et déjà rendu son jugement, et s'apprête à infliger à Othello un châtement identique à l'offense commise.

C'est une fois ceci posé qu'affleure la véritable signification de la jalousie dans la pièce shakespearienne. Iago, désirant rendre la pareille de ses souffrances à Othello, précise une troisième et dernière modalité à l'accomplissement de sa revanche : "Or, failing so, yet that I put the Moor at least into a jealousy so strong that judgement cannot cure"<sup>518</sup>. Il est de fait pertinent de noter que cette jalousie sans remède, que l'enseigne veut infliger à son général, est ce dont lui-même est frappé en son sein. Ainsi, contrairement à ce que l'on pourrait croire, le premier foyer de la jalousie dans la pièce source n'est pas Othello, mais bien Iago. En outre, Iago est jaloux à mort. Sa volonté n'est pas de tirer réparation d'une injustice qui lui a été faite, mais de détruire en représailles. Pour user d'une puissante formule, disons que sa raison est froidement altérée.

Cette analyse des deux facettes du désir de Iago, en bleu et en vert ci-dessus, révèle une antinomie pour le moins embarrassante. Alors que Iago se convainc d'être dans son bon droit — il est la victime de cette affaire —, son désir pour Desdémone n'en est pas moins amphibologique. D'un côté, il compte utiliser la jeune femme à ses dépens<sup>519</sup> pour se venger du Maure, et, de l'autre, il n'est pas insensible à ses charmes qui excitent son penchant pour la conquête<sup>520</sup>. Or, le cas échéant, ne se rendrait-il pas coupable d'une faute analogue à celle

<sup>517</sup> « Avant que nous soyons manche à manche, femme pour femme ». [Traduction de François-Victor Hugo]

<sup>518</sup> « Ou tout au moins avant que j'aie inspiré au More une jalousie si forte que la raison ne puisse plus la guérir ». [Traduction de François-Victor Hugo]

<sup>519</sup> Desdémone est proprement instrumentalisée. Iago n'a aucune peine à la faire passer pour ce qu'elle n'est pas encore, à savoir une femme adultère, en invoquant ce par quoi elle est programmée socialement. C'est à nouveau un rappel des mots de Iago à l'acte III, scène 3, vers 204-206 et 209-211 dans la pièce de Shakespeare.

<sup>520</sup> Il est très intéressant de s'attarder sur les implications d'une telle ardeur. Elle induit en effet que Iago ne soit pas dénué d'un certain pouvoir de séduction, à l'inverse ce que la lecture orthodoxe soutient, en se basant essentiellement sur ses paroles à l'acte V, scène 1, vers 19-20 : "He [Cassio] hath a daily beauty in his life that makes me ugly". Ci-après la traduction de François-Victor Hugo (1860) : « Il a dans sa vie une beauté quotidienne qui me rend laid ». Cet énoncé, outre l'expression d'un complexe d'infériorité face à Cassio, offre une représentation sans ambages de la supériorité de Cassio sur le terrain de la beauté. Mais, voilà, de quelle beauté et de quelle laideur s'agit-il ici ? S'agit-il de beauté physique et, partant de laideur physique ; ou de beauté morale et, partant, de laideur morale ? Il paraît difficile de trancher dans la mesure où la seule indication dont nous disposons n'est pas suffisamment précise : « Dans sa vie » renvoie effectivement à tout ce qui le constitue. De plus, ces paroles sont le fruit d'une réflexion personnelle. En d'autres termes, cela ne nous renseigne pas sur la perception que les autres personnages de la fiction ont de Iago. Peut-être le trouvent-ils beau et séduisant ? Verdi et Boito ont justement abordé de façon détaillée cette dimension à la fois physiologique et comportementale de Iago. Comment apparaît-il aux yeux des autres ? On trouve la réponse à cette question dans la préface écrite par Boito pour la *Disposizione scenica per l'opera Otello* (disposition scénique ou mise en scène d'*Otello*). Leur conception du personnage de Iago y est ainsi exposée (Boito, 1887) :

qu'aurait commise Othello ? Il apparaît que derrière cette ambivalence du désir de Iago se cache l'idée de justice. Iago conforte jusque-là la légitimité de sa vindicte du fait qu'il demeure aux yeux de sa conscience la victime. Qu'advierait-il toutefois s'il donnait dans l'écueil de la passion suave pour la femme d'Othello ? Il serait assurément alors tout aussi à blâmer que celui dont il veut tirer vengeance pour le même motif. Pis encore, Othello serait à son tour dans son bon droit d'exiger réparation. On comprend que Iago est attaché à sa condition de victime, car elle renforce ses convictions. Il est dans son intérêt de la préserver. Il se drape d'ailleurs de cet habit à chaque fois qu'il fait face à lui-même. La seule chose qui pourrait à ce stade menacer, en son sein, son plan machiavélique serait qu'il succombe à la frénésie galante. Ce qui est d'autant plus recevable qu'il pourrait concevoir encore davantage de rancœur contre Cassio qui, déjà, a usurpé son grade de capitaine, mais qui bientôt pourrait se rendre maître de Desdémone, alors même que lui, Iago, aurait été l'instigateur de ce rapprochement. La rivalité des amants a en effet une connotation guerrière, qu'exemplifie l'adage : « en amour comme à la guerre tous les coups sont permis ». Un autre versant du danger serait donc qu'il ne puisse supporter de voir Cassio s'enorgueillir d'une nouvelle conquête que lui-même a convoitée. Remarquons enfin l'extrême pertinence intertextuelle de cet axe de lecture, car il renvoie directement à l'argument de la nouvelle de Giraldi Cinthio qui se construit sur l'amour non réciproque de Iago pour Desdémone. L'enseigne pense dans cette histoire que la cause de son échec vient du fait que son capitaine entretient une liaison avec Desdémone. Une autre marque de cette intertextualité nous semble également contenue dans le texte en rouge dans l'extrait, ci-dessus, de la pièce shakespearienne.

---

« Il più grossolano errore, l'errore il più volgare in quale possa incorrere un artista che s'attenta d'interpretare codesto personaggio è di rappresentarlo come una specie di uomo-démone! È di mettergli in faccia il ghigno mefistofélico, è di fargli fare gli occhiacci satanici. Codesto artista mostrerebbe di non aver capito Shakespeare, né l'opera intorno alle quale ci intratteniamo. Ogni parola di **Jago** è da uomo, da uomo scellerato, ma da uomo. **Deve essere giovane e bello**, Shakespeare gli dà 28 anni. Cinzio Giraldi, l'autore della novella da dove Shakespeare trasse il suo capolavoro, dice di Jago : *un alfiere di bellissima presenza, ma della più scellerata natura che mai fosse uomo al mondo*. **Deve essere bello ed apparir gioviale e schietto e quasi bonario**; è creduto onesto da tutti tranne che da sua moglie, che lo conosce bene. **Se in lui non ci fosse un grande fascino di piacevolezza nella persona e d'apparente onestà, non potrebbe [sic] diventare nell'inganno così potente com'è** ». Ci-après ma traduction : « La plus grossière erreur, l'erreur la plus vulgaire que peut commettre un artiste qui entreprend d'interpréter ce personnage est de le jouer comme une espèce d'homme-démon ! C'est de lui faire arborer le sourire méphistophélique, c'est de lui faire jeter des regards sataniques. Cet artiste montrerait qu'il n'a ni compris Shakespeare, ni l'opéra à propos duquel nous nous entretenons. Chaque mot de Iago est prononcé par un homme, un homme scélérat, mais un homme. **Il doit être jeune et beau**, Shakespeare lui donne 28 ans. Cinzio Giraldi [Giraldi Cinthio], l'auteur de la nouvelle dont Shakespeare tira son chef-d'oeuvre, dit de Iago : *un officier porte-étendard de très belle allure, mais de la plus scélérate nature telle que jamais homme au monde ne fut*. **Il doit être beau et paraître jovial, franc [sincère] et affable presque** ; il est cru honnête par tous, sauf de sa femme, qui le connaît bien. **S'il n'y avait en lui une grande fascination du charme dans la personne et d'apparente honnêteté, il ne pourrait devenir aussi puissant qu'il l'est dans la tromperie [le mensonge]** ». Le couple Verdi-Boito a donc bien privilégié le réalisme humain dans sa conception du personnage de Iago. Il est en sus édifiant de constater le lignage intertextuel de leur interprétation. Ils s'appuient en partie sur la fable de Giraldi Cinthio pour définir le caractère de l'enseigne d'Othello, malgré les modifications apportées à la trame du texte source. Cela souligne les multiples facettes de l'adaptation dont la nature est d'être toujours autre chose et, pourtant, la même chose à la fois.

Le mouchoir symbolise manifestement donc le désir qui se communique au sein du microcosme sociétal de la fiction. Il met en péril l'ordre humain, en excitant la jalousie. Cette déstabilisation passionnelle n'est pas restreinte aux personnages de Iago et d'Othello. Elle est illustrée de surcroît par l'emportement de Bianca qui pense son amour bafoué et trahi par Cassio. Cette « réponse » normalise en quelque sorte la réaction d'Othello qui découvre le mouchoir de Desdémone dans les mains de Cassio. Pour bien cerner les implications de la passion jalouse dans l'*Othello*, il faut alors se mettre en quête de sa définition shakespearienne.

La jalousie, passion effroyable qui assiège l'âme humaine, est portraituree sous les traits d'un monstre par Shakespeare, à deux reprises dans *Othello* (III, 3, 168-170 ; III, 4, 154-159) :

|                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>(Act III, scene 3)</p> <p><b>IAGO</b></p> <p>O, beware, my lord, of jealousy!</p> <p>It is the green-eyed monster, which doth mock<br/>The meat it feeds on.</p>                                                                       | <p>(Acte III, scène 3)</p> <p><b>IAGO</b></p> <p>Oh ! prenez garde, monseigneur, à la jalousie ! – C'est le monstre aux yeux verts qui produit – l'aliment dont il se nourrit !</p>                                                                                                |
| <p>(Act III, scene 4)</p> <p><b>EMILIA</b></p> <p>But jealous souls will not be answered so;<br/>They are not ever jealous for the cause,<br/>But jealous for they're jealous. It is a monster<br/>Begot upon itself, born on itself.</p> | <p>(Acte III, scène 4)</p> <p><b>ÉMILIA</b></p> <p>– Mais les cœurs jaloux ne se payent pas de cette réponse ; ils ne sont pas toujours jaloux pour le motif ; ils sont jaloux, parce qu'ils sont jaloux. C'est un monstre engendré de lui-même, né de lui-même.<sup>521</sup></p> |

Ces deux occurrences matérialisent, par une réification, la jalousie en un monstre, en rouge ci-dessus. Elles octroient un corps physique au désir de possession, c'est-à-dire à une abstraction tout droit jaillie de l'esprit humain. Il s'agit alors d'une menace effective et réelle, contenue dans le monde sensible, à laquelle aucun homme ne peut se soustraire. De plus, comme le souligne les répliques de Iago et d'Émilie, en vert ci-dessus, une fois pris dans la spirale jalouse, il n'y a plus aucune échappatoire pour le sujet. L'être infecté alimente lui-même le brasier qui le dévore. Ce type de maux est même pensé, dans l'extrait ci-dessus,

<sup>521</sup> Traduction de François-Victor Hugo (1860).

comme étranger à tout rapport causal : « ils ne sont pas toujours jaloux pour le motif ; ils sont jaloux, parce qu'ils sont jaloux ». Comment expliquer une telle assertion ?

Il faut pour ce faire remonter au tout début du XVII<sup>ème</sup> siècle. La jalousie était alors considérée en Europe comme une véritable maladie contagieuse et l'on craignait de ce fait qu'elle ne se propage dans la population. Christian Biet étaye cette thèse de façon remarquable lorsqu'il écrit (C. Biet 1996 : 54) :

Mettre en scène la jalousie, c'est fondamentalement souligner la monstruosité, la férocité, c'est exhiber le tigre passionné, l'humeur noire infectée par la cruauté et célébrer par le théâtre la contagion de cette exhibition. Othello basculant dans l'horreur puis sombrant dans une vision de chaos universel ne peut que troubler les esprits, particulièrement aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles français. La tradition française de ce temps, viscéralement attachée à la condamnation aristotélicienne des passions revue par le traité cartésien descriptif mais tout aussi comminatoire, ne peut admettre le débordement du More et surtout son discours. Car être jaloux, c'est parler, se parler, imaginer, produire du sens fantasmatique, créer un univers menaçant contre soi et contre l'autre. Être jaloux c'est dire le désordre.

Il souligne dans ce court passage le péril encouru à cette époque à mettre en scène l'abomination jalouse. L'édifice de la société des hommes en tremble même sur ses bases. L'humanité est menacée de sombrer dans le chaos. Il s'agit à proprement parler d'un tabou. La pensée classique était très hostile à la représentation des passions qu'elle considérait comme des maux acculant l'homme et le détournant de la perception de l'essence des choses, à laquelle seule la raison pouvait mener. Il convenait à cette époque d'endiguer la contamination.

Le mouchoir pourrait être le motif des souffrances d'Othello, à moins qu'un mal plus profond, ne sommeillât déjà en lui bien avant ces événements. Les racines de cette mystérieuse torture sont à rechercher dans l'anormalité de la relation entre un homme et une bête, dont il y a au moins deux exemples manifestes dans le premier acte de la pièce source. Shakespeare écrit ainsi dans *Othello* (I, 1, 88-91 et 108-112) :

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>(I, 1, 88-91)</p> <p><b>IAGO</b></p> <p>Even now, now, very now, <b>an old black ram</b><br/> <b>Is tupping your white ewe.</b> Arise, arise!</p> <p>Awake the snorting citizens with the bell,<br/> Or else <b>the devil will make a grandsire of you.</b></p><br><p>(I, 1, 108-112)</p> <p><b>IAGO</b></p> <p>‘Swounds, sir, you are one of those that will not serve<br/> God if the devil bid you. Because we come to do you<br/> service, and you think we are ruffians, <b>you’ll have your</b><br/> <b>Daughter covered with a Barbary horse, you’ll have your</b><br/> <b>Nephews neigh to you, you’ll have coursers for cousins]</b><br/> <b>And jennets for Germans.</b></p> | <p>(I, 1, 88-91)</p> <p><b>IAGO</b></p> <p>Juste en ce moment, en ce moment, en ce moment<br/> même, <b>un vieux bœuf noir est en train de couvrir votre</b><br/> <b>blanche brebis.</b> Levez-vous ! levez-vous ! Éveillez à<br/> son de cloche les citoyens en train de ronfler, ou<br/> autrement <b>le diable va faire de vous un grand-papa.</b></p><br><p>(I, 1, 108-112)</p> <p><b>IAGO</b></p> <p>Pardieu ! monsieur, vous êtes de ces gens qui<br/> refuseraient de servir Dieu, si le diable le leur disait.<br/> Parce que nous venons vous rendre un service, vous<br/> nous prenez pour des chenapans et <b>vous laissez couvrir</b><br/> <b>votre fille par un cheval de Barbarie ! Vous voulez</b><br/> <b>avoir des petits-fils qui vous hennissent au nez ! Vous</b><br/> <b>voulez avoir des étalons pour cousins et des juments</b><br/> <b>pour alliés !</b><sup>522</sup></p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Par la voix de Iago, la liaison entre Desdémone et Othello est décrite dans le premier extrait ci-dessus comme l’horrible accouplement de deux bêtes. La symbolique de cette image est à rechercher dans ses implications religieuses chrétiennes. Sous l’aspect d’un vieux bœuf noir, Othello, est diabolisé, alors que Desdémone, de son côté, sous l’apparence d’une blanche brebis représente l’innocence d’une âme chaste et pure. Cette interprétation est en outre renforcée par l’effrayant lien de parenté que prête ensuite Iago à la descendance de Brabantio : elle aura été engendrée par le diable. Voilà, pourquoi, il l’enjoint avec force d’interrompre leur coït avant qu’il ne soit trop tard.

Le second passage est teinté de xénophobie, Othello est encore dépeint comme une bête, un cheval pour être exact, mais cette fois la race de l’animal renvoie explicitement aux origines barbares du personnage éponyme. Il vient d’Afrique du Nord, il n’est donc pas vénitien. Il s’en suit une énumération de la progéniture chevaline résultant de cette saillie. Or, les chevaux étant montés par des cavaliers, cela assied définitivement la supériorité de l’homme sur l’animal. En sus, dans la perspective d’un mariage avantageux pour étendre son influence dans la cité, il n’est pas du tout dans l’intérêt de Brabantio de donner sa fille en

<sup>522</sup> Traduction de François-Victor Hugo (1860).

épousailles à un individu contraint à un rapport de soumission permanent. Le caractère tératologique de la lignée enfantée est également pertinent.

La bestialité, sans être proprement dépeinte, est bel et bien évoquée par Shakespeare. Elle ajoute la touche finale à une union contre nature et hideuse. Othello est bien l'étranger de Venise, il n'est toléré dans cette cité qu'en raison de la nécessité de ses services militaires. Il est maintenu dans un rapport d'infériorité et paré d'une cruelle illégitimité sociale. Ses afflications sont silencieuses et, partant inscrites au plus profond de son être, dans son inconscient. Le mouchoir ne serait ainsi que le catalyseur d'une consommation entamée bien avant la fable des amours interdits. Cette infériorité qui tient Othello dans un manteau de fer et d'acier est, dirons-nous, une colossale puissance sous-jacente qui mine sa conscience et sape sa clairvoyance, d'où l'irrémédiabilité de sa chute.

Soutenir l'interprétation magique du mouchoir, malgré le démenti sorti droit de la bouche d'Othello, n'est pas irraisonnable. Nous avons pu rassembler un certain nombre de preuves qui rendent compte de la polymorphie du mouchoir de Desdémone, tout en soulignant le chaos qui écume dans son sillage. Le linge au gré de ses mouvements parle aux personnages, et dicte sa volonté implacable du désordre. Il leur délivre un message souvent terrible et toujours licencieux. Cela rapproche de façon tangible cet accessoire en apparence inanimé d'un personnage fantastique du théâtre de Shakespeare : il s'agit de Puck dans *A Midsummer Night's Dream*<sup>523</sup>. Cette créature du folklore anglo-saxon, souvent dépeinte sous les traits d'un diabolin jouant de très mauvais tours aux hommes<sup>524</sup>, est en effet l'instigateur de la discorde entre Obéron et Titania dans *Le Songe d'une nuit d'été*. Puck passe à travers les cadres ; comme le mouchoir de Desdémone, il se meut à la façon d'un vent mauvais portant les mots du tourment aux oreilles des protagonistes. Il bouleverse en sus l'ordre naturel. Notre thèse est de considérer, au regard de cette analogie, cette étoffe comme le réceptacle d'un esprit malin et, partant, de le représenter comme un matériau « entreprenant » qui cherche, mû par une force obscure, à tomber entre les mains de Iago. Un rapprochement saisissant s'opère d'ailleurs entre le mimétisme de Iago et le pouvoir transformationnel du mouchoir. Ce serait en outre un motif surnaturel du trouble dont il faudrait évaluer l'empire et la récurrence dans l'œuvre shakespearienne.

---

<sup>523</sup> *Le Songe d'une nuit d'été* est une comédie en cinq actes que William Shakespeare écrit vers 1595, soit plusieurs années avant *Othello*.

<sup>524</sup> Voir SCHLEINER, Winifried, "Imaginative Sources for Shakespeare's Puck", in *Shakespeare Quarterly*, Washington D.C., Folger Shakespeare Library, Vol. 36, N° 1, Spring 1985, pp. 65-68.

Le dérèglement de l'harmonie initiale de la fiction trouve également de sérieux candidats en la divinité de l'amour et son cortège. La passion amoureuse, comme chacun s'est vu conter, ignore la loi des hommes et perçant toutes les barrières, conduit aux plus grandes catastrophes comme l'illustre si bien l'enlèvement d'Hélène par le troyen Pâris, ou bien encore Roméo et Juliette<sup>525</sup>. Pourquoi le récit des amours tragiques d'Othello et Desdémone ne s'ajouterait-il pas à la liste ? L'union d'un Maure à une noble jeune femme vénitienne est en dissonance totale avec les normes du contexte historique de la fiction. Il s'agit d'une œuvre de chair tératologique proprement parlant. Desdémone a dû être abusée par quelque sorcellerie ; c'est la seule explication valable alors trouvée par son père Brabantio. Comment aurait-elle pu, si ce n'est privé de toute raison, consentir à un tel mariage ? C'est à cet endroit précis que se découvre l'œuvre de Cupidon ou d'Éros, dont le culte était le plus souvent rattaché à celui de Vénus, pour les latins, ou d'Aphrodite, pour les grecs. L'amour est par définition l'irraison. C'est un dessein divin qui échappe à l'homme. Il fait son royaume de la multiplicité des cloisonnements sociétaux et naturels qu'il transcende en un paradigme universel, d'où la diversité des unions mythologiques notamment et certaines fois la monstruosité de leurs fruits<sup>526</sup>. La mythologie latine raconte en outre que l'omnipotence de Cupidon fut crainte de Jupiter lui-même, qui y vit un fléau<sup>527</sup>. Quant à la mythologie grecque, elle évoque un dieu antérieur à toute antiquité, nommé Éros, qui est à l'origine de la création du monde<sup>528</sup>. La souveraineté absolue de cette déité s'étend sur les hommes, l'Olympe et toute chose. Elle ne peut être contrecarrée. C'est dans cette perspective, au regard de la convoitise et de la passion violente que suscite le mouchoir de Desdémone, qu'il nous paraît

<sup>525</sup> Shakespeare écrivit la tragédie de *Romeo and Juliet* vers 1595, soit plusieurs années avant *Othello*. Le récit tragique des amants de Vérone est tiré d'une nouvelle de Matteo Bandello.

<sup>526</sup> La conception du Minotaure, un monstre mi-homme, mi-taureau illustre parfaitement le dérèglement du désir. Le mythographe Pierre Commelin relate cet épisode (1960 : 306-307) : « Vénus, pour se venger du Soleil, qui avait éclairé de trop près son intrigue avec Mars, inspira à sa fille [Pasiphaé] un amour désordonné pour un taureau blanc que Neptune avait fait sortir de la mer. Selon d'autres mythologues, cette passion fut un effet de la vengeance de Neptune contre Minos, qui, ayant coutume de lui sacrifier tous les ans le plus beau de ses taureaux, en trouva un si beau, qu'il voulut le conserver, et en immola un de moindre valeur. Neptune, irrité, rendit Pasiphaé amoureuse du taureau conservé ».

<sup>527</sup> Pierre Commelin écrit (1960 : 82-85) : « Cupidon, d'après le plus grand nombre des poètes, naquit de Mars et de Vénus. Dès qu'il eut vu le jour, Jupiter, qui connut à sa physionomie tous les troubles qu'il causerait, voulut obliger Vénus à s'en défaire. Pour le dérober à la colère de Jupiter, elle le cacha dans les bois, où il suçait le lait des bêtes féroces [...] S'il porte le casque, la pique et le bouclier, il affecte de prendre une attitude, une démarche guerrières, montrant ainsi qu'il est partout victorieux, et que Mars lui-même se laisse désarmer par l'Amour ».

<sup>528</sup> Pierre Commelin écrit (1960 : 4-5) : « Si le Chaos, la Nuit, l'Érèbe ont pu s'unir et procréer, c'est par l'intervention d'une puissance divine, éternelle comme les éléments du Chaos lui-même, par l'intervention manifeste d'un dieu qui, sans être à vrai dire, l'amour, a cependant avec lui quelque conformité. En grec, ce dieu antique, ou plutôt antérieur à toute antiquité, s'appelle Éros. C'est lui qui inspire ou produit cette invisible et souvent inexplicable sympathie entre les êtres, pour les unir et en procréer de nouveaux. La puissance d'Éros s'étend au-delà de la nature vivante et animée : elle rapproche, unit, mélange, multiplie, varie les espèces d'animaux, de végétaux, de minéraux, de liquides, de fluides, en un mot de toute la création. **Éros est donc le dieu de l'union, de l'affinité universelle : aucun être ne peut se soustraire à son influence ou à sa force : il est invincible** ».



pertinent de lire dans la description éthérée qu'est donnée de ce voile, une évocation croisée de l'éros tragique<sup>529</sup> et de Phthonos<sup>530</sup>.

Nous l'avons compris, ces deux interprétations se basent sur une lecture cabalistique d'une description dont on infère le fantastique. L'étonnante ressemblance des esquisses littéraires du mouchoir proposées par Cantel et Boito nous interpelle. Alors que dix-neuf années exactement séparent ces deux descriptions du mouchoir, elles sont assez particulières dans le paysage shakespearien de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour qu'on entreprenne d'en retracer l'ascendance. Leur similarité permet en outre de supposer qu'elles aient pu procéder d'une source commune. De nouveaux indices sont peut-être dissimulés à d'autres endroits du poème.

La troisième section de la poésie de Cantel, marquée par la lettre C, affermit la validité du décryptage intertextuel que nous proposons du mouchoir de Desdémone. Les deux premiers vers du fragment corroborent déjà l'idée d'irréel attachée à un pareil ouvrage de couture :

De son mouchoir coquet et de frêle batiste  
La dentelle impalpable était brodée à jour

Le détail des matériaux et des caractéristiques de l'étoffe crée deux réseaux très intéressants d'associations lexicales combinatoires. Le premier, en rouge, inspire sans conteste l'image de la séduction et figure de surcroît l'érotisme de la lingerie féminine. L'adjectif « coquet » lorsqu'il est appliqué à une chose renvoie bien au goût de plaire et de séduire. La batiste est une toile fine et blanche généralement de lin avec laquelle les dessous des femmes sont confectionnés. La dentelle, enfin, est un tissu très ajouré sans trame ni chaîne souvent en fil de soie, qui se distingue à la fois par sa finesse et sa délicatesse. Cela parachève le tableau des atours d'une femme affriolante.

---

<sup>529</sup> Voir GORILLOT, Bénédicte, « L'Éros antique de Pascal Quignard », in *Littératures*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 69 | 2013, pp. 67-82.

<sup>530</sup> L'archéologue Théodore REINACH définit sur la base d'une inscription funéraire en vers de Sinope le caractère de Phthonos (1916 : 95) : « C'est le dieu de L'Envie — ou l'Envie des Dieux — responsable des morts prématurées ». Cette première évocation bénéficie d'un bon crédit si elle renvoie à la mort précoce de Desdémone, d'autant plus que la jeune femme est dépeinte comme une œuvre de pureté et d'innocence.

Le second réseau d'associations, en vert, surhausse le caractère éthéré de l'étoffe. L'adjectif « frêle » souligne la finesse excessive de la batiste et, partant, la fragilité de ce tissu dont est filé le mouchoir de Desdémone. L'adjectif « impalpable » renforce la représentation aérienne et immatérielle de la dentelle, qui est d'ailleurs dite « brodée à jour »<sup>531</sup>. C'est comme si la trame du mouchoir était faite de l'air insaisissable. L'aspect évanescent du mouchoir est clairement désigné.

Le surnaturel affleure à cet instant, comme l'illustre les deux derniers vers de ce segment :

On eût dit un caprice ou de fée ou d'artiste,  
Avec l'initiale A, ce chiffre d'Amour !

Nous remarquons que le mouchoir est, dans le premier vers, pensé comme le fruit d'une frivolité ou d'une humeur émanant d'un être extraordinaire, au choix d'une fée ou d'un artiste. On décèle nettement dans la substitution permise entre ces deux entités, la dimension céleste, quasi-divine, de la chose artistique pour Cantel<sup>532</sup>. Son adhésion au romantisme ne fait plus aucun doute dès lors. Il est fort probable en outre que ce « caprice », en l'occurrence le mouchoir, fut engendré par le désir et l'inconstance, dont il deviendrait en quelque sorte le réceptacle, voire l'incarnation.

Le second vers traite de l'existence d'un niveau de lecture sous-jacent à la perception sensible dite de surface. Le mouchoir de l'héroïne, dans le poème de Cantel, est marqué de l'initiale « A » pour Alida. Or, la lettre « A » est aussi la première lettre du mot « Amour ». Quoiqu'évidente, cette référence poursuit néanmoins un but qui l'est moins. Il s'agit de mettre en vitrine la prégnance de la signification ésotérique des ornements. La confusion délibérée de la lettre « A » avec un chiffre est très éloquente, dans la mesure où nombre de pratiques ésotériques, à l'instar de la numérologie notamment, mobilisent les chiffres parce qu'ils renferment un sens mystérieux ne se dévoilant pas au profane.

---

<sup>531</sup> Cet aspect ajouré évoque peut-être des guipures.

<sup>532</sup> Notons que Charles Baudelaire forma l'archétype de cette représentation dans la dernière strophe de son poème intitulé « L'albatros » tiré de son recueil *Les Fleurs du mal* (1857), dont voici ci-après l'extrait : « Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rie de l'archer ; / exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géants l'empêchent de marcher ». Baudelaire parle du Poète en employant l'image de l'albatros qui fait son royaume de l'espace vaste du ciel. Cette métaphore fonctionne sur un plan analogique avec le rapprochement entre une fée et un artiste qu'effectue Cantel. Pour les romantiques, le Poète et l'Artiste sont des êtres célestes, d'une grandeur fantastique.

Nous avons découvert dans cette troisième section du poème des indices déterminants, qui terminent d'asseoir la validité de notre thèse, selon laquelle le mouchoir de Desdémone, perçu intertextuellement au travers de celui d'Alida, serait le siège d'une puissance surnaturelle. Le linge semble être doté d'une volonté propre qui, mise en perspective avec la pièce de Shakespeare, oriente le déroulement du drame et en accélère la fatalité. Quant à la similarité de la description du mouchoir de Cantel et Boito, il semble acquis, au nom de leur adhésion respective au mouvement romantique<sup>533</sup>, que le fantastique, le surnaturel et l'occulte aient exercé une grande fascination sur eux<sup>534</sup>.

La cinquième et dernière section<sup>535</sup>, repérée par la lettre D, est la trace irréfutable de l'intertextualité de la tragédie d'*Othello* dans ce poème. Nous l'avons d'ailleurs relevé au départ de l'investigation, lorsque nous étions encore loin d'imaginer les richesses de cette piste. Le poème de Cantel assume véritablement un rôle de cheville ou pivot entre des conceptions de la tragédie shakespearienne et leurs aménagements dans la tragédie verdienne. C'est tout particulièrement vrai pour le mystère entourant le mouchoir de Desdémone. Les deux vers du cinquième segment sont en outre pleins d'éloquence :

On sait combien de maux peut causer **en ce monde**  
Un mouchoir égaré, depuis Desdémona !

Nous constatons en premier lieu que *la tragédie d'Othello* a fait un mythe du mouchoir égaré de Desdémone. Cette pièce crée, aux yeux du narrateur, une nouvelle tradition au sein des récits de l'expérience humaine, qu'il s'agisse de fiction ou d'historicité. Un mouchoir égaré est, depuis cette fable, fui comme la peste, car il est devenu un accessoire de malheur.

Nous remarquons en second lieu que le champ opérant des craintes est restreint au monde terrestre, c'est-à-dire l'univers de l'homme, précisé en rouge ci-dessus. Cette allusion

<sup>533</sup> Arrigo Boito fut un des principaux représentants de la *Scapigliatura* ou avant-garde milanaise. Il s'agit d'un mouvement réformateur des arts qui se constitua au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle en Italie. Henri Cantel, quant à lui, collabora à la *Revue française* et fut de surcroît un fervent admirateur de l'œuvre de Baudelaire. Il rendit d'ailleurs hommage au talent de ce dernier dans un article en motif d'imitation intitulé « Le Mal et le Beau » qui parut en février 1859 dans la *Revue française*.

<sup>534</sup> Voir l'excellente publication de CHARUTY, Giordana, « L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950 », in *Gradhiva*, Paris, Musée du quai Branly, 17 | 2013, pp. 208-219.

<sup>535</sup> La quatrième section, qu'indique la lettre A, a été traitée plus haut en association avec la première section du poème.

n'est pas innocente, car nommer ce monde-ci, c'est inmanquablement évoquer l'autre. Or, l'autre monde, autant par différentiation qu'antagonisme, est pensé de prime abord comme un lieu où un mouchoir égaré ne causerait plus de maux. C'est là une référence intéressante au paradis et, partant à la réunion éternelle des amants tragiques de l'autre côté. Il est capital de noter que ce versant est de droit à exploiter dans *la tragédie d'Othello* par le médium d'un symbole fort : les draps de noce de Desdemona d'une blancheur immaculée se teintant du sang du Maure qui s'est poignardé. Outre l'esthétique d'une telle référence, l'image célèbre la consommation du mariage dans la mort.

Notre enquête s'achève ici. Nos pérégrinations intertextuelles ont souligné la relation étroite entre l'*Othello* shakespearien et l'*Otello* verdien dans le poème de Cantel. Le constat est même édifiant, puisque le rôle charnière de l'œuvre de Cantel ressort clairement dans la représentation du mouchoir de Desdémone. Il ne peut certes être affirmé catégoriquement que Boito et Verdi aient eu connaissance des vers du poète romantique français. Néanmoins, il est plus que vraisemblable que les représentations que ce dernier a distillées dans sa poésie se soient coulées dans l'océan interprétatif de l'époque et, donc, du romantisme. Le librettiste et le compositeur italien auraient ainsi été influencés par un fourmillement d'œuvres, n'ayant pas nécessairement abordé cette pièce de Shakespeare, mais qui comporteraient au demeurant des représentations analogues d'objets ensorcelés, se situant à la frontière entre le fantastique et la lecture de la folie.

L'adaptation verdienne n'est vraiment pas une traduction fidèle de Shakespeare. Nous avons notamment remarqué que, dans *Macbeth*, Francesco Maria Piave et Andrea Maffei ont épuré le drame source de sa violence, en épargnant par exemple au public le spectacle de la tête tranchée de l'usurpateur (Shakespeare V, 7, 84). Paradoxalement, l'adaptation opératique de la pièce écossaise est résolument romantique par le choix d'un argument appartenant au genre fantastique<sup>536</sup>. Avec *Otello*, Verdi et Boito semble s'affranchir définitivement des

---

<sup>536</sup> Gaëlle Loisel, qui enseigne la littérature comparée à l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, note avec force justesse (2009 : 72) : « Lorsqu'en 1845, Verdi signe un contrat avec l'impresario Alessandro Lanari, qui lui demande un opéra pour la saison du Carême 1847 à Florence, il a en tête trois sujets : l'*Aïeule* (*Die Ahnfrau*) de Grillparzer, les *Brigands* de Schiller et *Macbeth*. Verdi tombe d'accord avec Lanari pour créer un opéra appartenant au « genre fantastique », et c'est finalement la tragédie shakespearienne qu'il retient. Qu'entend-il par fantastique ? Cette notion est, à l'origine, très floue chez les romantiques, qui désignent par cet adjectif un type d'œuvres d'imagination libérées des codes et des conventions de la littérature classique, et répondant par là à leurs aspirations esthétiques. Le « fantastique » commence à se diffuser en France dès 1829, lorsque paraît la traduction des *Fantasiestücke* de Hoffmann sous le titre de *Contes fantastiques*. L'ouvrage connaît un grand succès, et les romantiques français érigent alors progressivement le fantastique en genre

conventions de la scène classique. Leur traduction intègre des éléments proscrits par les classiques, à l'instar du mouchoir de Desdemona, qui, rappelons-le, fut remplacé par un billet dans l'adaptation rossinienne de 1816. Toutefois, des stigmates du classicisme subsistent dans le jeu de scène. Nous avons par exemple découvert que Francesco Tamagno, le créateur du rôle d'Othello, s'effondrait toujours au pied du lit de Desdemona dans la scène finale de la tragédie du Maure de Venise (voir **figure 13, en annexes**). Cela rappelle en somme la traduction française, datée de 1792, de Jean-François Ducis qui, de son côté, fit mourir Desdemona, renommée Hédelmone, au pied du lit par pur souci des convenances. Pour les classiques, il eut été extrêmement inconvenant de montrer au public le Maure et la jeune femme dans le même lit ! La récurrence de cette disposition scénique, au *Teatro alla Scala* de Milan en 1887 et au *Teatro San Carlo* de Naples en 1888, laisse penser qu'il s'agissait alors d'une direction d'acteur précise. Ainsi, même si dans l'adaptation verdienne on peut à nouveau voir Othello étouffer la jeune femme, au lieu de la poignarder comme chez Ducis et Rossini, l'évocation de leur sexualité bestiale dans ce tableau mortuaire, qui les montre gisant tous les deux sur la même couche, maculée du sang d'Othello, reste inacceptable en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Pourtant, cette image sulfureuse scelle aussi pragmatiquement la consommation du mariage dans le trépas. Il est en effet intéressant de remarquer que le sang s'écoulant de la plaie béante d'Othello, qui vient de se transpercer de sa propre lame, pourrait imprégner les draps nuptiaux peut-être encore immaculés, que Desdemona a précédemment demandés à Emilia de déposer sur son lit. Est-on bien sûr que leur mariage fut consommé ? Cette question que se posait déjà Thomas Rymer est toujours âprement débattue<sup>537</sup> !

Les additions et les soustractions que nous avons repérées dans le livret des adaptations témoignent d'autre part de la grande liberté de traduction que s'arrogèrent Verdi, Boito, Piave et Maffei. Tout ce qu'ils jugèrent superflu, ils le retranchèrent. Leur interprétation de Shakespeare prend en outre forme dans quelques ajouts significatifs au texte source. Dans *Otello*, par exemple, Verdi et Boito ont inventé de toute pièce le *Credo* de Jago et l'*Ave Maria* de Desdemona. Nous avons d'ailleurs abordé plus haut le problème de la dévotion mariale dans l'Angleterre élisabéthaine. Ces inventions concourent toutes à illustrer des états d'esprit extraordinaires et monumentaux. Par ce procédé, le compositeur et son

---

littéraire, ce qu'il n'était pas chez leurs voisins germaniques. Le développement du récit fantastique est en outre indissociable de la redécouverte du Moyen Âge, de ses contes et de ses légendes ».

LOISEL, Gaëlle, *Macbeth : un opéra « fantastique » ?*, in *L'Avant-scène opéra*, Paris, Éditions Premières Loges, 2009, pp. 72-75.

<sup>537</sup> Voir l'excellent commentaire de NEILL, Michael, "Othello and Discovery", in *Othello*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 136-137.

librettiste typifient les personnages : Jago devient méphistophélique, pendant que Desdemona se change en sainte et martyre. Verdi et ses collaborateurs donnent une lecture psychologique de Shakespeare. Il s'agit à proprement parler d'un théâtre des passions.

Enfin, il convient de souligner l'asymétrie du dialogue entre le compositeur et le librettiste, qu'illustre bien le soudain renvoi de Francesco Maria Piave. Quant à la méthode de travail de Verdi, nous avons vu que durant sa collaboration avec Boito, il demandait au librettiste de lui proposer des mètres variés, qui par leurs rythmes et leurs assonances lui procuraient en quelque sorte l'élan créatif. La relation entre poésie et musique est très étroite dans l'œuvre verdienne. En outre, le recours à différents intermédiaires traductifs, à l'instar de François-Victor Hugo et Rusconi, établit l'hypertextualité de l'adaptation opératique du théâtre shakespearien. La lettre du texte source a été irrémédiablement broyée lors de l'extraction, puis du transfert, du sens dans un autre corps.

# CONCLUSION

L'actualisation de la tragédie shakespearienne à l'intérieur du drame lyrique verdien ne va pas de soi. Aux nombreuses déperditions de contenus s'ajoute l'altérité du contexte. Cela produit un lot d'interférences qui parasitent la réception éthique des inventions du barde. Les exhortations, les images et les symboles qu'a distillés le chanfre d'Avon dans ses fictions sont en péril. Notre recherche a démontré qu'il n'est pas toujours nécessaire de retoucher les contenus d'une adaptation pour y enclorre les divers fragments manquants de l'âme de l'œuvre source. La mise en scène permet notamment de revenir sur le processus de transformation. Il s'agit d'une intervention interprétative qui n'a pas pour unique objet la lecture de l'œuvre cible. Le metteur en scène fait effectivement dialoguer l'œuvre source et l'œuvre cible. Par la superposition d'au moins deux univers, l'Angleterre de la Renaissance et l'Italie romantique, la collision de réalités alternatives devient dramaturgiquement structurante. Ces hologrammes projetés tantôt sur les personnages eux-mêmes, tantôt sur les événements qui se déroulent en toile de fond, interpellent les spectateurs, qui se mettent à questionner l'universalité du jugement, des valeurs et des codes.

Les résonances concomitantes et multiples du drame shakespearien brouillent encore davantage les pistes. C'est bien au carrefour de l'Antiquité, du Moyen-Âge et de la Renaissance que les tragédies d'Othello et de Macbeth acquièrent leur véritable définition. L'ire divine, la roue de la Fortune et le péché chrétien entretiennent une relation conflictuelle. Nous avons vu notamment que, dans l'Angleterre de la Renaissance, la damnation éternelle de Lady Macbeth, qui a défié la toute puissance de Dieu, est masquée par le motif d'excuse que constitue, en termes juridiques, son accès de somnambulisme. La chute d'Othello, au faîte de sa gloire et de son bonheur, ne peut être que l'œuvre du destin versatile. À moins, qu'elle ne procède de quelques rancœurs tenaces qu'il aurait sucitées dans son entourage ? Sans omettre, l'inquiétant rapprochement entre la vindicte infernale des Érinnyes et l'œuvre de Iago et du mouchoir ensorcelé, qui sèment la confusion dans l'esprit d'Othello. Cet essaim d'idées contradictoires a de quoi tétaniser les artistes même les plus entreprenants qui se frottent au barde. En outre, l'inactualisation dans la tragédie shakespearienne de ce conflit, par pleutrerie ou par ignorance, rend inopérant le syncrétisme sibyllin de la ruine de l'homme. L'angoisse de la destinée n'est jamais tout à fait conjurée par les idées nouvelles : la

culpabilité, l'opulence, la démesure, le tabou hantent conjointement le sujet, qui contemple la chute d'un semblable. L'incertitude de la pérennité de nos jouissances terrestres nous fait rechercher anxieusement les causes potentielles de notre déchéance future. L'homme tente vainement de se soustraire aux contingences du sort, en méditant sur la gloire éphémère d'un autre. Le devoir du metteur en scène est de souligner holographiquement le dialogue ambivalent des traditions.

La lecture verdienne des pièces de Shakespeare a aussi nourri notre intérêt. Elle se distingue malheureusement par les échecs répétés du compositeur et de ses librettistes à repérer ou à exploiter les symboles du drame source. Il n'est pas de bon ton de tenir un tel discours sur une œuvre de Verdi, alors que les prix scientifiques sont de nos jours décernés aux chercheurs pour leurs monographies dithyrambiques ! Cependant, force est de constater que notre réflexion, certes critique, a l'insigne mérite de proposer des solutions, qui visent à rétablir dans les adaptations opératiques d'*Othello* et de *Macbeth*, la poétique shakespearienne tronquée. Notre entreprise est à destination des théâtres et des artistes.

Nous avons mis le doigt sur une incohérence symbolique notable, lorsqu'*Othello* se dissimule pour épier la conversation entre Iago et Cassio. Dans la pièce source, cette scène marque symboliquement le passage d'*Othello* de la lumière aux ténèbres. Ce mouvement scelle la bipolarité d'un univers fictionnel où les forces démoniaques sont à pied d'œuvre. Le manichéisme excite l'inquiétude des contemporains de Shakespeare qui, en un temps où la ferveur religieuse est grande, devinent dans cette transition l'obscurcissement de l'âme du Maure. Cette corruption, qui conte la lutte du bien et du mal, suscite de vives émotions parmi les spectateurs qui ne peuvent se résoudre à voir le monde infernal triompher. Pourtant, intrinsèquement le médium tragique qui véhicule cette fable soutient l'irrémediabilité du meurtre. Le suspense est paroxystique lorsque Shakespeare fait espérer au gré d'épisodes impromptus tels que la soudaine lucidité de Roderigo (IV, 2, 173-244) que le principe du bien puisse reprendre le dessus. Il est tout bonnement insoutenable pour le public élisabéthain d'assister impuissant à l'immolation de l'agneau sans tache par ce païen de Maure. Dans l'opéra, Verdi et Boito n'ont pas prêté l'oreille à l'éloquence de ce clair-obscur, puisqu'ils ont à rebours indiqué, à la fin de l'acte III, scène 4, qu'*Otello* se dissimule à l'entrée du balcon. Or cet espace est baigné par la lumière du jour ! Cet éclat dissipe le profond malaise d'une atmosphère évocatrice de l'enfouissement des demeures infernales. Le metteur en scène a fort heureusement le pouvoir de revenir sur cette perte cruelle. La projection vidéo, par exemple, d'un clair-obscur en toile de fond créerait aujourd'hui un contraste intéressant.



Les coupes claires dans le manuscrit shakespearien, que certains justifient abusivement au nom la concision du livret, ont également déformé le visage de l'œuvre source. Dans *Macbeth*, par exemple, nous avons souligné la pertinence inouïe de l'évocation des rois thaumaturges, qui inscrit le règne du monarque légitime dans l'ordre naturel. L'élagage de ce passage, certes un peu en marge de la fable, a cependant profondément altéré la réception du dérèglement de l'ordre naturel sous le règne de l'usurpateur. Pour les contemporains de Verdi, cette corrélation est loin d'être immédiate. La Révolution française a écorné partout en Europe la fallacieuse image sacro-sainte du monarque de droit divin. Pourtant, il s'agit d'une symbolique structurante de la pièce shakespearienne. Les guérisons miraculeuses qui sont prêtées au souverain légitime contrastent de façon saisissante avec l'impuissance de *Macbeth*, qui voit la raison de sa femme vaciller et des plaies s'abattre sur le royaume qu'il a usurpé. Le dénouement du drame lyrique célèbre simplement la fin de la tyrannie, alors que le drame source scelle avant tout le retour à l'ordre naturel. Cette nuance est d'autant plus subtile que chez Shakespeare le monarque légitime est indéposable. On a même l'impression qu'il ne pourrait engendrer le désordre, quand bien même il se comporterait en despote. Cette catéchisation de l'élection divine du souverain et, partant, de son inamovibilité est un formant du *Macbeth* shakespearien. Le metteur en scène peut une nouvelle fois corriger ce défaut de l'opéra en projetant en toile de fond, lors par exemple du constat du somnambulisme par le médecin, une courte vidéo d'un roi guérissant des malades par l'apposition des mains. L'impuissance de Macbeth, à l'opposé, serait perçue comme une preuve de son usurpation du trône.

Le drame shakespearien a une fonction médiatique évidente. Il est même un instrument privilégié de la propagande royale. Dans *Macbeth*, par exemple, le thème de la sorcellerie est l'écho direct de la chasse aux sorcières lancée par le roi Jacques I<sup>er</sup> Stuart, suite à son mariage avec Anne de Danemark. Le barde prend aussi la parole pour apaiser les craintes de ses contemporains. Bien que Lady Macbeth soit condamnée à ne plus jamais trouver le repos, Shakespeare tempère l'étiologie surnaturelle du somnambulisme. Il emprunte la voix du médecin à l'acte V, scène 1 pour faire passer ce message : « Cette maladie échappe à mon art ; cependant j'ai connu des gens qui se sont promenés dans leur sommeil et qui sont morts saintement dans leur lit<sup>538</sup> ». La visée didactique de son théâtre affleure à cet instant. Pour ce qui est de la thématique récurrente du suicide, le Chantre d'Avon a pris le parti ambitieux de traiter de la mort volontaire comme d'un fait social. Il ébauche une remarquable

---

<sup>538</sup> Traduction de François-Victor Hugo.

description de son déterminisme chez les puissants. Il fait de l'âge, du sexe, de la race, et de l'époque des variables. Il entreprend dès lors de diagnostiquer objectivement la raison sociale du crime envers soi-même. En outre, il lui faut composer avec la condamnation juridique de la mort volontaire et son cortège d'infamies qui ne dissuadent nullement Othello et Ophelia d'en finir. L'extraction nobiliaire des sujets de ses expériences entraîne même la dénonciation de la partialité de la justice dans *Hamlet*. Il s'agit en somme du versant polémique du drame shakespearien. Chez Verdi, ces facettes surannées de l'œuvre source ne donnent pas même lieu à un commentaire ou à une notice historique. Le compositeur adopte une approche psychologique moderne pour régler l'activité des personnages. Il se concentre en priorité sur le terreau organique, alors que Shakespeare représentait un individu broyé par la société. Cependant, c'est peut être là le génie de son adaptation, Verdi saura tirer profit de segments de l'œuvre du barde pour faire passer ses propres messages. Il fera notamment de la révolte contre Macbeth une tribune du patriotisme. Son militantisme en faveur de l'unité italienne et son rejet de l'occupant autrichien se cristalliseront dans des numéros lumineux à l'instar du chœur "Patria oppressa! Il dolce nome" (*N.12a.*).

Sur le versant traductif, à présent, le passage de l'anglais à l'italien a posé bien des tracasseries au compositeur, qui n'avait vraisemblablement qu'une connaissance rudimentaire de la langue de Shakespeare<sup>539</sup>. La critique s'accorde aujourd'hui à penser que sa compagne Giuseppina Strepponi l'aida à appréhender la rythmique de la langue du barde en lui faisant la lecture des pièces sources. De lui-même, cependant, il fréquenta très tôt Shakespeare, en particulier, par le biais des traductions de Carlo Rusconi<sup>540</sup>. Fort heureusement, il put aussi compter sur l'aide inestimable d'Andrea Maffei pour finaliser le livret de sa première entreprise shakespearienne<sup>541</sup>. Verdi était alors tout à fait désappointé par l'ouvrage de son premier collaborateur Francesco Maria Piave. L'adaptation d'*Othello* n'est pas moins rocambolesque. En passant au peigne fin la correspondance entre Verdi et Boito, nous avons détecté un second intermédiaire majeur entre le compositeur et le barde : François-Victor Hugo. Ce brillant angliciste, qui n'est autre que le fils du grand poète, traduisit en français

<sup>539</sup> Voir notamment *La drammaturgia verdiana e le letterature europee: convegno internazionale* (Roma, 29-30 novembre 2001), Comitato nazionale per le celebrazioni verdiane, Accademia nazionale dei Lincei, 2003.

<sup>540</sup> Voir notamment GALIGANI, Giuseppe, *Quel Sir John Falstaff, buffo e arguto*, Roma, Bulzoni, 2008.

Il note (p. 45) : "Verdi leggeva Shakespeare nella prima edizione della traduzione di Carlo Rusconi del 1838, copia che è ancora conservata nella sua biblioteca a Sant'Agata."

<sup>541</sup> A. Maffei s'était déjà distingué par de savantes traductions italiennes de chefs-d'œuvre de la littérature anglaise, à l'instar du *Paradis perdu* de Milton.

MILTON, Giovanni, *Il Paradiso Perduto*, traduzione del Cavaliere Andrea Maffei, Firenze, Felice Le Monnier, 1863.

l'œuvre damatique du barde au commencement de l'exil de son père à Jersey<sup>542</sup>. L'itinéraire sinueux qu'emprunta Verdi pour converser avec Shakespeare rend compte du déterminisme hypertextuel de leurs discussions.

La traduction intersémiotique, quant à elle, s'observe tant dans l'illustration musicale des assonances et des cadences de la prose et des vers du barde que dans la formidable captation des états d'âme des personnages. Nous avons notamment montré que le rythme de la langue anglaise peut être retrouvé à moindre frais dans l'opéra, à condition toutefois de consentir à quelques retouches minimales de la partition. Les interventions chirurgicales que nous avons pratiquées sur l'œuvre cible sont en outre d'une innocuité absolue. Elles portent exclusivement sur les récitatifs, même déstructurés, et n'affectent nullement l'harmonie. Dans l'échange entre Roderigo et Iago, que nous avons retravaillé, ces changements permettent aux chanteurs de retrouver la scansion et le débit d'un authentique acteur shakespearien. En sus, la miniaturisation rythmique donne parfois la possibilité d'insérer un mot manquant. Notre analyse a d'ailleurs démontré les lourdes conséquences dramaturgiques qu'eût l'oubli dans le livret de l'adverbe « incontinent<sup>543</sup> », lorsque Roderigo menaçait de se suicider.

Nous avons d'autre part mis en évidence une spécificité de la musique verdienne, qui donne un corps sonore aux discrets mouvements de l'âme humaine. Cette transcription dans l'idiome musical d'états d'âme usuellement indiqués par des didascalies est prodigieuse. Verdi use de chromatismes très brillants de l'orchestre pour signifier la tempête sous un crâne — expression on ne peut plus hugolienne ! Lady Macbeth, pendant qu'elle parcourt, silencieuse, la missive de son mari, qui la prévient de l'arrivée imminente du roi Duncan, passe par tous les états, façon montagnes russes, sans qu'une seule parole n'ait été prononcée ! Le plus merveilleux là-dedans, c'est qu'outre le bouillonnement fort convenu de sa cervelle, les spectateurs entendent simplement par l'information musicale son intense excitation, qui la mène à considérer pêle-mêle une pléthore de plans, de réponses et de moyens d'action. L'effet anxiogène est alors très puissant. Puis, avec l'apaisement vient la concentration et la fixité de l'idée. Ces habiles mouvements conjoints verticaux, qu'ils soient ascendants ou descendants, connotent pour ainsi dire organiquement une montée ou une descente de sève. L'inscription physiologique de ce stimulus, bien qu'elle reste à démontrer

---

<sup>542</sup> Voir MALLET, Nicole, « Hugo, père et fils, Shakespeare et la traduction », in *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, érudit, vol. 6, n° 1, 1993, pp. 113-130.

Les méditations traductologiques, d'avant-garde, d'Hugo père ont été remarquablement renseignées par PASQUIER, Marie Claire, « Hugo et la traduction », in *Romantisme*, vol. 29, n° 106, année 1999, pp. 21-30.

<sup>543</sup> Cet adverbe fut primitivement orthographié de la sorte : incontinement.

au moyen de l'imagerie médicale, suppose que certaines données du flux musical seraient capables, en passant à travers les mailles du filet de notre conscience, d'activer des fonctions de notre métabolisme à notre insu<sup>544</sup>. Ces éventuelles réactions hormonales et chimiques pourraient partant influencer nos jugements et notre réception des contenus informationnels normés. Nous tenons ici de potentiels universaux.

L'ethnocentrisme des traductions verdiennes, enfin, trahit souvent l'ignorance du contexte historique dans lequel Shakespeare conçoit ses tragédies. Cet aspect est révélateur de la perspective adaptative du compositeur, qui porte un regard essentiellement psychologique sur la fable. Il est avant tout à la recherche d'états d'âme spectaculaires, qui entraînent des actions extraordinaires. La simple mention du destin abominable que connaît Manrico dans *Il Trovatore* (1853) et de la douleur paternelle incommensurable de Rigoletto suffit à s'en convaincre. Il s'agit d'une caractéristique prédominante du théâtre de Verdi, dont la rencontre avec Shakespeare était inévitable, voire écrite, comme auraient dit les Élisabéthains, dans la course des astres — mektoub pourrait-on s'exclamer ! Toujours est-il qu'en faisant abstraction des réalités et des codes ayant cours dans la société élisabéthaine, puis jacobéenne, Verdi et Boito ont commis une énorme bétise dans *Otello*, en ajoutant un segment de leur invention dans l'ouvrage du barde : l'*Ave Maria* de Desdemona.

Sous le règne d'Élisabeth I<sup>ère</sup> la dévotion mariale était effectivement proscrite en Angleterre. En outre, la reine vierge et son successeur Jacques I<sup>er</sup> Stuart reportèrent sur leur personne royale les attributs de la Sainte Vierge, à l'instar de la virginité, érigée en symbole de la sauvegarde de la nation, et de la charité, qui change le souverain en véritable mère nourricière. L'ajout dans l'opéra d'une prière à la Vierge Marie se défend certes au regard du contexte fictionnel, la Sérénissime était résolument catholique, mais il n'en demeure pas moins improbable qu'un tel élément échappât à la censure dans l'Angleterre très protestante du début du XVII<sup>e</sup> siècle. D'ailleurs, dans un contexte de méfiance extrême envers les catholiques du royaume, accusés d'être des conspirateurs ou des espions à la solde du pape et des puissances étrangères, ç'eut été signer sa disgrâce, si ce n'est son arrêt de mort, que de mettre ainsi en abîme le culte marial dans un drame, qui plus est destiné à la scène.

Nous sommes malgré tout parvenus à débrouiller ce contentieux adaptatif, au terme d'une enquête trépidante sur la confession religieuse du barde. La communauté scientifique admet volontiers que Shakespeare ait pu entretenir des sympathies catholiques, qu'ils s'agissent d'influences dans son entourage ou bien d'une méditation théologique

---

<sup>544</sup> La thématique : « Musique et conscience » a également retenu mon intérêt durant ma formation doctorale. J'ai produit sur le sujet une communication d'une vingtaine de pages.

personnelle<sup>545</sup>. C'est pourquoi, nous suggérons que, dans l'adaptation verdienne, le metteur en scène mette à profit la légèreté du compositeur et de son librettiste, pour présenter aux profanes ce pan mystérieux des opinions de Shakespeare. L'intérêt dramaturgique de la projection de tels symboles en toile de fond est en outre indiscutable, car l'assassinat de la blanche Desdemona connote la terreur des persécutions religieuses. Il s'agit heureusement d'une erreur réparable.

Quant à savoir, si Verdi et Boito firent ce choix sciemment et en toute connaissance de cause, la réponse est pour le moment catégoriquement négative. En fouillant leurs archives, nous n'avons mis le doigt sur aucun indice qui permette même de supposer qu'ils aient eu connaissance de l'interdiction du culte marial dans l'Angleterre élisabéthaine. L'*Ave Maria* de Desdemona illustre donc une nouvelle fois la composante psychologique essentielle du drame verdien, en dépeignant l'atmosphère insoutenable d'une exécution capitale où le condamné passe à confesse avant que de n'être livré au bourreau. Nous laisserons le mot de la fin à Scott L. Balthazar qui note (2004 : 237) avec force justesse que « Verdi et Boito furent probablement influencés par la tradition critique du XIX<sup>e</sup> siècle, représentée par August Wilhelm Schlegel et Victor Hugo, qui considéraient Desdemona comme 'une sainte' et 'une spiritualiste, voire une mystique', et qui semble aussi avoir emprunté aux thèmes littéraires de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à l'instar du *decadentismo* (décadisme) de l'iconologie pieuse et de la *femme fragile* »<sup>546</sup>.

Nous avons découvert, puis esquissé, les modalités du dialogue dramaturgique entre la tragédie shakespearienne source et le drame lyrique verdien. Il s'articule autour de symboles enfouis dans la conscience collective qui ont originellement déterminé et structuré l'écriture dramatique d'un auteur. Leur détection est très pénible, étant donné la variété des substances référentielles dans lesquelles ils sont contenus. Leur inscription à cheval sur plusieurs matériaux hétérogènes rend parfois la tâche fort délicate. En outre, leur lecture passe par une

<sup>545</sup> Voir l'excellente monographie de BEAUREGARD, David N., *Catholic Theology in Shakespeare's Plays*, Delaware, Newark University of Delaware Press, 2008.

Il écrit notamment (p. 87) : "Robinson and his wife, with her brother Cuthbert Burbage, are again mentioned in 1635 as sharers in the Globe and 'housekeepers' of the Blackfriars playhouse. What seems certain is that, by keeping Robinson as his tenant, Shakespeare had put the Gatehouse in Catholic hands. His daughter Susanna continued Robinson's tenancy until 1639. If Shakespeare moved in Catholic circles as this indications suggest, it should come as no surprise that, contrary to some recent critical claims, *Hamlet* does not appear to be a very Protestant play. For one thing, it abounds in the language of Catholic discourse. Various minor expressions occur and recur. Hamlet Sr. refers to Purgatory and the sacraments of Penance and Extreme Unction (1.5.9-13, 76-79), Hamlet swears once 'by St. Patrick' (1.5.136) and twice 'by [our] Lady' (2.2.425 ; 3.2.133), et cetera".

Voir également *Shakespeare's Christianity: The Protestant and Catholic poetics of Julius Caesar, Macbeth, and Hamlet*, Editor Beatrice Batson, Waco, Baylor University Press, 2006.

<sup>546</sup> BALTHAZAR, Scott L., "Desdemona's alienation and Otello's fall", in *The Cambridge Companion to Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 237-256. Ma Traduction.

maîtrise experte du contexte historique, social, politique et culturel de la création. Il s'agit de repérer les linéaments primordiaux des idées et de la pensée des contemporains de l'artiste dont on étudie l'œuvre. La démarche d'un tel travail est résolument transdisciplinaire, reliant plusieurs disciplines entre elles : traductologie, musicologie, linguistique, théâtreologie, littérature comparée, sociologie, théologie, et cetera. Son objet est de faire de la recherche du plus petit dénominateur commun : le symbole ou trope, une science. On parvient ainsi à esquiver l'incomplétude cognitive du morcellement pluridisciplinaire. Le symbole ou trope est le reflet de la sensibilité organique de l'être : cette « confuse cénesthésie » pour reprendre la tournure de Paul Ricoeur.

La dramaturgie des symboles, éthique et hypertextuelle en même temps, se définit réellement comme un mouvement réformateur des arts vivants. Elle pose par ailleurs la question du décryptage du stimulus artistique. Ce champ d'étude très vaste est susceptible de contribuer directement aux travaux afférents à la pensée computationnelle. L'actualisation par un esprit humain des références latentes et des symboles cachés d'une œuvre artistique donne souvent l'impression d'un traitement totalement anarchique de l'information. Pourtant, l'étiquetage minutieux et le classement des associations référentielles complexes, qui déterminent les symboles ou tropes, permettent de circonscrire cet aléa.

Nous souhaitons poursuivre notre recherche, toujours dans une perspective comparative, en nous intéressant au corpus français, constitué de *Roméo et Juliette* (1867) de Charles Gounod et du *Hamlet* (1868) d'Ambroise Thomas. La question de l'organicité de l'adaptation opératique des tragédies shakespeariennes au XIX<sup>e</sup> siècle est au cœur de nos préoccupations scientifiques.

# Bibliographie

## SOURCES

### I. Oeuvres dramatiques de William Shakespeare

SHAKESPEARE, William, *Othello, the Moor of Venice*, Edited by Michael Neill, Oxford, Oxford University Press, 2006.

- *The Tragedy of Macbeth*, Edited by Nicholas Brooke, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- *Hamlet*, Edited by G. R. Hibbard, Oxford, Oxford University Press, 1987.
- *Romeo and Juliet*, Edited by Jill L. Levenson, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- *The Tragedy of Anthony and Cleopatra*, Edited by Michael Neill, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- *The Life of Timon of Athens*, Edited by John Jowett, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- *Titus Andronicus*, Edited by Jesús Tronch Pérez, University of Victoria, Internet Shakespeare Edition, 1623 Folio version.
- *A Midsummer Night's Dream*, Edited by Harold F. Brooks, London, The Arden Shakespeare, 1979.
- *Henry V*, Edited by James Mardock, University of Victoria, Internet Shakespeare Edition, 1623 Folio version.
- *Cymbeline*, Edited by Roger Warren, Oxford, Oxford University Press, 1998.

## **II. Traductions des œuvres dramatiques de William Shakespeare**

SHAKESPEARE, William, *Othello*, Traduit de l'anglais par François-Victor Hugo, Paris, Flammarion, (1859-1866), 1996.

- *Macbeth*, Traduit de l'anglais par François-Victor Hugo, Paris, Flammarion, (1859-1866), 2000.
- *Hamlet*, Traduit de l'anglais par François-Victor Hugo, Paris, Flammarion, (1859-1866), 1994.
- *Roméo et Juliette*, Traduit de l'anglais par François-Victor Hugo, Paris, Pocket, (1860), 2005.

## **III. Partitions d'opéra**

VERDI, Giuseppe, *Otello*, Partition d'orchestre, Milan, Ricordi, 2003.

- *Otello*, Riduzione per canto e pianoforte di Michele Saladino, A cura di Mario Parenti (1964), Milan, Ricordi, 2006.
- *Macbeth*, Riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica della partitura a cura di David Lawton, Chicago/Milan, The University of Chicago Press/ Ricordi, Vol. 1 & 2, 2005.

DONIZETTI, Gaetano, *Anna Bolena*, Réduction pour piano de Luigi Truzzi, Milano, Ricordi, 1831.

## **IV. Livrets d'opéra**

PIAVE, Francesco Maria, *Macbeth*, Versione 1865, Testi A cura di Eduardo Rescigno, Milan, Ricordi, 1988.

BOITO, Arrigo, *Otello*, Londres, EMI, 1982.

BOITO, Arrigo, DU LOCLE, Camille, *Otello*, Londres, EMI, 1982.



## V. Tragédies antiques

EURIPIDE, *Hercule furieux*, traduit du grec par M. Artaud, Paris, Firmin Didot Frères, Fils et C<sup>ie</sup>, Second Volume, 1866.

PLATON, *Phèdre*, traduction française de Victor Cousin, Paris, Libraire-Éditeur P.-J. Rey, 1849.

SOPHOCLE, *Ajax*, traduit par M. Artaud, Paris, Hachette et C<sup>ie</sup>, 1859.

SOPHOCLE, *Ajax*, traduit par Louis-François Bellaguet, Paris, L. Hachette et C<sup>ie</sup>, 1867.

## VI. Divers

BALZAC, Honoré de, « Maître Cornelius », in *Œuvres illustrées de Balzac*, Paris, Marescq et C<sup>ie</sup>, 1852.

MILTON, Giovanni, *Il Paradiso Perduto*, traduzione del Cavaliere Andrea Maffei, Firenze, Felice Le Monnier, 1863.

ONSARD, Pierre (de), *Les Amours et Les Follastries (1552-1560)*, édition annotée par André Gendre, Paris, Le Livre de Poche, 1993.

# ÉTUDES

## I. L'adaptation opératique du théâtre shakespearien

ALBRIGHT, Daniel, *Musicking Shakespeare: A Conflict of Theatres*, Rochester, University of Rochester Press, 2007.

BUDDEN, Julian, *The Operas of Verdi*, Oxford, Oxford University Press, Vol. 1: From Oberto to Rigoletto, 1973.

- Vol. 2: From Don Carlos to Falstaff, 1981.

HEPOKOSKI, James A., *Otello*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

MELCHIORI, Giorgio, *Shakespeare all'opera. I drammi nella librettistica italiana*, Roma, Bulzoni, 2006.

SCHMIDGALL, Gary, *Shakespeare and Opera*, New York, Oxford University Press, 1990.

## II. Le théâtre

HUBERT, Marie-Claude, *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992.

JOUVET, Louis, « L'apport de l'électricité dans la mise en scène au théâtre et au music-hall » in *La Revue des Arts et Métiers Graphiques : L'Homme, l'Électricité, la Vie*, numéro spécial édité pour la classe 17 bis de l'Exposition internationale de Paris, 1937.

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Honoré Champion, 2002.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, « Décorum et bienséances au XVII<sup>e</sup> siècle », in *Camena*, Paris, Université Paris-Sorbonne, Vol. 13, Octobre 2012.

PIGNARRE, Robert, *Histoire du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.

STENDHAL, *Racine et Shakspeare*, Paris, Bossange, 1823.

VERNON HALL, JR., "Decorum and the Minor Genres", in *Renaissance Literary Criticism. A Study of its Social Content*, Gloucester, Peter Smith, (1945), 1959.

*Versatility in Versification: Multidisciplinary Approaches to Metrics*, edited by Tonya Kim Dewey and Frog: Berkeley Insights in Linguistics and Semiotics (vol. 74), New York, Peter Lang, 2009.

## **A) Le théâtre élisabéthain**

AUSTERN, Linda Phyllis, "The Music in the Play", *Othello*, Edited by Michael Neill, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 445-454.

BAYFIELD, Matthew Albert, *A Study of Shakespeare's Versification*, Cambridge, Cambridge University Press, 1920.

BERLIN, Normand, *O'Neill's Shakespeare*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993.

BROWN, John Russel, *Studying Shakespeare*, London, The Macmillan Press LTD, 1990.

CALVO, Clara, "Thomas Kyd and the Elizabethan Blockbuster: *The Spanish Tragedy*", in HOENSELAARS, Ton, *The Cambridge Companion to Shakespeare and Contemporary Dramatists*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

ELSON, Louis C., *Shakespeare in Music*, London, David Nutt, 1901.

FOAKES, Reginald A., *Shakespeare and Violence*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

HODGE, Cyril Walter, *The Globe Restored: A Study of the Elizabethan Theatre*, New York, Coward-McCann, 1954.

HOENSELAARS, Ton, "Shakespeare: colleagues, collaborators, co-authors", in *The Cambridge Companion to Shakespeare and Contemporary Dramatists*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

HOWE, Elizabeth, *The first English actresses. Women and drama 1660-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

HUGO, François-Victor, « Préface à Titus Andronicus », in *Œuvres complètes de W. Shakespeare : Les Apocryphes I*, Paris, Pagnerre, 1866.

HUGO, Victor, *William Shakespeare*, Paris, A. Lacroix, 1864.

HUNTER, G. K., "Othello and Colour Prejudice", in *Othello*, edited by Edward PECHTER, London, Norton, 2004.

IOPPOLO, Grace, *Revising Shakespeare*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.

KASTAN, David Scott, *A Will to Believe : Shakespeare and Religion*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

MARCH, Florence, « Les puritains », in *Histoire du théâtre anglais de la Renaissance aux Lumières*, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Elliôh THOT'O—Mission TICE, consulté le 5 janvier 2016,

[http://e-ressources.univ-avignon.fr/theatreanglais/?page=course&topic=2&topic\\_name=Contexte%20socio-historique&time=1&time\\_name=Renaissance&topic\\_page=2](http://e-ressources.univ-avignon.fr/theatreanglais/?page=course&topic=2&topic_name=Contexte%20socio-historique&time=1&time_name=Renaissance&topic_page=2).

MARRAPODI, Michele, *Shakespeare, Italy, and intertextuality*, Manchester, Manchester University Press, 2004.

MEHL, Dieter, *Shakespeare's Tragedies: An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, (1983), 1986.

MUIR, Kenneth Arthur, EDWARDS, Philip, *Aspects of Macbeth*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

NOSTBAKKEN, Faith, *Understanding Macbeth*, London, Greenwood Press, 1997, p. 7.

POLLARD, Tanya, "Tragedy and Revenge", in *The Cambridge Companion to English Renaissance tragedy*, Édité par Emma SMITH et Garret A. SULLIVAN (Jr), Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

ROE, John, *Shakespeare and Machiavelli*, Cambridge, D. S. Brewer, 2002.

ROOT, Robert Kilburn, *Classical Mythology in Shakespeare* [thèse de doctorat, Yale Studies in English], New York, Henry Holt and Company, 1903.

RUDMOSE-BROWN, Thomas B., *Étude comparée de la versification française et de la versification anglaise. L'alexandrin et le blank verse*, Grenoble, Allier frères, 1905.

SCHLEINER, Winifried, "Imaginative Sources for Shakespeare's Puck", in *Shakespeare Quarterly*, Washington D.C., Folger Shakespeare Library, Vol. 36, N° 1, Spring 1985.

SMITH, Molly, "The Theater and the Scaffold: Death as Spectacle in *The Spanish Tragedy*", in *Studies in English Literature, 1500-1900*, Volume 32, N° 2, Spring 1992.

STEPHEN, Martin, FRANKS, Philip, *Studying Shakespeare*, Singapore, Longman, 1993.

SOUILLER, Didier, FIX, Florence, HUMBERT-MOUGIN, Sylvie, ZARAGOZA, Georges, « Le théâtre élisabéthain », in *Études théâtrales*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.

SPRIET, Pierre, « Mythe du changement et temps de la tragédie à l'époque élisabéthaine et jacobéenne », in DUBOIS, Claude-Gilbert, *L'imaginaire du changement. Conversions, modifications, métamorphoses*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985.

"The Audience and its Expectations", in BEST, Michael, *Internet Shakespeare Edition*, University of Victoria, 22 octobre 2015, <http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/SLT/drama/moralities/audience.html>.

WRIGHT, George T., *Shakespeare's Metrical Art*, Berkeley, University of California Press, 1988.

## **B) Le théâtre des anciens**

ARNOTT, Peter, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford, The Clarendon Press, 1962.

CURLEY, Dan, *Tragedy in Ovid. Theater, Metatheater, and the Transformation of a Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

GIOIA, Dana, "Introduction", in *Seneca : The Tragedies*, édité par David R. Slavitt, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, Volume II, 1995, pp. vii-xliv.

HARSH, Philip W., "Deeds of Violence in Greek Tragedy", in *Stanford Studies in Language and Literature*, edited by Hardin Craig, Stanford University (California), 1941 [in honor of the Fiftieth Anniversary of the founding of the University].

KAUFMANN, Walter, "hamartia and hybris", in *Tragedy and Philosophy*, Princeton, Princeton University Press, 1968.

LECERCLE, François, « La violence de la représentation », in (la revue) *Comparatismes en Sorbonne*, Université Paris-Sorbonne, Centre de Recherche en Littérature Comparée, 2-2011.

MILLS, S. P., "The Death of Ajax", in *The Classical Journal*, Monmouth College, The Classical Association of the Middle West and South (CAMWS), Vol. 76, N° 2, December 1980- January 1981.

SABIANI, Marie-Anne, *Sophocle, Électre*, Rosny, Éditions Bréal, 2001.

SCHWEITZER, Zoé, *La violence sauvage : Thyeste de Sénèque*, in (la revue) *Comparatismes en Sorbonne*, Université Paris-Sorbonne, Centre de Recherche en Littérature Comparée, 2-2011.

PATIN, Henri (de l'Académie française), *Études sur les tragiques grecs : Sophocle*, Paris, L. Hachette et C<sup>ie</sup>, Deuxième édition, 1858.

VILLANUEVA, Marie-Christine, « Des ménades et de la violence », in *La violence dans les mondes grec et romain* (Actes du colloque international [2-4 mai 2002] réunis par Jean-Marie Bertrand), Paris, Publications de la Sorbonne, 2005.

### **III. Esthétique et théorie des arts**

ARISTOTE, *Poétique*, traduit par J. Hardy, Paris, Gallimard, 1996.

- *Rettorica et Poetica d'Aristotile*, tradotte di greco in lingua vulgare Fiorentina da Bernardo SEGNI Gentil'huomo, & Accademico Fiorentino, In Vinegia (Venezia), 1551.

AULU-GELLE, *Nuits attiques*, traduit [du latin] par MM. de Chaumont, Flambart et Buisson, Paris, Garnier Frères, Livre V, 1919.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Éditions José Corti, Chapitre V, 1942.

BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, J. Dodsley, Volume I, (1757), 1792.

CASSIMATIS, Hélène, « La violence sur la céramique italienne », in *La violence dans les mondes grec et romain* (Actes du colloque international [2-4 mai 2002] réunis par Jean-Marie Bertrand), Paris, Publications de la Sorbonne, 2005.

HÉRODOTE, *Histoire d'Hérodote*, traduit du grec par Pierre-Henri Larcher, Paris, Charpentier, 1850.

HORACE, *La Poétique, ou le second livre de ses Épîtres*, traduction en vers par Adolphe Mathieu (Professeur agrégé à l'Université de Liège, membre correspondant de l'Académie royale de Belgique), Gand, De Busscher Frères, 1855.

HOXBY, Blair, *What was Tragedy? Theory and the Early Modern Canon*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

SEGAL, Charles Paul, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, (1982), 1997.

SUMMERS, David, "The Primacy of Sight", in *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, (1987), 2007.

#### **IV. L'Angleterre de la Renaissance**

DEVEREUX, Robert, *Lettre du Comte d'Essex à Élisabeth, reine d'Angleterre*, Traduit de l'anglais par M. de la Gravière le jeune, Nancy, Chez Pierre Antoine imprimeur, 1765.

HANSON, Elizabeth, *Discovering the subject in Renaissance England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

HARRISON, William, "Description of Elizabethan England", in *Holinshed's Chronicles*, London, Lothrop Withington, (1577), 1876.

HAVRAN, J. Martin, *The Catholics in Caroline England*, Stanford et London, Stanford University Press/Oxford University Press, 1962.

JAMES VI-I, 'Of a King Behaviour in Indifferent Things', in *Basilicon Doron*, Cambridge, Cambridge University Press, The Third Booke, 1994.

KERALIO, Louise-Félicité Guinement (de), *Histoire d'Élisabeth, reine d'Angleterre*, Paris, chez l'auteur et Lagrange 1786, pp. xlviii-lj.

MAROTTI, Arthur F., "Foreword", in *Marian Moments in Early Modern British Drama*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2007, pp. xiv et xv.

MATAR, Nabil, *Turks, Moors and Englishmen in the Age of Discovery*, New-York, Columbia University Press, 1999.

MONTROSE, Louis, *The Subject of Elizabeth. Authority, Gender, and Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006.

MORRIS, John, *The Condition of Catholics under James I*, London, Longmans-Green & Co., 1871.

"North Berwick Witch Trials", in *Education Scotland Foghlam Alba*, consulté le 13 décembre 2015,

<http://www.educationscotland.gov.uk/scotlandshistory/unioncrownsparliaments/northberwickwwitchtrials/index.asp>.

PATTERSON, W. B., *King James VI and I and the reunion of Christendom*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

PFISTER, Christian, « Les rois thaumaturges », in *Journal des savants*, 23<sup>e</sup> années, Mai-juin 1925.

SPRAGGON, Julie, *Puritan Iconoclasm during the English Civil War*, Woodbridge, The Boydell Press, 2003.

TOUATI, Houari, *Islam and Travel in the Middle Ages*, translated by Lydia G. Cochrane, Chicago, The University of Chicago Press, 2010.

TRUBOWITZ, Rachel, *Nation & Nurture in Seventeenth-Century English Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

WHITELOCK, Anna, "The Queen's Two Bodies: The Image and Reality of the Body of Elizabeth I", in *The Image and Perception of Monarchy in Medieval and Early Modern Europe*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing [McGLYNN, Sean, WOODACRE, Elena], Chapitre onze, 2014.

YATES, Frances A., *Astraea*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1975.



## V. L'opéra

ASHBROOK, William, *Donizetti and His Operas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

BENTIVOGLIO, Leonetta, « Trovatore contestato Muti : non siamo al circo », in *La Repubblica.it*, Gruppo Editoriale L'Espresso, 8 décembre 2000, consulté le 15 janvier 2016,

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2000/12/08/trovatore-contestato-muti-non-siamo-al-circo.html>.

BIANCONI, Lorenzo, « Orientation bibliographique », Traduit de l'italien par Jean-Pierre Pissetta, in *Histoire de l'opéra italien : Théories et techniques, images et fantasmes*, Liège, Mardaga, Vol. 6, 1995, pp. 184-187.

CARUSO, Enrico, *The Art of Singing*, New York, Dover Publications, 1975.

CONATI, Marcello, *The Verdi-Boito Correspondence*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

DAHLHAUS, Carl, « Dramaturgie de l'opéra italien », Traduit de l'allemand par Dominique de Laguionie, in BIANCONI, Lorenzo, PESTELLI, Giorgio, *Histoire de l'opéra italien : Théories et techniques, images et fantasmes*, Liège, Mardaga, Vol. 6, 1995, pp. 95-183.

DE VAN, Gilles, *L'opéra italien*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

FAVRE-TISSOT-BONVOISIN, Patrick, *Giuseppe Verdi*, Paris, Bleu nuit éditeur, 2014.

FÉTIS, François-Joseph, *Histoire générale de la musique. Depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils & C<sup>ie</sup>, tome troisième, 1872.

GALIGANI, Giuseppe, *Quel Sir John Falstaff, buffo e arguto*, Roma, Bulzoni, 2008.

GIRARDI, Michele, *E il passato sembrami dileguar*, Venezia, Teatro La Fenice, 2008.

HINES, Jerome, *Great Singers on Great Singing*, New York, Limelight Editions, 1984.

JORDAN, Philippe, JOSSE, Emmanuelle, « Fosse », in *Les 100 mots de l'opéra*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.

KERMAN, Joseph, *Opera as Drama*, New York, Knopf, 1956.

*La drammaturgia verdiana e le letterature europee: convegno internazionale* (Roma, 29-30 novembre 2001), Comitato nazionale per le celebrazioni verdiane, Accademia nazionale dei Lincei, 2003.

LASSUS, Marie-Pierre, *La voix impure ou Macbeth de Verdi*, Lille, Presses Universitaires de Lille / Éditions Klincksieck, 1992.

LEDOUX, Claude Nicolas, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, Chez l'auteur, Tome premier, 1804.

LEVIN, David J., *Unsettling Opera. Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2007.

LOISEL, Gaëlle, *Macbeth : un opéra « fantastique » ?*, in *L'Avant-scène opéra*, Paris, Éditions Premières Loges, 2009, pp. 72-75.

LORCEY, Jacques, *Maria Callas : d'art et d'amour*, Paris, Éditions PAC, 1983.

MAYER BROWN, Howard, "Opera (i)", in *Grove Music Dictionary Online*, 2011.

MERLIN, Christian, *Au chœur de l'orchestre*, Paris, Fayard, 2012.

MIGGIANI, Maria Giovanna, *La Rondine in breve*, Venezia, Teatro La Fenice, 2008.

MONTALEMBERT, Eugène (de), ABROMONT, Claude, *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010.

MONTGOMERY, Alan, *Opera Coaching: Professional Techniques and Considerations*, New York, Routledge, 2006.

OTT, Jacqueline, OTT, Bertrand, *La pédagogie de la voix et les techniques européennes du chant*, Issy-les-Moulineaux, Éditions EAP, 1981.

RANDEL, Don Michael, *The Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Harvard University Press, Fourth edition, 2003.

RUSCONI, Carlo, *Otello o il moro di Venezia*, Firenze, Successori Le Monnier, 1867.

SABBATTINI, Nicola (de Pesaro), *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, traduit de l'italien par Melles Maria et Renée Canavaggia avec la collaboration de M. Louis Jouvét, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, (1638), 2015.

SCHWEITZER, Vivien, "Opera Review | Die Zauberflöte: Magical Puppets Brought to Life by Opera", in *The New York Times* (Music), 9 octobre 2006, consulté le 29 janvier 2016,

[http://www.nytimes.com/2006/10/09/arts/music/09flut.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2006/10/09/arts/music/09flut.html?_r=0).

TASSART, Maurice, « Pourquoi Otello ? », in GLOTZ, Michel, *Verdi e l'Otello*, EMI, 1982.

« *Tosca* » di Victorien Sardou, Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, musica di Giacomo Puccini, 2 volumes, Firenze, Olschki, 2009, I : *Facsimile della copia di lavoro del libretto* ; II : *Copia di lavoro del libretto*, edizione e commento a cura di Gabriella Biagi Ravenni (Centro studi Giacomo Puccini, Testi e documenti).

VERDI, Giuseppe, CAMMARANO, Salvatore, *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001.

## **VI. Suicide et folie**

ACHARD, Guy, *Pratique rhétorique et idéologie politique dans les discours « Optimates » de Cicéron*, Leiden, Brill, 1981.

BALTHAZAR, Scott L., "Desdemona's alienation and Otello's fall", in *The Cambridge Companion to Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

BERCHE, Patrick, *Les sortilèges du cerveau. L'histoire inédite de ce qui se passe dans nos têtes*, Paris, Flammarion, 2015, Chapitre XI.

COLLI, Giorgio, *La sagesse grecque*, traduit de l'italien par Marie-José Tramuta, Combas, Éditions de l'Éclat, Volume I, 1990.

CULLERRE, Alexandre, *Traité pratique des maladies mentales*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1890.

D'ANDREA, David M., *Civic Christianity in Renaissance Italy. The Hospital of Treviso, 1400-1530*, Rochester, University of Rochester Press, 2007.

DENIKER, Pierre, OLIÉ, Jean-Pierre, *FOU, MOI ? La psychiatrie hier et aujourd'hui*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998.

*Dictionnaire des Sciences médicales ILI-INF*, par une société de médecins et de chirurgiens : MM. ADELON, ALIBERT, et cetera, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1818.

EDELMAN, Nicole, *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France de 1785 à 1914*, Paris, Éditions Albin Michel, 1995.

GALIEN, « Des lieux affectés », traduit par le D<sup>r</sup> Ch. Daremberg, Paris, J.-B. Baillière libraire de l'académie impériale de médecine, Livre III, 1856.

GAUTHIER, Aubin, *Histoire du somnambulisme*, Paris, Félix Malteste et C<sup>ie</sup>, Tome Second, 1842.

LAVATER, Gaspard, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, chez L. Prudhomme, 1809.

MACDONALD, Michael, *Mystical Bedlam. Madness, Anxiety, and Healing in the Seventeenth-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

MAYR-HARTING, Henry, *Religion, Politics and Society in Britain 1066-1272*, New York, Routledge, 2013.

MINOIS, Georges, *Histoire du suicide : la société occidentale face à la mort volontaire*, Paris, Fayard, 1995, chapitre VIII.

MOULINIER, Laurence, « La noyade et son appréhension au Moyen Âge : un aperçu des questions soulevées par certains 'corps flottants' », in CHAUVAUD, Frédéric, *Corps submergés, corps engloutis. Une histoire des noyés et de la noyade de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Creaphis, 2007.

POSTEL, Jacques, *Éléments pour une histoire de la psychiatrie occidentale*, Paris, L'Harmattan, 2007.

SALKELD, Duncan, *Madness and Drama in the Age of Shakespeare*, Manchester, Manchester University Press, 1993.

SCHMITT, Jean-Claude, « Le suicide au Moyen Âge », in *Annales : Économies, Sociétés, Civilisations*, 31<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 1, 1976.

SÉNÈQUE, *De la Providence*, Traduction française de J. Baillard, Paris, Librairie de L. Hachette et C<sup>ie</sup>, 1860.

## A) La frénésie

CICERO, Marcus Tullius, *Tusculanæ disputationes*, édition critique de Charles ANTHON, New York, Harper & Brothers, Livre troisième, sections IV et V, 1852.

GRASSI, Ernesto, « La mania ingegnosa : signification philosophique du maniérisme », traduit de l'italien par Françoise Graziani, in *Littérature*, n° 122 : Aristote au bras long, 2001.

HIPPOCRATE, *De Morbo sacro liber (Traité de l'épilepsie ou maladie sacrée)*, Traduit [du grec] par J.-B. Gardeil, Paris, Bureau de l'encyclopédie, 1837.

MICHEL, Jacques-Henri, « La folie avant Foucault : furor et ferocia », in *l'antiquité classique*, Tome 50, fasc. 1-2, 1981.

PLATON, *La République*, traduit en français par Jean Nicolas Grou sur le texte grec de Bekker, Paris, Éditeurs Lefèvre et Charpentier, 1840.

## B) La mélancolie

BURTON, Robert, *The Anatomy of Melancholy*, ed. A. R., Shiletto, 3 vols., (1621), 1893.

CHARUTY, Giordana, « L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950 », in *Gradhiva*, Paris, Musée du quai Branly, 17 | 2013.

FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie. Extrait de *Métopsychoanalyse* », in *Sociétés*, Paris, De Boeck supérieur, n°86, 4 |2004, pp. 7-19.

HASSOUN, J., « La cruauté mélancolique », in MÉVEL, Yann, *L'imaginaire mélancolique de Samuel Beckett, de Murphy à Comment c'est*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 2008.

KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, (1987), 1989.

ROUSSEL, Fabrice, « Le concept de mélancolie chez Aristote », in *Revue d'histoire des sciences*, tome 41, n°3-4, 1988.

TOOHEY, Peter, *Melancholy, Love and Time: Boundaries of the Self in Ancient Literature*, États-Unis, University of Michigan Press, 2004.

ZAGO, Ester, « Lovesickness », in SCHAUS, Margaret, *Women and Gender in Medieval Europe*, London, Routledge, 2006.

### **C) Ouvrages juridiques**

LEMESLE, Bruno, NASSIET, Michel, *Valeurs et justices. Écarts et proximités entre société et monde judiciaire au Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

PELLEGRINO, Piero, « La capacità di intendere e di volere nel nuovo Codice giovanneo-paolino », in *Diritto e Religioni*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, Anno II, n°1, gennaio-giugno, 2007.

ST. JOHN-STEVAS, Norman, *Life, Death and the Law. Law and Christian Morals in England and in the United States*, Washington D.C, BeardBooks, 1961.

TURNER, Wendy J., *Madness in Medieval Law and Custom*, Leiden, Brill, 2010.

VANDEKERCKHOVE, Lieven, *On Punishment. The Confrontation of Suicide in Old-Europe*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2000.

## **VII. Traductologie et théories de l'adaptation**

BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, (1985), 1999.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GOUANVIC, Jean-Marc, « Ethos, éthique et traduction : vers une communauté de destin dans les cultures », in *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 14, n° 2, 2001.

HUTCHEON, Linda, *A theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Traduit de l'anglais par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

MALLET, Nicole, « Hugo, père et fils, Shakespeare et la traduction », in *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, érudit, vol. 6, n° 1, 1993.

NASI, Franco, *Specchi comunicanti. Traduzioni, parodie, riscritture*, Milano, Edizioni Medusa, 2010.

PASQUIER, Marie claire, « Hugo et la traduction », in *Romantisme*, vol. 29, n° 106, année 1999.

SANDERS, Julie, *Adaptation and Appropriation*, New York, Routledge, 2006.

### **VIII. La sorcellerie**

DURRANT, Jonathan, BAILEY, Michael D., "Bible, Witchcraft in", in *Historical Dictionary of Witchcraft*, Toronto, The Scarecrow Press.

JAMES I, King of England, *Daemonologie*, Edinburgh, Robert Walde-Graue, Livre III, 1597.

MODESTIN, Georg, « Le gentleman, la sorcière et le diable : Reginald Scot, un anthropologue social avant la lettre ? », *Médiévales* [en ligne], Paris, PUV, n° 44, printemps 2003, consulté le 14 décembre 2015, <https://medievaux.revues.org/722>.

NICOL, David, "Interrogating the Devil: Social and Demonic Pressure in 'The Witch of Edmonton'", in *Comparative Drama*, Vol. 38, N°4, Winter 2004-2005.

NOSTBAKKEN, Faith, "King James's Views on Demonology", in *Understanding Macbeth*, London, Greenwood Press, 1997.

SHAFER, Elizabeth, *Thomas Middleton: The Witch*, London, Bloomsbury, 1994.

ZIKA, Charles, « Les parties du corps, Saturne et le cannibalisme : représentations visuelles des assemblées de sorcières au XVI<sup>e</sup> siècle », in JACQUES-CHAQUIN, Nicole, PRÉAUD, Maxime, *Le Sabbat des sorciers XV<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles* [colloque international, ENS Fontenay-Saint-Cloud, 4-7 novembre 1992], Grenoble, Jérôme Millon, 1993.

## **IX. Dictionnaires et notices étymologiques**

BRÉAL, Michel, BAILLY, Anatole, *Dictionnaire étymologique latin*, Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1906.

CLAUSTRE, André (de), *Dictionnaire portatif de mythologie, pour l'intelligence des poètes* [et cetera], Paris, Briasson, Tome Premier, 1765.

FLORIO, John, *A Worlde of Wordes*, édition critique d'Herman W. ALLER, Presses Universitaires de l'Université de Toronto, (1598), 2013.

GILLEPSIE, Stuart, *Shakespeare's Books : A Dictionary of Shakespeare Sources*, London, The Athlone Press and Cambridge University Press, 2001.

LESSING, Doris, *Sotto la pelle : la mia autobiografia*, traduction dall'inglese di Maria Antonietta Saracino, Milano, Feltrinelli, Primo volume, (1994), 1997.

MURATORI, Lodovico A., *Dissertazioni sopra le antichità italiane*, traduit [du latin] en italien par Gian Francesco Soli Muratori, Roma, Barbiellini, Tome II, Partie I, 1755.

QUICHERAT, Louis, DAVELUY, A., *Dictionnaire latin-français*, Paris, Édité par Émile CHATELAIN [membre de l'Institut] pour Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 46<sup>e</sup> édition, 1910.

ROQUEFORT-FLAMÉRICOURT, Jean-Baptiste-Bonaventure (de), *Dictionnaire étymologique de la langue françoise*, Paris, Decourchant Imprimeur-Éditeur, tome deuxième, 1829.

SPEAKE, Jennifer, *Dictionary of Proverbs*, Oxford, Oxford University Press, 1982.

VIENCE-GUERRIN, Nathalie, *Shakespeare's Insults. A pragmatic Dictionary*, London, Bloomsbury, 2016.

## **X. Théologie et monographies religieuses**

AMBROGI, Pascal-Raphaël, LE TROUNEAU, Dominique, *Dictionnaire encyclopédique de Marie*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 2015.

BEAUREGARD, David N., *Catholic Theology in Shakespeare's Plays*, Delaware, Newark University of Delaware Press, 2008.



FONTAINE, Michelle A., « A House Divided: The Compania de Santa Maria dei Battuti in Modena on the Eve of Catholic Reform », in *Confraternities and Catholic Reform in Italy, France and Spain*, Kirksville, Thomas Jefferson University Press, Volume 44: Sixteenth Century Essays & Studies, 1999.

GOGLIN, Jean-Marc, *La liberté humaine chez Thomas d'Aquin*, exposé de soutenance de thèse, 14 janvier 2011.

*Shakespeare's Christianity: The Protestant and Catholic poetics of Julius Caesar, Macbeth, and Hamlet*, Editor Beatrice Batson, Waco, Baylor University Press, 2006.

SWEDENBORG, Emmanuel [*sic*], *Arcanes Célestes qui sont dans l'écriture sainte ou la parole du Seigneur* (1749-1756), traduit [du latin] par J. F. E. Le Boys des Guays, Paris, chez M. Minot, Tome treizième, 1851.

VAUCHEZ, André, « Cura animarum. Une attention accrue aux laïcs », in *Histoire du christianisme des origines à nos jours : apogée de la papauté et expansion de la chrétienté (1054-1274)*, Paris, Desclé, Tome V, 1993.

## **XI. Divers**

BARRUCAND, Michel, « Répétition et opposition : étude sur les relations entre la composition musicale et la création poétique américaine. », in *Anglophonia. French Journal of English Studies*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 11/2002, pp. 51-61.

BOURDIEU, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

BOURE, Robert, « Réflexions autour de l'institutionnalisation des disciplines », in *Communication*, Vol. 24/1 | mis en ligne le 14 août 2012, consulté le 01 juillet 2013, 2005, URL : <http://communication.revues.org/3236>.

CAMPOS, Rémy *et al.*, « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », in *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2006/1 n° 14, p. 3-17.

COMMELIN, Pierre, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Éditions Garnier, 1987.

- COUBERTIN, Pierre, *Textes choisis : Olympisme*, Zürich, Weidmann, Tome II, 1986.
- COUSINS, A. D., *Shakespeare's Sonnets and Narrative Poems*, London, Routledge, 2013.
- DARU, M. le Comte, *Histoire de la République de Venise*, Bruxelles, Éditeurs N.-J. Grégoir/V. Wouters et C<sup>ie</sup>, Tome IV, 1840.
- DENIZOT, Véronique, *Commentaire des Amours de Ronsard*, Paris, Éditions Gallimard, 2002.
- DULAC, Anne-Valérie, « Shakespeare et l'optique arabe », in *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [en ligne], 27 | 2009, consulté le 29 novembre 2015, <https://shakespeare.revues.org/1498>.
- EDMONSON, Paul, WELLS, Stanley, *Shakespeare Beyond Doubt: Evidence, Argument, Controversy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- ENGAMMARE, Max, « L'ordre du jour », in *L'ordre du temps. L'invention de la ponctualité au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Librairie Droz, 2004.
- FELLINI, Federico, *E la nave va* [Et vogue le navire], Neuilly-sur-Seine, Gaumont, 1983.
- FOLLON, Jacques, « Jean Laborderie, Le dialogue platonicien de la maturité », in *Revue Philosophique de Louvain*, Persée, vol. 78, n° 37, pp. 121-126.
- GEROLD, Th., « De la valeur des petites notes d'agrément et d'expression », in *Revue d'Histoire et de Critiques Musicales*, n°4, Avril 1901.
- GORILLOT, Bénédicte, « L'Éros antique de Pascal Quignard », in *Littératures*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 69 | 2013.
- JORIS, Freddy, *Mourir sur l'échafaud. Sensibilité collective face à la mort et perceptions des exécutions capitales du Bas Moyen Age à la fin de l'Ancien Régime*, Liège, Éditions du Céfal, 2005.
- KERTÉNIAN, Rémy, « Au bonheur des dames », in *Les Belles de mai*, Musées de Marseille, Éditions Alors Hors Du Temps, 2002.
- LA BORDE, Jean-Benjamin (de), *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Imprimerie Ph. D. Pierres, Tome second, 1780.

LABOULAYE, Édouard, *Recherches sur la condition civile et politique des femmes, depuis les Romains jusqu'à nos jours*, Paris, Libraires A. Durand et Joubert, 1843.

LA VILLEMARQUÉ, Hersart de, « Les fleurs de mai », in *Barzaz Breiz*, Paris, Librairie académique Perrin, (1839), 1963.

LEGOUIS, Émile, « La Corinne de Robert Herrick », in *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée*, Genève, Slatkine Reprints, Tome II, 1972.

PHILOSTRATE, *Vie d'Apollonius de Tyane, avec les commentaires donnés en anglais par Ch. Blount (tirés des papiers de Herbert de Chesbury)*, traduit en français par Castilhon, Amsterdam, Marc-Michel Rey, tome second, 1779.

SHAHEEN, Naseeb, 1994, "Shakespeare's Knowledge of Italian", in *The Cambridge Shakespeare Library: Shakespeare's times, texts, and stages*, Cambridge, Cambridge University Press, Volume I, 2003.

TASSARINI, Lamberto, *John Florio: The Man Who Was Shakespeare*, Giano Books, 2008.

# Annexes

- It was small — perhaps only eighty feet square in its external dimensions — but the stage area appears to have occupied almost half the internal floor space.
- The stage was an ‘apron stage’, jutting out into the audience so that they surrounded it on three sides. It appears that seats actually on the stage were available for the audience at a number of theatres, if not all.
- There was a large open area in front of the stage known as the pit, where the poorer people stood in the open air to watch the performance. The stage itself had a canopy over it to protect it against the elements, often with ‘the heavens’ (stars and other devices) painted on it.
- There was a curtained recess at the back of the stage, used for many purposes. In Shakespeare’s plays these included the witches’ den in *Macbeth*, and the area in which Hermione’s statue was kept in *The Winters’s Tale*.
- There was a gallery or balcony at the back of the stage. This could be the battlements of Flint Castle in Shakespeare’s *Richard II*, the balcony from which Juliet speaks in *Romeo and Juliet*, or the vantage point from which the Ghost speaks in *Hamlet*. As with the curtained recess the balcony could be a convenient place for large numbers of people to die, as they could remove themselves after the event without necessarily being seen by the audience — a significant point when there was no curtain to block off the audience’s view of the stage.

Figure 1 — Liste détaillée des principales ressources scénographiques des théâtres élisabéthains, d’après l’analyse de Martin Stephen et Philip Franks (1993 : 19).

La simplicité et la polyvalence des équipements, à l’instar du balcon à l’arrière de la scène qui est un véritable fourre-tout, souligne certes la redondance de la disposition scénique d’un drame à l’autre, mais ne remet pas pour autant en question l’efficacité sur l’audience d’effets convenus. L’histoire théâtrale a démontré qu’il peut s’agir d’un point de rencontre privilégié entre un auteur et son public — Verdi, lui-même, ne fut-il pas très friand de ce genre de formes dans ses drames musicaux ?

OTELLO (dalla scala della spiaggia salendo sullo spaldo con seguito di marinai e di soldati)

The musical score is arranged in two systems. The first system contains five vocal staves (treble and bass clefs) and a piano accompaniment. The lyrics for the vocal parts are: "E - - sul -", "- va!", "- va!", "- va!", and "- va!". The piano accompaniment features triplet patterns in the left hand and a melodic line in the right hand, marked with *mf* and *p*. The second system contains two vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics for the vocal parts are: "- ta - - - te! L'or - go - glio mu - sul - ma - no se - pol - to è in". The piano accompaniment features sustained chords in the left hand and a melodic line in the right hand, marked with *ff* and *p*.

mar, no - stra e del ciel è

glo-ria! Do-po l'ar - mi lo vin - se l'u - ra - ga -

- no.

Sop. Ev - vi - va O - tel - lo! Ev - vi -

Ten. Ev - vi - va O - tel - lo! Ev - vi -

Bassi Ev - vi - va O - tel - lo! Ev - vi -

M

Figure 2 — « Esultate! », tiré de l'*Otello* de Verdi (Acte I, scène 1)<sup>547</sup>.

<sup>547</sup> Riduzione per canto e pianoforte di Michele Saladino, Éditions Ricordi, 189.? [source BnF].



Figure 3 (a) — *Mort d'un philosophe ou le suicide de Caton*, par Luca GIORDANO, (Naples), Musée d'art et d'histoire de Cognac, deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile.

La peinture, comme médium visuel, rend toute la violence, l'horreur et l'atrocité de ce que dut être la mort que Caton s'infligea de ses propres mains. Plutarque en fit le récit suivant (M. Dacier 1762 : 181-182) :

Butas ne fut pas plutôt sorti qu'il tira son épée & s'en frappa au-dessous de la poitrine ; mais l'inflammation qu'il avait à la main l'ayant empêché de la bien enfoncer, il ne se tua pas du premier coup ; & se débattant contre la mort, il tomba de son lit & fit tomber une table qu'il avait tout auprès, & sur laquelle les géomètres tracent leurs figures. Le bruit qu'il fit en tombant fut entendu de ses domestiques qui se mirent aussi-tôt [*sic*] à crier ; en même tems [*sic*] son fils & ses amis entrent dans la chambre, ils le voient étendu à terre, tout couvert de sang, & la plus grande partie de ses entrailles



répandues autour de lui. Il vivait pourtant encore & les regardait. A [sic] ce spectacle ils furent tous saisis d'une douleur très-vive [sic] ; & le médecin étant accouru, & ayant trouvé que les entrailles n'étaient pas offensées, il tâcha de les remettre et de recoudre la plaie. **Mais dès que Caton fut revenu de son évanouissement, & qu'il commença à se reconnaître, il repoussa le médecin, & avec ses propres mains il r'ouvrit [sic] la plaie, & il déchira ses entrailles**, de sorte que sur l'heure même il rendit l'esprit.<sup>548</sup>

La description que donne Plutarque de la mort de Caton frappe par son détail abominable, voire insupportable. Le passage, en gras ci-dessus, est l'illustration parfaite par les mots de la scène que l'artiste Luca Giordano a couchée sur la toile. C'est néanmoins la posture du protagoniste se frappant de son glaive, qui exemplifie à merveille le « suicide païen », dont s'entretenaient les philosophes anglais dans le second quart du XVII<sup>e</sup> siècle. La suite du récit n'atteste que de la volonté ferme qu'avait Caton d'Utique de se meurtrir.

Le peintre Jean-Paul Laurens a admirablement mis en avant la noblesse de cette scène :



Figure 3 (b) — *La mort de Caton d'Utique*, par Jean-Paul LAURENS, Toulouse, Musée des Augustins, 1863, huile sur toile, 158 x 204 cm.

<sup>548</sup> PLUTARQUE, *Les vies des hommes illustres*, traduction française de M. Dacier, Paris, La Compagnie des Libraires, Tome dixième, 1762, pp. 67-184.



Le dépouillement du décorum est frappant. Il suggère la statuaire antique par des lignes très marquées, géométriques et l'uniformité des teintes sobres. En sus, un faisceau de lumière, venu du ciel, porte l'attention sur la posture empreinte de résolution de Caton se transperçant. Cet effet savant obtenu par la technique du clair-obscur semble évoquer le mot de Sénèque pour qui ce spectacle était digne d'attirer l'attention de Jupiter. Notons, enfin, que sur les deux toiles présentées, ci-dessus, un détail exposé par Plutarque manque à l'appel : le bandage sur la main blessée de Caton. Cela permettait pourtant d'entendre rationnellement la sauvagerie du protagoniste déchirant ensuite ses entrailles.

La bienséance m'oblige d'imiter les *Écrivains de Londres*, qui ont caché par respect ou par d'autres raisons, le nom du malheureux Ministre dont j'ai l'infortune à raconter. D'ailleurs, il n'est question ici ni de naissance, ni de possession [sic]. C'était un *homme d'esprit & de savoir* [sic], les deux seuls titres sous lesquels je me propose de faire considérer sa conduite.

Il y a quelques jours qu'un Gentilhomme Anglais, allant à cheval de Londres à Chelsea<sup>549</sup>, vers les six heures du soir, aperçût [sic] au travers de quelques haies, par l'avantage que lui donnait sa monture, un homme qui était seul dans un champ écarté, au pied d'un arbre, & qui paraissait occupé de quelque dessein extraordinaire. Sa seule posture était capable de faire naître ce soupçon. Il avait les bras levez [sic] vers le ciel, avec une attention qui le rendait comme immobile. Sa tête était nue [sic], et sa chemise retroussée jusqu'au coude. Un tel spectacle piqua assez la curiosité du Gentilhomme pour le porter à s'approcher davantage. Il le fit sans bruit, pour observer toutes les circonstances de cette scène, & il la vit changer en effet d'une manière encore plus intéressante. Le Ministre après avoir achevé apparemment sa prière, se leva d'un air assez tranquille, tira de sa poche une corde, & monta avec agilité sur les premières branches de l'arbre. Il lia un des bouts de la corde à la plus grosse, l'autre à son col, & sans paraître délibérer un moment il se précipita d'un mouvement volontaire, & demeura suspendu entre le ciel & la terre.

Le Gentilhomme, qui avait suivi des yeux toutes ses démarches, ne pouvait ignorer à quoi elles allaient aboutir ; mais il conçût que s'il le troublait mal à propos, il ne ferait qu'interrompre l'exécution du sacrifice, sans lui en ôter le dessein. Il prit le parti d'en attendre la fin, dans la pensée qu'il serait facile de lui sauver la vie en coupant la corde, & dans l'espérance que l'impression qui lui resterait de l'horrible état dont il serait délivré, aurait plus de force que les discours et les conseils, pour le ramener à la raison. Son unique soin fût de tenir un couteau prêt, & de ne pas tarder un moment à le secourir [sic] lorsqu'il lui vit faire le saut funeste.

En effet, la corde lui coûta peu de peine à couper. Le Ministre tomba sans connaissance et sans sentiment ; mais l'une & l'autre ne furent pas longtems [sic] à révenir [sic]. Il parût d'abord rêveur & distrait, comme s'il eût rappelé toutes les circonstances par lesquelles il venait de passer. Ensuite jettant les yeux sur le Gentilhomme, il marqua beaucoup de confusion de l'état où il se trouvait devant lui. « J'avouë [sic] que c'est une faiblesse, lui dit-il ; & qu'il y aurait plus de fermeté d'ame [sic] à supporter la vie avec toutes ses misères, qu'à se donner volontairement la mort. Mais pour supporter la vie, il faut pouvoir l'entretenir. Le nécessaire me manque. Je mourrais de faim dans trois jours. Ce n'est pas changer l'ordre du ciel que d'en prévenir un peu le moment ». Le Gentilhomme tâcha de lui donner de meilleurs espérances, en lui représentant que le bon ordre qui regne [sic] aujourd'hui dans la société ne doit guères [sic] laisser craindre à personne de mourir de faim ; qu'on trouve aisément à s'employer [sic] dans toutes sortes de conditions, & surtout dans l'état Ecclésiastique [sic], que si ses affaires étaient dérangées, il lui offrait le crédit de ses amis & le sien pour les rétablir ; enfin, qu'il fallait épuiser toutes sortes de ressources avant que de se livrer au désespoir [sic]. Il ne tira point de lui d'autre réponse, qu'un mouvement de tête négatif, qui lui fit mal juger du retour de sa raison. Cependant à force de prières [sic], il l'engagea à le suivre jusqu'à Chelsea, où il lui fit prendre un logement dans sa maison.

Vers le soir, étant sorti pour aller consulter *M. l'Evêque de Winchester* [sic], qui a sa maison de campagne à Chelsea, il recommanda [sic] son Hôte [sic] à ses domestiques. Mais ne leur aiant [sic] point assez expliqué quelles sortes de soins sa maladie demandait, ils entrèrent [sic] mal dans le sens de ses ordres. Le

---

<sup>549</sup> L'abbé Prévost indique en note : « Beau Village, à un demi mille de Londres, sur le bord de la Tamise ».

Ministre sortit tranquillement du logis, sans que personne pensât [sic] à s'y opposer. Il se rendit d'un pas modéré [sic] sur le bord de la rivière [sic], & s'enveloppant la tête de sa robe, il se précipita au fond de l'eau. Quelques Bâteliers [sic] qui l'aperçurent [sic] tâcherent [sic] inutilement de lui donner du secours, & ne pûrent trouver son corps qu'une heure ou deux après l'avoir vû [sic] périr.

Tous ceux qui ont connu ce malheureux Ecclésiastique [sic] rendent un témoignage honorable à son esprit & à son mérite. Ils l'accusent à la vérité d'avoir manqué de prudence dans le maniement de ses affaires domestiques ; mais ils attribuent moins le mal au désordre de sa conduite, qu'à l'indifférence outrée qu'il affectait pour les biens de la fortune. Il s'était laissé piller par de faux amis, qui avaient trahi sa confiance ; et manquant enfin du nécessaire, il a préféré la mort à la honte d'implorer le secours [sic] d'autrui. La prière que le Gentilhomme lui vit faire avant que de se pendre, marque qu'il n'était point sans religion [sic] ; mais on assure que ses idées étaient fort différentes des principes communs, & qu'il était grand Admirateur [sic] de *Collins* & de *Tyndall*. Il connaît à présent la valeur réelle de leur doctrine.

Figure 4 — Abbé PRÉVOST, *Le Pour et le Contre*, La Haye, Isaac van der Kloot, Tome III, 1734, pp. 197-200.

Nous avons choisi d'analyser linéairement le discours de l'abbé Prévost, afin de souligner son approche scientifique du suicide. Outre le décryptage de la référentialité de son propos, nous nous exercerons conséquemment à décrire l'articulation logique des composantes de sa pensée.

Le premier paragraphe fait office de préambule. L'abbé Prévost propose de considérer le cas d'un suicidé qui était un homme d'esprit et de savoir. La qualité ecclésiastique de la victime, ou plutôt du coupable<sup>550</sup>, alimente d'autant plus vivement la polémique. Il entreprend par là de bâtir une connaissance du suicide, basée sur l'examen rationnel de la conduite postulée sensée du sujet. Cela pose la question délicate de la compatibilité entre suicide et raison. Ce rapprochement est de surcroît pernicieux pour la société, car il pourrait déculpabiliser du suicide. Or, l'individu n'appartient-il pas d'abord à la communauté avant de s'appartenir à lui-même ? Il sera intéressant de voir à quelle conclusion en arrive finalement l'abbé Prévost.

Le deuxième paragraphe offre une reconstitution extrêmement fine des événements, ayant amené un gentilhomme chevauchant sa monture par la campagne à découvrir le projet suicidaire d'un ecclésiastique. La description minutieuse de la scène suggère qu'un certain nombre d'éléments puissent être par la suite matière à réflexion, telle la prière faite par le

---

<sup>550</sup> Au sein de l'Église, cette interprétation médiévale demeurerait ancrée.

Ministre avant qu'il n'aille, la mine tranquille, se pendre. La factuelle est si détaillée qu'il pourrait s'agir d'un rapport de police, alors que pourtant l'abbé Prévost confesse lui-même, dans le préambule, rapporter cette histoire d'après les récits que d'autres écrivains en ont fait. Il est donc à supposer qu'une part de romanesque ait augmentée la substance du fait divers. Cela pourrait d'ailleurs avoir été commandé par une visée didactique, dans la mesure où ce tableau minutieux fait l'éloge de l'attention salvatrice du gentilhomme qui, passant par là, a choisi à juste raison de s'arrêter pour observer ce qui était en train de se tramer. Il appert ainsi qu'une simple description puisse être aussi efficace qu'un commentaire pour promouvoir un comportement, voire davantage si nous considérons que le sujet influencé n'ait point conscience de l'avoir été.

Dans le troisième paragraphe, l'abbé Prévost explique quelle a été la conduite du gentilhomme face à ce qu'il venait de découvrir. Alors que l'urgence de la situation pressait à l'action, gardant son sang-froid, il a été capable d'arrêter un plan visant à dissuader l'ecclésiastique de ne jamais plus tenter de s'occire lui-même, ou du moins d'écarter de lui temporairement l'idée du suicide. La rapidité d'esprit du gentilhomme pousse à croire que sa décision fût le fruit de l'expérience, ou peut-être l'abbé Prévost se serait-il exprimé par son intermédiaire ! Cette seconde piste est engageante, dans la mesure où le récit formé soumet vraiment l'idée d'une thérapie applicable universellement. Il convient de noter enfin que l'effet thérapeutique escompté est le retour à la raison du suicidaire. Cela souligne, à cet instant, l'antagonisme postulé entre suicide et raison. Le second serait l'antidote du premier.

Le quatrième paragraphe commence en montrant que le gentilhomme avait vu juste, qu'il n'y avait point besoin de se précipiter pour sauver la vie de l'ecclésiastique ; la corde en effet fût aisée à couper. Cela souligne l'empire de la raison sur l'action précipitée et, partant, la valeur de l'anticipation. Lorsque le suicidaire revint à lui, il passa par une période de latence avant que de confesser son embarras de se trouver ainsi devant le gentilhomme. L'abbé Prévost rapporte alors fidèlement, semble-t-il, puisqu'il met des guillemets, les paroles que tint le Ministre à son sauveur. Il apporte en somme une justification à sa tentative de suicide, dont tant l'argumentaire, que la logique, ne sauraient être récusés. Il soutient en outre que son geste suit l'ordre du ciel, c'est-à-dire qu'il ne contrarierait nullement l'ordre naturel. Cette affirmation de la part d'un homme d'Église est troublante, car elle est contraire à la foi chrétienne et constitue, au minimum, une hérésie. Cela souligne la liberté de penser que s'est octroyé le clerc. Le motif invoqué est l'extrême dénuement qui l'accule et qui de toute façon aura très prochainement raison de lui. Ce à quoi le gentilhomme oppose le plus solide

argument : pour autant que son désespoir soit uniquement matériel, il se propose de pourvoir à ses besoins en l'accueillant en sa maison. Seulement, l'effet escompté encore une fois n'est pas au rendez-vous, puisque le clerc muré dans le silence exprime sa désapprobation par un mouvement de tête négatif. Pourquoi diable cette solution ne résout-elle pas le problème ? Il convient de remarquer que ce refus obstiné du clerc de se rendre à la générosité et la bonté de son sauveur fait penser au gentilhomme qu'il a jugé à tort de son retour à la raison. D'ailleurs, la raison est dans ses propos le point de départ des espérances. Or, s'il n'est pas capable de s'ouvrir à l'espoir, c'est qu'il n'a plus sa raison. La terminologie employée par l'abbé Prévost souligne cet état de fait. Lorsque le clerc reprend ses esprits, n'écrit-il pas que connaissance et sentiment ne furent pas longs à revenir ? Outre l'idiomatisme certain de la formule, il n'en demeure pas moins qu'elle suggère que sa conscience fût alors sous l'emprise de ses sentiments seuls. Il est donc plongé dans un état de persuasion délétère, et non de conviction que seule la raison peut bâtir. Ce n'est qu'après avoir longuement insisté et maintes prières que le clerc suivra finalement le gentilhomme jusqu'à son lieu de résidence.

Le cinquième paragraphe voit le dénouement tragique s'accomplir. Profitant de l'absence du maître des lieux pour s'éclipser, le clerc va se noyer dans la rivière. L'abbé Prévost remarque que les domestiques, mal avisés de la condition de l'écclésiastique, ne s'opposèrent pas à ce qu'il sorte du logis pour se promener. Or, cette promenade n'était qu'un prétexte pour échapper à leur attention, et sa nouvelle tentative de suicide fut cette fois couronnée de succès. L'auteur souligne la perdurance du désir suicidaire chez l'individu qui en a pourtant réchappé une fois déjà. Cette faiblesse pathologique impose à son entourage de le surveiller continuellement. Quant à l'expédiant du suicide, il paraît raisonnable de postuler que la noyade fût élue par le clerc parce qu'elle était ce qu'il y avait de plus immédiat dans son environnement, Chelsea se trouvant sur le bord de la Tamise. La présence de témoins, en l'occurrence des bûteliers, récuse effectivement toute autre interprétation. Nous faisons ici référence à l'équivocité de la noyade, comment trancher en l'absence de témoin entre un accident, ou un suicide ? D'autant plus que le corps ne présente pas de traces de violence.

Le sixième paragraphe est le commentaire personnel de l'abbé Prévost sur ce fait divers édifiant. D'abord, la chose n'est pas moindre puisqu'il relaie l'hommage rendu au mérite de l'infortuné ecclésiastique par les gens l'ayant côtoyé. Ce choix s'inscrit en rupture totale avec la position orthodoxe de l'Église chrétienne sur le suicide<sup>551</sup>. Il balaie par son

---

<sup>551</sup> De prime abord, cela paraît être une décision fort téméraire, même d'une bravade, compte tenu de son état de membre du clergé. Néanmoins, cette hardiesse perd son tour spectaculaire au jour de la carrière très tumultueuse

propos l'image enracinée d'une mort infamante, pour lui finalement substituer l'image d'une mort dont il convient de découvrir les causes profondes et rationnelles. Il s'en suit une investigation basée sur les témoignages recueillis, qui conclue à la trop grande négligence des choses matérielles par l'infortuné. Son inconséquence dans ce domaine l'a mené tout droit à la ruine, le privant du nécessaire à la survie. L'abbé Prévost en infère qu'il a préféré se meurtir plutôt que d'accuser la honte de demander du secours, ou bien même d'accepter le secours d'autrui comme cette histoire l'a démontré. En d'autres termes, sa fierté et l'orgueil ont achevé de le perdre. D'autre part, un fait étonnant retient l'attention : le suicidé a été vu en train de prier. Cela montre que dans son esprit, suicide et foi n'était pas incompatibles. Comment cela peut-il se faire ? L'auteur note que si tous s'accordaient à reconnaître au malheureux le sentiment religieux, ses idées personnelles étaient néanmoins tenues pour être en décalage complet avec la doxa. Ses mauvaises fréquentations littéraires d'auteurs aux écrits subversifs, tels qu'Anthony Collins (1676-1729) et Matthew Tindal (1653 ?-1733), en constituent la preuve irréfutable<sup>552</sup>.

Il appert que le récit fait par l'abbé Prévost de ce suicide est rigoureux tant dans sa structure que dans son contenu. L'articulation des paragraphes fait alterner descriptions sujettes à analyses, et synthèses. Cette logique est indubitablement empruntée au raisonnement scientifique. Il est en outre saisissant de constater qu'une telle démarche fût adoptée pour réfléchir sur un phénomène humain tel que le suicide ; le protocole scientifique étant d'ordinaire réservé exclusivement à l'étude des phénomènes naturels. L'abbé Prévost jette partant les bases de la construction d'une connaissance nouvelle. Sa démarche peut être considérée comme un véritable fossile des sciences humaines et sociales. L'esprit des Lumières est palpable.

---

de l'abbé Prévost, qui le conduisit notamment à fuir la France et à gagner l'Angleterre pour ne pas être arrêté après s'être échappé du couvent où il demeurait au départ. Pour ne rien arranger, ses liaisons indiscretes avec quelques femmes parachèvent le tableau d'un homme d'Église singulier peu scrupuleux dans son observation du dogme.

<sup>552</sup> Les deux intellectuels dont il est question ici, à savoir A. Collins et M. Tindal — orthographié Tyndall par l'abbé Prévost —, étaient de fait des libres penseurs ayant aventureusement présenté le fruit de leur propre réflexion controversée sur l'édifice de la foi chrétienne.

Voir COLLINS, Anthony, *A Discourse of the Grounds and Reasons of the Christian Religion*, London, [s.n.], 1737.

Voir TINDAL, Matthew, *Christianity as old as the Creation: or, the Gospel, a republication of The Religion of Nature*, London, [s.n.], 1730.

**Marcus:** Envy, delight, and pleasure, are all called by the Greeks diseases, being motions of the mind repugnant to reason: but we, I think, are right, in calling the same motions of a disturbed soul, perturbations, very seldom diseases. And do you think a wise man subject to these? **Atticus:** Entirely, I think.

**Marcus:** Then that boasted reason is but of small account, if it differs so little from madness. **Atticus:** Doth, every commotion of the mind seem to you to be madness? **Marcus:** Not to me only; but I apprehend, though I have often been surprised at it, that it appeared so to our ancestors many ages before Socrates: from whom is derived all that philosophy which relates to life and morals. The name madness implies a sickness of the mind and disease, that is an unsoundness, and a distemperature of mind, which they call madness. The philosophers called all perturbations of the soul diseases, and their opinion was, that no fool was free from these; but all that are diseased are unsound, and the minds of all fool are diseased, therefore all fools are mad. They held a soundness of the mind to depend on a certain tranquillity and steadiness; they called that madness, where the mind was without these, because soundness was inconsistent with a perturbed mind, as well as a disordered body. Nor were they less ingenious in calling the state of the soul, devoid of the light of reason, ‘out of itself’, *i.e.* mad. From whence we may understand, that they who gave this names to things were of the same opinion with Socrates, that all silly people were unsound, which the Stoics, as received from him, have carefully preserved ; for whatever mind is distempered, (and as I just now said, the philosophers call all perturbed motions of the mind distempers), is no more sound than a body in a fit of sickness. Hence it is, that wisdom is the soundness of the mind, folly the distempered state, which is unsoundness, and that is madness; and these are much better expressed by the Latin words than the Greek: which you will find in many other places. The very

**Cic.** La pitié, l’envie, l’allégresse, la joie, les mouvements de l’âme secouant le joug de la raison, s’appellent *maladies* (πάθη) chez les Grecs : nous désignons mieux, je crois, les mouvements de l’âme, quand elle reçoit ces fortes secousses, par un mot qui exprime le désordre de l’âme ; l’autre mot ne me semble point assez usité : qu’en dites-vous ? —

**L’Aud.** Je suis de votre avis. — **Cic.** Vous croyez donc que l’âme du sage y est sujette. — **L’Aud.** Je le crois. —

**Cic.** Cette sagesse, dont nous tirons vanité, est donc bien peu de chose, puisqu’elle diffère si peu de la folie. — **L’Aud.** Comment ! Tous ces mouvements de l’âme vous paraissent-ils des accès de folie ? —

**Cic.** Non-seulement [*sic*] c’est mon opinion personnelle, mais ce qui souvent m’étonne le plus, c’est de voir que telle fut aussi l’opinion de nos ancêtres, bien des siècles avant Socrate, qui jeta les fondements de la philosophie morale. — **L’Aud.**

Quelle preuve en avez-vous ? — **Cic.** Le mot *insania*, folie, qui signifie l’état d’un esprit malade, un état contraire à la santé de l’esprit. Telle est l’idée qu’ils attachaient à ce mot. Les philosophes appellent *maladies* les troubles de l’âme ; ils prétendent que tout homme qui n’est point sage en est atteint : or, tous ceux qui sont malades ne sont plus ce que nous appelons *sani*, sains, et l’esprit de ceux qui ne sont point sages est malade ; tous les hommes privés de la sagesse sont donc dans cet état de maladie, *insaniunt*. Les philosophes faisaient consister la *santé* de l’âme dans une certaine tranquillité, dans un certain équilibre. Ils appelèrent donc *insania* l’âme qui en était privée, parce que la santé de l’âme, non plus que celle du corps, ne peut subsister sans cet équilibre. Ce n’est pas avec moins de justesse qu’on a nommé la situation de l’âme privée des lumières de la raison, *déraison*, *démence* ; d’où il est facile de comprendre que ceux qui ont créé cette langue philosophique adoptaient l’opinion de Socrate, opinion que les stoiciens ont soigneusement conservée ; savoir, que les personnes privées de sagesse n’étaient pas saines

force of the word speaks what, and what kind of thing it is we enquire after. For we must necessarily understand by the sound, those whose minds are under no perturbation from any motion, as it were a disease. They who are differently affected we must necessarily call unsound. So that nothing is better than what is usual in Latin, to say, that they who are run away with by their lust or anger, have quitted the command over themselves; though anger includes lust, for anger is defined to be the lust of revenge. They then who are said not to be masters of themselves, are said to be so, because they are not under the government of reason, to which is assigned by nature the power over the whole soul. Why the Greeks should call this “*mania*”, I do not easily apprehend; but we define it much better than they, for we distinguish this madness, which being allied to folly, is more extensive, from what is called a *furor*, or raving. The Greeks indeed would do so too, but they have no one word that will express it; what we call *furor*, they call “*melancholia*”, as if the reason were affected only by a black bile, and not disturbed as often by a violent rage, or fear, or grief. Thus we say Athamas, Alcmaeon, Ajax and Orestes, were raving; because one affected in this manner was not allowed by the *Twelve Tables* to have the management of his own affairs; therefore the words are not, if he is mad, but if he begins to be raving. For they looked upon madness to be an unsettled humour, that proceeded from not being of sound mind: yet such a one might take care of common things, execute the usual and customary duties of life: but they thought one that was raving to be totally blind, which notwithstanding it is allowed to be greater than madness, is nevertheless of such a nature, that a wise man may be even subject to raving.<sup>553</sup>

d’esprit. En effet, l’âme qui éprouve quelque *maladie* (c’est par ce mot, comme je vous l’ai dit, que les philosophes désignent les troubles intérieurs), n’est pas plus saine que ne l’est un corps malade. Ainsi, la sagesse est *la santé de l’âme*, et l’absence de la sagesse en est comme la maladie, que nous appelons *insanie* ou *démence*. Les mots latin sont plus clairs ici que les mots grecs ; et d’autres endroits le prouveront encore. Le mot lui-même exprime ici et représente toute la chose ; car s’il est nécessaire de regarder comme *sani* ceux dont l’âme n’éprouve aucune commotion ou maladie, ceux dont l’âme en éprouve sont nécessairement *insani*. Nous ne pouvons nous exprimer mieux à l’égard de ceux qui, ne connaissant plus de frein, se laissent emporter par le désir ou la colère, qu’en disant, comme fait notre langue, qu’ils sont *hors d’eux-mêmes*. Je dis le désir ou la colère, quoiqu’il ne faille point les séparer, car la colère est le désir de la vengeance. Cette expression, *hors d’eux-mêmes*, signifie qu’ils se sont soustraits à l’empire de la raison, qui a reçu de la nature un pouvoir absolu sur l’âme. Mais je ne dirais pas facilement pourquoi les grecs appellent cela manie [*mania*]. Notre distinction est plus exacte que la leur ; car nous donnons plus d’extension à la folie qui vient de l’absence de la sagesse, et nous la distinguons de la fureur. Les grecs ont la même intention que nous, mais avec moins de succès : ce que nous appelons fureur, ils l’appellent mélancolie, comme si l’âme n’était fortement émue que par l’humeur atrabilaire, et non par une colère violente, par la crainte ou la douleur. C’est à ce genre de fureur que nous rapportons celle d’Athamas, d’Alcméon, d’Ajax et d’Oreste. Les Douze Tables interdisent celui qui en est atteint. Aussi ne disent-elles pas *si insanus*, mais *si furiosus sit*. Les législateurs ont jugé que l’équilibre ou la santé de l’esprit n’était pas absolument indispensable pour les

<sup>553</sup> CICERO, *The Tusculan Disputations*, traduction de W. H. Main, London, W. Pickering, 1824, pp. 122-125.

Nous recourons sciemment à la traduction anglaise du propos de Cicéron, car elle permet de mieux appréhender à la suite le cadre juridique de l’Angleterre élisabéthaine, où nous verrons que le droit romain afférent au jugement des fous a perduré.



|  |                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|--|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | devoirs ordinaires et les affaires communes de la vie ;<br>mais ils ont regardé la <i>fureur</i> comme un aveuglement<br>complet de l'esprit. Cette affection, bien plus violente<br>que la première, peut troubler cependant l'esprit du<br>sage toujours exempt de l'autre. <sup>554</sup> |
|--|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

FIGURE 5 — Traductions anglaise et française des *Tusculanes* de Cicéron, livre troisième, sections IV et V.

Nous avons choisi spécifiquement de présenter ci-dessus cette traduction anglaise du discours de Cicéron, car elle précise l'entendement des formules juridiques servant à caractériser la folie, qui furent en usage outre-Manche dès le Moyen-Âge. Le traducteur rend effectivement compte de l'indisposition causée par des états d'âme parasites sur la conscience d'un individu par le terme « *unsoundness* », de même qu'à la suite il en étend la référentialité à la qualification de diverses formes d'arriérations mentales telles que l'idiotie. Bien sûr, cette interprétation participe à sa stratégie de traduction décentrée. Il signifie avec intégrité l'amalgame de ces deux conditions mentales par les philosophes grecs, abstraction faite de leur dissociation par les modernes.

Cette désignation éthique, en apparence, coupée du débat des modernes n'est en réalité pas si sédimentée et inerte qu'il y paraît. Elle se reflète parallèlement dans la préoccupation des magistrats anglais de disposer d'une terminologie rigoureuse dans l'exercice de la justice<sup>555</sup>. Elle trahit en outre leur piétinement, leurs indécisions et leurs tentatives successives de classer les maux de l'esprit sur le terrain juridique, de façon à mieux aborder la question de la responsabilité du prévenu. C'est ainsi notamment que deux formules entrèrent

<sup>554</sup> CICÉRON, *Les Tusculanes*, traduction l'abbé d'Olivet et Jean Bouhier revue par J. V. Le Clerc, Paris, Librairie de L. Hachette et C<sup>ie</sup>, 1869, pp. 122-123.

<sup>555</sup> Voir GUY, William Augustus, *Principles of Medical Jurisprudence*, New-York, Harper and Brothers, 1845, pp. 258-160. Il écrit (p. 258) : "In searching for a term proper to designate all departures from the more usual state of the mind, we necessarily encounter that of *Insanity*. This is the word with which the medical man is most familiar, and it is one in general use in society. It would be open to no objection if it could be used in its original signification, as the opposite of that state of mind which we call sane. But the term insanity, like many other words which we are in the constant habit of using, seems to have lost its original meaning, and to be now generally taken in too restricted a sense, implying those deviations from the natural and healthy condition of the mind, which consist in excessive and disproportioned activity of all or of some only of its faculties, and being rarely if ever applied to those states of mind characterized by deficient energy of action, whether original or acquired. The term *Insanity*, therefore, does not include all possible deviations from the sound and healthy condition of the mind, and is therefore inapplicable to the present purpose. There are only two terms, indeed, which can be made to answer this purpose —the one is *unsoundness of mind*, applied to the condition of the mind itself; the other, *non compos mentis*, applied to the person whose mind is affected. But even these, though the best, are not free from objections".

en compétition : « *unsoundness of mind* » et « *non compos mentis* ». Il est d'ailleurs à noter que la réflexion d'éminents magistrats et juristes anglais, à l'instar de Lord Eldon, Lord Coke ou encore Lord Hale, a constamment fait recouvrir de nouvelles réalités à ces expressions. Leur stricte disjonction au départ a vu émerger, avec le temps et au gré des courants de pensée, un rapport d'inclusion de toutes les « *mental unsoundness* » sous la formule générique de « *non compos mentis* »<sup>556</sup>.

La particularité de la traduction anglaise s'observe également dans sa confrontation avec la traduction française du même extrait latin. Il apparaît en effet que le vocable latin spécialisé afférent à la caractérisation de la folie est rendu de façon complètement différente par les deux traducteurs. Le texte cible en français a pérennisé le concept de santé de l'âme, sous sa désinence purement philosophique, alors que le texte cible en anglais montre la pragmatification de ces conceptions latines, au sein de la société d'Albion. Cela souligne que l'homme moderne ne diffère pas tant intérieurement de l'ancien, dans la mesure où il se pose toujours les mêmes questions.

---

<sup>556</sup> William Augustus GUY écrit (1845 : 260) : "Since Lord Coke's time, little has been done towards a classification of the several varieties of unsound mind, though Lord Hale has plainly recognized the distinction between general or total, and partial, unsoundness. A late legal writer, already quoted, suggests a natural and obvious division. Adopting the general term *non compos mentis* as including all forms of mental unsoundness".

| MACBETH SHAKESPEARIEN                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | MACBETH VERDIEN                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Acte Premier, scène 5                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | Acte Premier, scène 5                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| <b>LADY MACBETH</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | <b>LADY MACBETH</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| Entre Lady Macbeth, lisant une lettre.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | Lisant une lettre                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| — « ... Elle sont venues à ma rencontre au jour du succès, et j'ai appris par la plus complète révélation qu'elles ont en elles une connaissance plus qu'humaine. Quand je brûlais du désir de les questionner plus à fond, elles sont devenues l'air même, dans lequel elles se sont évanouies. J'étais encore ravi par la surprise quand sont arrivés des messagers du roi, qui m'ont proclamé thane de Cawdor, titre dont venaient de me saluer les sœurs fatidiques en m'ajournant aux temps à venir par ces mots : <i>Salut à toi, qui seras roi !</i> J'ai trouvé bon de te confier cela, compagne chérie de ma grandeur, afin que tu ne perdes pas ta part légitime de joie, dans l'ignorance de la grandeur qui t'est promise. Garde cela dans ton cœur, et adieu ! » | « Je les ai rencontrées le jour de la victoire :<br>J'étais encore sous le coup de leurs paroles ;<br>Lorsque les messagers du roi m'ont salué<br>Du titre de seigneur de Cawdor :<br>Oracle même des prophétesses,<br>Qui me prédirent aussi une couronne ;<br>Renferme dans ton cœur ce secret. Adieu. »                                                                                                                                                                                   |
| Tu es Glamis et Cawdor, et tu seras ce qu'on t'a promis... Mais je me défie de ta nature : elle est trop pleine du lait de la tendresse humaine pour que tu saisisse le plus court chemin. Tu veux bien être grand ; tu as de l'ambition, mais pourvu qu'elle soit sans malaise. Ce que tu veux hautement, tu le veux saintement : tu ne voudrais pas tricher, et tu voudrais bien mal gagner. Ton but, noble Glamis, te crie : « Fais cela pour m'atteindre. » Et cela, tu as plutôt peur de le faire que désir de ne pas le faire. Accours ici, que je verse mes esprits dans ton oreille, et que ma langue valeureuse chasse tout ce qui t'écarte du cercle d'or dont le destin et une puissance surnaturelle semblent t'avoir couronné ! <sup>557</sup>                   | Tu es une âme<br>Ambitieuse, Macbeth... Tu aspiras à la grandeur...<br>Mais sauras-tu faire le mal ?<br>Il est jonché de crimes, le chemin<br>Du pouvoir, et malheur à celui<br>Dont le pied vacille, et qui recule !<br>Viens ! Hâte-toi ! Je veux embraser<br>Ton tiède cœur !<br>Moi, je te donnerai l'ardeur<br>D'accomplir l'audacieux dessein ;<br>À toi, les prophétesses ont promis<br>Le trône d'Écosse...<br>Que tardes-tu ? Accepte le don,<br>Viens donc régner ! <sup>558</sup> |

FIGURE 6 — Traductions françaises de la pièce et du livret (Macbeth Acte I, scène 5).

<sup>557</sup> Traduction de François-Victor Hugo, 1860.

<sup>558</sup> Traduction française de Michel Orcel, 1982.

### N. 3. Cavatina Lady Macbeth

(Atrio nel castello di Macbeth, che mette in altre stanze)

**Allegro**  $\text{♩} = 92$

**p**

Fg., Archi

3 **Tutti** **f** **p**

6

9 **f** **p**

13 **f** **p**

16

(SCENA V: Lady Macbeth, leggendo una lettera)

19 *f* L a d y s o r t e l e g -

21 - g e n d o u n a l e t t e r a *p*

23 Archi *ppp*

26 Lady Macbeth  
(leggendo)

Nel dì della vittoria \*le incontrai: Stupito io n'era per le udite cose; quando i nunzi del Re

27 Lady

mi salutarò Sir di Caudore, vaticinio uscito dalle veggenti istesse che predissero un serto

\* FT<sup>47</sup>: Lady: "io le incontrai:"



28

Lady

al capo mio. Racchiudi in cor questo segreto. Addio. Am - bi-zio - so spir - to tu se' Mac-

31

Lady

- bet - to... al - la gran-dez - za a - ne - li... ma sa-rai tu mal - va - gio?

34

(p)

Archi

37 Lady Macbeth

Pien di mi - sfat - - -

Tutti

f

Archi

[mf]

41  
Lady  
- ti è il cal - le del - la po - ten - za,

45  
Lady  
e mal per lui che il pie - de du-bi-to-so vi po - ne, e re-tro -

48  
Lady  
- ce - - - - de!

51  
Archi VI. I, Vle  
p.  
Legni

56  
<dim.>



**Andantino** ♩ = 72

61 Lady Macbeth *grandioso*

Vie - ni! t'af-fret - ta! ac -

**Andantino** ♩ = 72

Archi

[p] (3)

63 Lady tr

-cen - de - re ti vo' quel fred - do

65 Lady

co - - re! L'au - da-ce im-pre - sa a

67 Lady 3 \*

com - pie - re io ti da - rò va -

(tr)

+Cor.

\* A/47: Lady =  $fa^3$   
p



69  
Lady  
-lo - re, io ti da-rò va - lo - re, da-rò va -

+Legni  
p

71  
Lady  
-lo - re; di Sco - zia a te, a te pro -

73  
Lady  
-met - to - no le pro - fe-tes - se un

75  
Lady  
tro - no... Che tar - di? ac-cet - ta il

Archi  
p

+Fg.

cresc.

77

Lady

do - no, a - scen - di - vi a re -

+Legni

78

Lady

-gnar, a-scen - di-vi a re-gnar, ac-cet - ta, ac-cet-ta il

Tutti

f

ppp

80

Lady

do - no, a - scen-di - vi a re-gnar! Che tar - di? che

ff

[p]

\* A/47: Lady =   
[re]-gnar. ac-[cetta]



82

Lady

tar - di? ac-cet - ta il do - no, a - scen - di, a -

84

Lady

-scen - di, a-scen - di-vi a re - gnar! Che tar - di? ac - cet - ta il

86

Lady

do - no, a - scen - di - vi a re - gnar! Che tar - di? ac-cet-ta il

\* A/47: Lady, Fl., Ob. (Cl. = Ob.) = 

88 Lady do - no, a - scen - di - vi a re - gnar! Che tar - di? che tar -

Archi  
f ppp

90 Lady - di? ah! a - scen - di - vi a re -

91 Lady - gnar!

(SCENA VI: Un servo, e la precedente)

Allegro  $\text{♩} = 96$   
Legni, Archi

93 p

96 Entra un servo  
cresc.  
+Cor., Trn.

Figure 7 — Scène et cavatine de Lady Macbeth.



The musical score is divided into two systems. The first system (measures 70-76) features a full orchestral texture with woodwinds, brass, and strings. The second system (measures 77-82) shows a change in orchestration, with the woodwinds and brass parts reduced or omitted, and the strings taking over the melodic and harmonic support. The tempo changes from ANDANTINO (72) to Grandioso.

**First System (Measures 70-76):**

- Flauto:** *ff*, *ff*, *mf*, *p*
- Ottavino:** *ff*, *ff*, *mf*
- Oboi:** *ff*, *ff*, *mf*, *pp*
- Clar. in Do:** *ff*, *ff*, *mf*, *pp*
- Fagotti:** *ff*, *ff*, *mf*, *pp* (l' solo)
- Cor. in Do:** *ff*, *ff*, *mf*, *pp* (cambia in Mib)
- Cor. in Do:** *ff*, *ff*, *mf*, *pp* (cambia in Lab)
- Tr. in Do:** *ff*, *ff*, *mf*, *pp* (cambia in Mib)
- Tromboni:** *ff*, *ff*, *mf*, *pp*
- Tr. in basso:** *ff*, *ff*, *mf*, *pp*
- Lady:** - de!
- Violini I:** *ff*, *ff*, *mf*, *p*, *pp*
- Violini II:** *ff*, *ff*, *mf*, *p*, *pp*
- Viole:** *ff*, *ff*, *mf*, *p*, *pp*
- V. Celli:** *ff*, *ff*, *mf*, *p*, *pp*
- C. Bassi:** *ff*, *ff*, *mf*, *p*, *pp*

**Second System (Measures 77-82):**

- Lady:** Vie - ni! l'af-fet - ta! l'ic-cen - de-re li vo' quel fred - do
- Violini I:** *p*, *simili*
- Violini II:** *p*, *simili*
- Viole:** *p*, *simili*
- V. Celli:** *p*
- C. Bassi:** *p*

Figure 8 — Changement d'orchestration (cavatine de Lady Macbeth).

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Un melodramma non è un drama, la nostra arte vive d'elementi ignoti alla tragedia parlata. L'ambiente distrutto si può crearlo da capo, otto battute bastano a far rivivere un sentimento, un ritmo può ricomporre un carattere ; la musica è la più onnipotente delle arti, ha una logica sua propria, più rapida, più libera della logica del pensiero parlato e più eloquente assai. <sup>559</sup> | Un opéra n'est pas une pièce de théâtre, notre art vit d'éléments inconnus à la tragédie parlée. L'atmosphère détruite peut être créée de nouveau, huit mesures suffisent à raviver un sentiment, un rythme peut recomposer un personnage ; la musique est le plus onnipotent [tout-puissant] des arts, il a une logique qui lui est propre, plus rapide, plus libre que la logique de la pensée parlée et beaucoup plus éloquente. <sup>560</sup> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

FIGURE 9 — Le pouvoir évocateur de la musique : lettre de Boito à Verdi.

La musique est un moyen efficace de **stockage d'une information** lexicale bien circonscrite, ou d'un événement précis de l'action dramatique. Elle devient alors un **terme englobant** non encodé par un système de signes linguistiques, qui rappelle à l'attention du spectateur un contenu informatif déjà présenté. Il s'agit du pouvoir évocateur de la musique, dont Boito a si bien perçu la puissance, comme en atteste merveilleusement le courrier, ci-dessus, daté du 18 octobre 1880 qu'il adressa à Verdi.

Ce fragment de leur correspondance est tiré de la réponse de Boito à la lettre de Verdi datée du 14 octobre 1880. Dans celle-ci, Verdi s'enquérât de l'opinion de Boito quant à ses scrupules relatifs à la fin de l'acte III de l'opéra. Verdi suggérait en effet, dans une lettre datée du 15 août 1880, plutôt que de tirer le rideau après qu'Otello a insulté Desdemona à la fin de l'acte III dans l'opéra, une seconde option qui aurait été une invention ne figurant pas chez Shakespeare. En l'occurrence les Turcs qui n'auraient pas été tout à fait détruits seraient réapparus soudainement et Otello serait revenu à lui et se serait dressé comme un lion afin de les vaincre. Pour Verdi cela aurait créé une opportunité pour la musique et comme il l'écrivit lui-même « un compositeur pourrait être satisfait<sup>561</sup> ». Le *maestro* doué toutefois d'une formidable capacité de remise en question, ne renvoyait pas au placard ses hésitations personnelles, tout droit issues de son sens critique aiguisé. C'est ainsi qu'il reconnaissait face à lui-même les atteintes que cela porterait à la crédibilité dramatique. Il les formula d'ailleurs

<sup>559</sup> CONATI, Marcello, MEDICI, Mario, 1978, *Carteggio Verdi-Boito*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, vol. 1, p. 5.

<sup>560</sup> Ma traduction.

<sup>561</sup> Ma traduction de l'anglais. Ci-après l'original (Conati 1994 : 4) : "A composer could be pleased" [Traduit de l'italien par William Weaver].

à Boito de la façon suivante : « Otello accablé par la peine, consumé par la jalousie, abattu, physiquement et moralement malade, pourrait-il soudainement sortir de sa torpeur et redevenir le héros d'autrefois ? Et s'il le peut, si l'attrait de la gloire a encore de l'effet sur lui, et qu'il peut oublier l'amour, la douleur, la jalousie, pourquoi tuer Desdemona et se tuer après ?<sup>562</sup> ». Ses propos soulignent effectivement ses scrupules à rajouter dans son adaptation cet épisode. Ils sont tout à fait révélateurs du profond sens dramatique et théâtral du compositeur, qui l'amènera d'ailleurs à se définir lui-même comme un homme de théâtre et non comme un simple musicien.

Boito dans sa réponse à Verdi, en plus de faire montre d'un tact exceptionnel pour ne pas froisser son aîné, use d'un style particulièrement emphatique afin de défendre son livret. Il en va effectivement de la possible révision du travail de Boito dans ce cas précis. Son argumentation aux envolées lyriques dont le passage ci-dessus constitue un merveilleux exemple n'est ni plus ni moins que la défense bec et ongles de sa contribution à l'opéra de Verdi ; alors que sous le couvert d'un ton mielleux et d'une apparence ne laissant transparaître aucune marque de son ego personnel, on serait tenté de conclure de sa totale soumission au leadership du maestro, mais il n'en est rien. Pour reprendre le très célèbre adage, « les apparences sont souvent trompeuses ».

Dans l'extrait ci-dessus, la puissance exceptionnelle de la musique vantée par Boito nous interpelle. Selon lui, la musique permet de recréer *ad libitum* des atmosphères que le déroulement de l'intrigue dramatique a fait naître et mourir, alors que dans un drame parlé la mise en place d'atmosphères est aussi fragile qu'éphémère ; elles s'évanouissent toutes, sans remède, les unes à la suite des autres, au fil de l'avancée de l'intrigue dramatique. Il invoque notamment que huit mesures peuvent raviver un sentiment, et qu'un rythme peut recomposer un personnage, en d'autres termes en remodeler par exemple les traits en une fraction de seconde, là où dans un drame parlé il faudrait plusieurs minutes et très certainement la succession de plusieurs épisodes afin de lui fabriquer de nouveaux états d'âme. Boito va même jusqu'à affirmer la toute-puissance de la musique et de l'opéra, qui règnent en maître absolu sur le monde des arts. Ceci mériterait bien évidemment d'être nuancé quelque peu, car cette assertion pourrait fort bien et à juste titre apparaître comme le témoin d'une suffisance revendiquée et donc d'une certaine médiocrité. Toutefois cette ombre horrible qui plane sur Boito n'est pas longue à s'évanouir à la lumière du contexte de formulation de ces propos. Il

---

<sup>562</sup>Ma traduction de l'anglais. Ci-après l'original (Conati 1994 : 4) : "Could Otello, overwhelmed with grief, consumed by jealousy, dejected, physically and morally ill, suddenly be roused and again become the hero of earlier days? And if so, if glory still lures him, and he can forget love, sorrow, jealousy, why kill Desdemona and then himself?" [Traduit de l'italien par William Weaver].

s'agit à la base d'une conversation privée et secrète entre Verdi et Boito ; par conséquent cette affirmation ne répond bien, semble-t-il, qu'à la stratégie de Boito d'influer sur, et, d'entrer dans les grâces de Verdi. Ainsi très loin d'adhérer complètement à la pensée qu'il couche sur le papier, Boito pourrait avoir tenté d'exalter la fougue du vieux et un peu poussiéreux *maestro* afin de l'attirer encore davantage dans une spirale dynamique, innovante et qui sait peut-être réformatrice !

Le fait que la musique comme le dit si bien Boito dans cet extrait, par le biais de ces différentes composantes comme le rythme par exemple, soit si prompte à recréer et faire jaillir atmosphères, émotions et états d'âme, indique indubitablement qu'elle est aussi un moyen de fixer de l'information. D'ailleurs elle peut être considérée comme un terme englobant non-linguistique, pouvant se substituer de plein droit à une information lexicale. Dans l'opéra de Verdi, le duo de la fin du premier acte entre Desdemona et Otello « Già nella note densa », introduit un bel exemple de cet aspect musical. Ci-après l'extrait tiré de la partition complète d'*Otello* (Verdi 2003 : 162) ainsi qu'un enregistrement audio du passage :



YY ♩:88

Fl *ppp* *con espress.* *p* *p* *f*

Cb. *ppp* *p* *p* *f*

Cor. Ingl *pp* *p* *p* *f*

Clar. in La *con espressione* *I.* *pp* *p* *p* *f*

Clone in Sib *pp* *p* *p* *f*

Fag *pp* *p* *p* *f*

in Mi *ppp* *p* *p* *f* in Mi

Cor. in Mi *ppp* *p* *p* *f* in Mi

Desdemona *pp* O - tel - lo!

O. *un ba - cio* *Un ba - cio.*

Viol *pp* *p* *p* *f*

V-le *ppp* *p* *p* *f*

Ve *pp* *p* *p* *f*

Cb *pp* *p* *p* *f*

YY ♩:88



Le thème du baiser (1).mp3

Ce passage introduit le principal thème musical de l'*Otello*. Il est encadré en rouge dans la partition ci-dessus. Il relie l'expression « un bacio », c'est-à-dire « un baiser », à un fragment musical spécifique qui est joué tout d'abord par les hautbois, les clarinettes en *La* et les violons I. On le nomme pour cette raison le thème du baiser. Ce fragment musical couplé au même énoncé, ou du moins à l'image du baiser, va être réutilisé deux autres fois dans l'opéra.

La première fois lorsqu'Otello entre dans la chambre à coucher de Desdemona et lui donne trois baisers avant de l'assassiner (acte IV, scène 3). Ci-après la partition du passage (Verdi 2003 : 495) et un enregistrement audio :



[illegible][illegible]



Le thème du baiser (2).mp3

Le thème du baiser est ici joué par les hautbois, les clarinettes en Si<sup>b</sup> et les violons I. Il est encadré en rouge dans la partition ci-dessus. Sa deuxième répétition est lorsqu’Otello, mourant, murmure « un bacio, un bacio ancora », c’est-à-dire « un baiser, encore un baiser », à la toute fin de l’opéra (Acte IV, scène 4). Ci-après l’extrait tiré de la partition complète (Verdi 2003 : 529) et un enregistrement audio :



**PP Andante come prima**

Cor. Ingl

Clar. in La

Fag. I.

O.

Pria d'uc-ci-der-ti sposa ti ba-cia-i Or mo-

Viol.

V-le

**PP Andante come prima**

**QQ**

I. II

Fl

III.

Ob

Cor. Ingl

Clar. I in La

Fag.

I. in Mi

Cor

in Mi

O.

- ren - do nel-l'ombra in cui mi giaccio

un bacio

un bacio an - co - ra

Viol.

V-le

Vc

Cb

*cantabile*

**QQ PP**



Le thème du baiser (3).mp3

Le thème du baiser est joué par les hautbois, les clarinettes en *La* et les violons I. Il est encadré en rouge dans la partition. Il convient de remarquer que ce thème apparaît trois fois en tout dans l'opéra de Verdi, à chacun des moments clés de la tragédie. Il semble de plus que par le biais de ses trois reprises, il se fasse une réminiscence des trois baisers fatals qu'Otello donne à Desdemona avant de la mettre à mort.

Ce thème rappelle la fatalité de l'amour d'Otello pour Desdemona. De plus aussitôt qu'ils ont chanté leur duo d'amour à la fin de l'acte I, leur sort tragique est scellé. Cet événement dans une adaptation amputée du premier acte vénitien constitue en effet l'officialisation de leur union.

L'étendue de ces références prouve que la musique dispose d'un pouvoir évocateur inconnu à la parole, car s'il est possible d'user de termes englobants dans le langage, il est très difficile, voire quasi-impossible d'en faire usage en dehors d'un contexte d'attente sans se heurter à l'incompréhension du récepteur du message, ou encore de sombrer dans la confusion. Et quand bien même, par le partage d'une affinité et d'une complicité de longue date entre deux ou plusieurs interlocuteurs, cela serait réalisable, il est très difficile de rivaliser, voire d'égaler la subtilité et le naturel que la musique confère à cet effet. La musique permet à l'extérieur des clivages culturels, dans le cas précis de l'évocation par la reprise d'une information dont on prend connaissance par ses sens, par opposition avec l'instruction donc, de relier les êtres humains entre eux, de faire naître une complicité qu'ils pouvaient ignorer jusque là. Dans *Otello* la musique a permis d'accroître l'intensité dramatique par la superposition de ces trois moments pourtant différents (la fin de l'acte I ; l'acte IV, scène 3 ; et l'acte IV, scène 4). C'est toujours la même action mais le contexte et les intentions ne sont plus les mêmes.

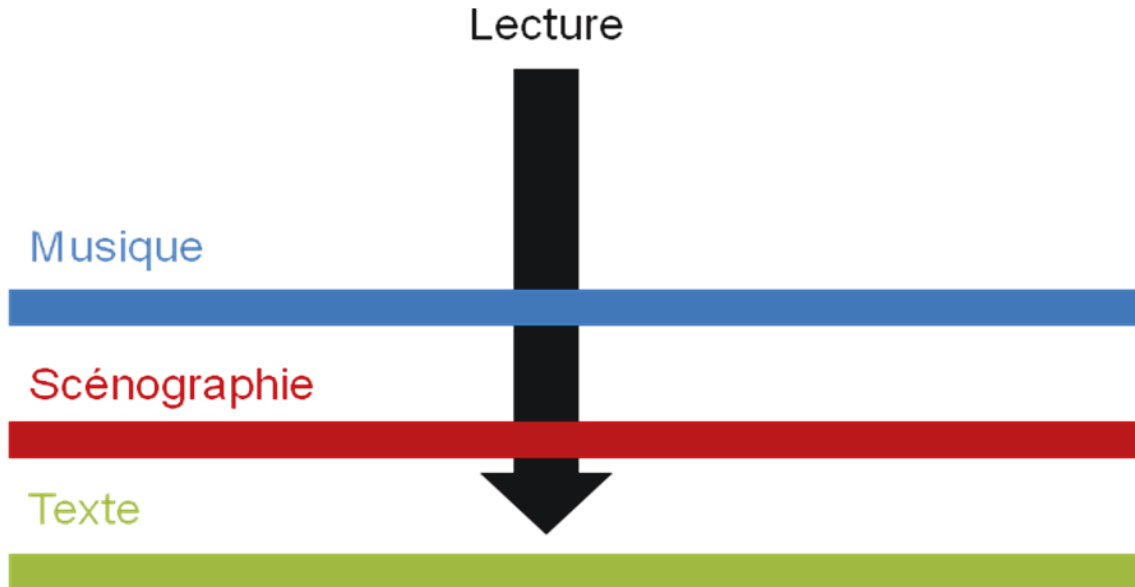


Figure 10 (a) —La superposition des contenus informationnels dans un opéra.

Ce schéma montre qu’une œuvre lyrique est composée de plusieurs couches informationnelles, encodées dans au moins trois médias hétérogènes, qui sont la musique, l’image et le texte. Toute lecture de couche, ou de surface est donc par définition une actualisation incomplète du drame. Nous opposerons ainsi l’horizontalité superficielle à la verticalité exhaustive, dont les seules limites sont au fond l’incomplétude de notre savoir et la relativité de nos facultés intellectuelles. Il apparaît donc nécessaire, pour suivre dans son intégralité le déroulement du drame conté, d’embrasser à la fois ces trois contenus, d’autant que de leurs intrications jailliront des effets spécifiques de résonance et de sens notamment.

Le curseur de lecture se déplacera pourtant horizontalement, car il suit la progression de la fable dans le temps. Il faut imaginer un paysage qui défile aux yeux d’un voyageur à bord d’un train filant à toute allure. La complexité des superpositions en toile de fond variera et pourra même admettre diverses discontinuités de couche, tant que la chaîne du tissu informationnel n’est pas rompue toutefois. En d’autres termes, les combinaisons entre la musique, l’image et le texte évolueront, faisant muter avec elles les procédés techniques. L’interprétation et l’esthétique fluctueront ainsi au gré de ces métamorphoses. Une œuvre composite sollicite toute l’ingéniosité de l’artiste, qui assemble entre eux des matériaux hétérogènes, dont il recherche et invente les meilleurs ponts de liaisons. Nous présenterons ci-dessous une modélisation du système que nous venons de décrire :

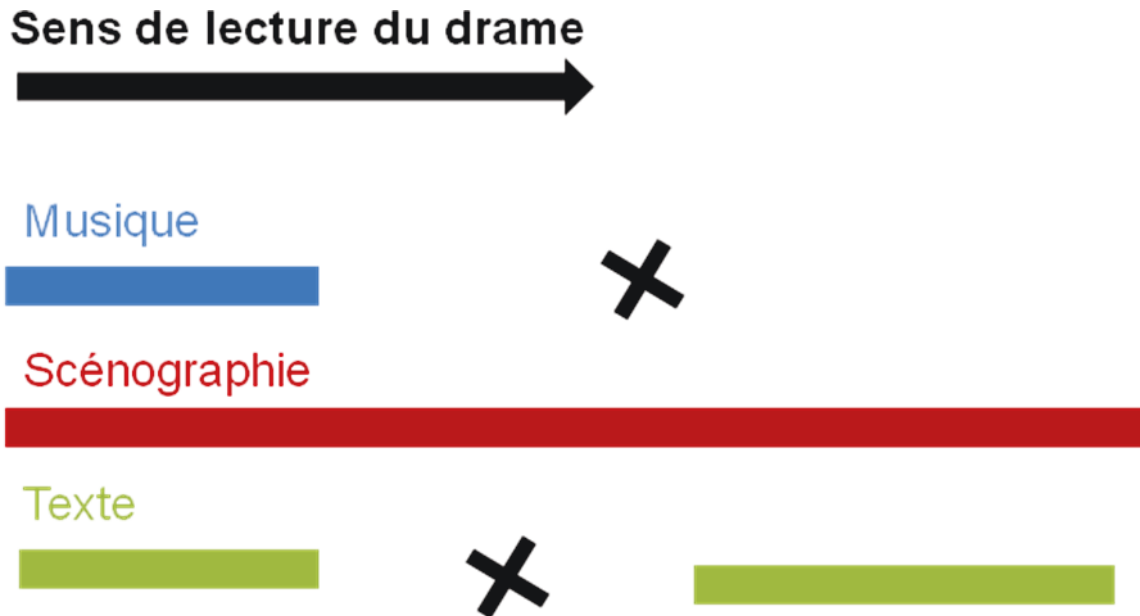


Figure 10 (b) — Combinaisons et coupures au fil du drame.

Ce schéma montre qu’au cours du drame certains contenus informationnels pourront temporairement s’interrompre et reprendre ensuite. Nous voyons, par exemple, ci-dessus que la scénographie servira de ponts entre l’interruption de la musique, et du texte, et la reprise du texte quelque temps après. Concrètement, comment cela se traduit-il dans un opéra ? Imaginons que les personnages alors en scène n’échangent tout d’un coup plus un mot et que plus aucune note ne sorte de leur bouche, plongeant soudain l’auditorium dans un profond silence stérile<sup>563</sup>. À cet instant, seul demeurerait l’aspect visuel du drame, perçu au travers d’une mise scène, employant par exemple des jeux de lumière, qui pourraient continuer à faire progresser l’action. L’interruption d’un de ces contenus est conçue, dans notre exemple, comme une privation sensorielle, hors de toute stratégie narrative, par opposition à l’observation du noir et à l’écoute du silence qui peuvent être éloquent.

<sup>563</sup> Un silence fécond eût participé à la stratégie musicale et textuelle.



|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>MACBETH SHAKESPEARIEN</b></p> <p>Acte V, scène 1</p> <p><i>En Écosse. — Dunsinane. Une salle dans le château.<br/>Entrent un Médecin et une dame de service.</i></p> <p><b>LE MÉDECIN</b></p> <p>J'ai veillé deux nuits avec vous ; mais je ne puis rien apercevoir qui confirme votre rapport. Quand s'est-elle ainsi promenée dernièrement ?</p> <p><b>LA DAME DE SERVICE</b></p> <p>Depuis que Sa Majesté est entrée en campagne. Je l'ai vue se lever de son lit, jeter sur elle sa robe de nuit, ouvrir son cabinet, prendre du papier, le plier, écrire dessus, le lire, ensuite le sceller et retourner au lit ; tout cela pourtant dans le plus profond sommeil.</p> <p><b>LE MÉDECIN</b></p> <p>Grande perturbation de la nature !</p> <p>Recevoir à la fois les bienfaits du sommeil et agir comme en état de veille !... Dans cette agitation léthargique, outre ses promenades et autres actes effectifs, par moments, que lui avez-vous entendu dire ?</p> <p><b>LA DAME DE SERVICE</b></p> <p>Des choses, monsieur, que je ne veux pas répéter après elle.</p> <p><b>LE MÉDECIN</b></p> <p>Vous pouvez me les redire à moi ; cela est de stricte convenance.</p> <p><b>LA DAME DE SERVICE</b></p> <p>Ni à vous ni à personne, puisque je n'ai pas de témoin pour confirmer mes paroles.</p> <p><i>Entre lady Macbeth, avec un flambeau.</i></p> <p>Tenez, la voici qui vient ! Justement dans la même tenue ; et, sur ma vie ! profondément endormie. Observez-la ; approchez.</p> | <p><b>MACBETH VERDIEN</b></p> <p>Acte IV, scènes 3 et 4</p> <p><i>Une salle dans le château, comme au premier acte.<br/>C'est la nuit. Un médecin et une suivante de Lady Macbeth.</i></p> <p><b>LE MÉDECIN</b></p> <p>Voilà deux nuits que nous veillons en vain.</p> <p><b>LA SUIVANTE</b></p> <p>Elle viendra ce soir.</p> <p><b>LE MÉDECIN</b></p> <p>De quoi parlait-elle dans son sommeil ?</p> <p><b>LA SUIVANTE</b></p> <p>Devant nul homme vivant je n'oserais le dire...</p> <p><i>Scène 4 : Lady Macbeth et les précédents.</i></p> <p><b>LA SUIVANTE</b></p> <p>La voilà !</p> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>LE MÉDECIN</b></p> <p>Comment s'est-elle procuré cette lumière ?</p> <p><b>LA DAME DE SERVICE</b></p> <p>Ah ! elle l'avait près d'elle ; elle a de la lumière près d'elle continuellement ; c'est son ordre.</p> <p><b>LE MÉDECIN</b></p> <p>Vous voyez : ses yeux sont ouverts.</p> <p><b>LA DAME DE SERVICE</b></p> <p>Oui ! mais ils sont fermés à la sensation.</p> <p><b>LE MÉDECIN</b></p> <p>Qu'est-ce qu'elle fait là ?... Regardez comme elle se frotte les mains.</p> <p><b>LA DAME DE SERVICE</b></p> <p>C'est un geste qui lui est habituel, d'avoir ainsi l'air de se laver les mains. Je l'ai vue continuer à faire cela pendant un quart d'heure.</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>Il y a toujours une tache.</p> <p><b>LE MÉDECIN</b></p> <p>Écoutez ! elle parle. Je vais noter tout ce qui lui échappera, pour fixer plus fermement mon souvenir.</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>Va-t'en, tache damnée ! va-t'en ! dis-je...</p> <p>Une ! deux ! Alors il est temps de faire la chose !...</p> <p>L'enfer est sombre !... Fi ! monseigneur ! fi ! un soldat avoir peur !... À quoi bon redouter qu'on le sache,</p> | <p><b>LE MÉDECIN</b></p> <p>Elle porte une lampe ?</p> <p><b>LA SUIVANTE</b></p> <p>Celle qu'elle tient toujours</p> <p>Au chevet de son lit.</p> <p><b>LE MÉDECIN</b></p> <p>Comme elle ouvre les yeux !...</p> <p><b>LA SUIVANTE</b></p> <p>Elle ne voit rien pourtant !...</p> <p><i>(Lady Macbeth pose la lampe et se frotte les mains comme pour en effacer quelque chose.)</i></p> <p><b>LE MÉDECIN</b></p> <p>Pourquoi se frotte-t-elle les mains ?</p> <p><b>LA SUIVANTE</b></p> <p>Elle croit les laver...</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>Une tache... est toujours là !</p> <p>Va-t'en, va-t'en, maudite !...</p> <p>Une... Deux... C'est l'heure !...</p> <p>Tu trembles ?... Tu n'oses entrer ?</p> <p>Un guerrier aussi lâche ?</p> <p>Ah, quelle honte ! Allons, hâte-toi !</p> <p>Qui pouvait imaginer tant de sang</p> <p>Dans ce vieillard !</p> <p><b>LE MÉDECIN</b></p> <p>Que dit-elle ?</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>quand nul ne pourra demander compte à notre autorité ? Pourtant qui aurait cru que le vieil homme eût en lui tant de sang ?</p> <p><b>LE MÉDECIN</b></p> <p>Remarquez-vous cela ?</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>Le thane de Fife avait une femme ; où est-elle à présent ?... Quoi ! ces mains-là ne seront donc jamais propres ?... Assez, monseigneur, assez ! Vous gâtez tout avec ces frémissements.</p> <p><b>LE MÉDECIN</b></p> <p>Allez ! allez ! vous en savez plus que vous ne devriez !</p> <p><b>LA DAME DE SERVICE</b></p> <p>Elle a parlé plus qu'elle n'aurait dû, je suis sûre de cela. Le ciel sait ce qu'elle sait !</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>Il y a toujours l'odeur du sang... Tous les parfums d'Arabie ne rendraient pas suave cette petite main ! Oh ! oh ! oh !</p> <p><b>LE MÉDECIN</b></p> <p>Quel soupir ! Le cœur est douloureusement chargé.</p> <p><b>LA DAME DE SERVICE</b></p> <p>Je ne voudrais pas avoir dans mon sein un cœur pareil, pour tous les honneurs rendus à sa personne.</p> <p><b>LE MÉDECIN</b></p> <p>Bien, bien, bien !</p> <p><b>LA DAME DE SERVICE</b></p> <p>Priez Dieu que tout soit bien, monsieur.</p> <p><b>LE MÉDECIN</b></p> <p>Cette maladie échappe à mon art ; cependant j'ai connu des gens qui se sont promenés dans leur sommeil et qui sont morts saintement dans leur lit.</p> | <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>Le seigneur de Fife</p> <p>N'était-il pas époux et père ?</p> <p>Qu'en advint-il ?</p> <p><i>(Elle regarde ses mains.)</i></p> <p><b>LA SUIVANTE et LE MÉDECIN</b></p> <p>Oh, terreur !</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>Et jamais je ne saurai nettoyer ces mains !</p> <p><b>LA SUIVANTE et LE MÉDECIN</b></p> <p>Oh, terreur !...</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>Cette odeur de sang,</p> <p>Toujours ! Ah, toute l'Arabie, avec ses parfums,</p> <p>Ne pourrait</p> <p>Purifier cette petite main !</p> <p>Hélas !</p> <p><b>LE MÉDECIN</b></p> <p>Elle gémit</p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>Lavez vos mains, mettez votre robe de nuit, ne soyez pas si pâle... Je vous le répète, Banquo est enterré : il ne peut pas sortir de sa tombe.</p> <p><b>LE MÉDECIN</b></p> <p>Serait-il vrai ?</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>Au lit ! au lit !... On frappe à la porte.</p> <p>Venez, venez, venez, venez, donnez-moi votre main. Ce qui est fait ne peut être défait... Au lit ! au lit ! au lit ! (<i>Sort Lady Macbeth</i>)</p> <p><b>LE MÉDECIN</b></p> <p>Ira-t-elle au lit maintenant ?</p> <p><b>LA DAME DE SERVICE</b></p> <p>Tout droit.</p> <p><b>LE MÉDECIN</b></p> <p>D'horribles murmures ont été proférés...</p> <p>Des actions contre nature produisent des troubles contre nature. Les consciences infectées déchargent leurs secrets sur les sourds oreillers. Elle a plus besoin du prêtre que du médecin. Dieu, Dieu, pardonne-nous à tous !... Suivez-la. Éloignez d'elle tout ce qui peut être nuisible, et ayez toujours les yeux sur elle... Sur ce, bonne nuit ! Elle a confondu mon âme et effaré mes regards. Je pense, mais je n'ose parler.</p> <p><b>LA DAME DE SERVICE</b></p> <p>Bonne nuit, bon docteur ! (<i>Il sortent.</i>)<sup>564</sup></p> | <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>Mets tes vêtements</p> <p>De nuit ! Allons, lave-toi !</p> <p>Banquo est mort, et de la tombe</p> <p>Qui est mort ne peut surgir.</p> <p><b>LE MÉDECIN</b></p> <p>Ça aussi ?...</p> <p><b>LADY MACBETH</b></p> <p>Couchons-nous, couchons-nous...</p> <p>Tu ne peux effacer la chose faite.</p> <p>On frappe ! Allons, Macbeth,</p> <p>Que ta pâleur ne te dénonce pas.</p> <p>Allons, Macbeth, allons !</p> <p>(<i>Elle sort.</i>)</p> <p><b>LA SUIVANTE et LE MÉDECIN</b></p> <p>Ah, terreur ! pitié pour elle !<sup>565</sup></p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Figure 11 — Traductions françaises de la pièce (Macbeth V, 1) et du livret (IV, 3-4).

<sup>564</sup> Traduction française de François-Victor Hugo.

<sup>565</sup> Traduction française de Michel Orcel (1982).



Figure 12 — METSYS, Quentin le jeune, *The Siena Sieve Portrait*, [conservé à] Sienne, Pinacothèque Nationale, 1583.

L’histoire et les références, devenues abstruses, de ce portrait de la reine Élisabeth, qui tient un crible dans sa main gauche, ont été admirablement décryptées par le docteur Susan Doran. L’historienne rapporte qu’il fut réalisé après que la reine eut définitivement renoncé à se marier avec le duc d’Anjou. Elle consentit en premier chef à cette union au mois de novembre 1581, avant que de ne se ranger à l’avis de ses proches conseillers Sir Christopher

Hatton et Robert Dudley, comte de Leicester, qui l'en dissuadèrent en y opposant de très sévères arguments, qu'elle entendit :

Possibly to mark the cessation of the match, Hatton commissioned a portrait of the queen from the workshop of Quentin Metsys, a painter based at Antwerp. It is one of a series of paintings, produced around the time of the Anjou match, in which Elizabeth holds in her hand a sieve—a symbol of virginity through its association with the Roman vestal virgin, Tuccia. In this particular one, behind the queen on her right is a pillar decorated with medallions, while behind her left arm is a globe on which ships sail westwards towards the Americas. The story depicted on the medallions tells how the Trojan hero Aeneas abandoned his Carthaginian lover Dido so that he could fulfil his destiny and found the Roman Empire. The message is clear: with her hand on the globe Elizabeth is the new Aeneas, sacrificing marriage in order to fulfill her nation's imperial destiny. That Hatton was the patron is indicated by the crest of the white hind on the cloak of one of the men in the background.<sup>566</sup>

Élisabeth I<sup>ère</sup> sacrifie son mariage à la grandeur de la nation anglaise. Elle incarne dès lors la volonté impériale du royaume qui, outre-Atlantique, s'arroge la propriété de terres non chrétiennes<sup>567</sup>. En outre, son dévouement corps et âme à l'érection de l'empire est magnifié par un prestigieux parallèle avec la Rome antique. La reine est rapprochée, à la fois, du héros troyen Énée, qui se sépare de Didon, l'auguste fondatrice de Carthage, pour marcher vers son

---

<sup>566</sup> DORAN, Susan, *Elizabeth I & Her Circle*, Oxford, Oxford University Press, 2015, pp. 159-160.

Ci-après ma traduction : « Hatton passa commande d'un portrait de la reine à l'atelier de Quentin Metsys [le jeune], un peintre installé à Anvers, peut-être pour marquer la suspension de ce mariage. Il fait partie d'une série de peintures, réalisées à peu près au moment du projet de mariage avec le duc d'Anjou, dans lequel Élisabeth tient dans sa main un crible — un symbole de la virginité par son association avec la vestale romaine vierge, Tuccia. Dans celui-ci, derrière la reine, sur sa droite, il y a une colonne ornée de médaillons, tandis que derrière son bras gauche il y a un globe sur lequel les vaisseaux naviguent vers l'ouest en direction des Amériques. L'histoire représentée sur les médaillons raconte comment le héros troyen Énée abandonna son amante carthaginoise pour accomplir son destin et fonder l'Empire romain. Le message est clair : avec sa main sur le globe [cela n'est en réalité que suggéré] Élisabeth est le nouvel Énée, sacrifiant le mariage afin de réaliser le destin impérial de sa nation. Qu'Hatton fut le commanditaire de l'oeuvre est indiqué par le blason de la biche blanche sur la cape d'un des hommes à l'arrière-plan ».

<sup>567</sup> Voir notamment NESTER, William R., *The Great Frontier War: Britain, France, and the Imperial Struggle for North America, 1607-1755*, Westport and London, Praeger, 2000, pp. 5-6.

Il note (2000 : 5-6) : « The English were the next power to challenge Spain's expanding foothold in North America. There, as elsewhere, the tools of English conquest were private joint stock companies chartered by the Crown with monopoly economic, political, and social rights to exploit a region in return for a percentage of the profits and obedience. When **Sir Walter Raleigh received a charter from Queen Elizabeth I for his Virginia Company in 1584**, the Crown had earlier granted similar monopolies to the Muscovy Company (1553) and the Levant Company (1581). The Virginia Company's charter allowed Raleigh and the other investors to take land 'not actually possessed of any Christian Prince, nor inhabited by Christian People.' In 1585, Raleigh established a colony on Roanoke Island; it lasted three years before it mysteriously disappeared, the remnants most likely absorbed by nearby Indians. Elsewhere in North America the English were more successful. England's first possession in the New World was Newfoundland, seized by Humphrey Gilbert in 1583 so that fishermen could more easily exploit nearby teeming fisheries. In 1586, Francis Drake succeeded in burning St. Augustine on his fleet's way to take supplies to Roanoke; the Spanish soon reestablished a new fort and town at that site. The repeated raids of Drake and other privateers on Spanish ships and settlements in the western hemisphere, along with the Roanoke colony, were attempts by England to chip away at Spanish power in the long war between those kingdoms that lasted from 1585 to 1603 ».

destin, dont il entend l'appel<sup>568</sup> — il fera sortir de terre la ville de Lavinium que les Romains considéraient comme le berceau de leur empire —, et, de la vestale Tuccia dont la démonstration éclatante de la virginité<sup>569</sup> montre à tous qu'elle n'a pas rompu son vœu. Élisabeth est par conséquent toujours digne d'entretenir le feu sacré, c'est-à-dire l'âme de la nation : la cité/le royaume n'encourt partant aucun péril.<sup>570</sup> Le triomphe de la chasteté<sup>571</sup> est représenté, dans ce portrait de la reine, par le truchement d'un instrument du miracle vestalique, en l'occurrence le crible de Tuccia. Cela nous conduit présentement à nous interroger quant à la cohérence de la projection simultanée sur Élisabeth I<sup>ère</sup> de la figure mariale, dont le culte a été prohibé sous son règne, et de la figure vestalique.

Il convient en premier lieu de noter que la virginité n'est qu'en surface un point commun entre la vestale et la vierge chrétienne, dont la bienheureuse mère de Dieu est le

<sup>568</sup> Le mythographe Pierre Commelin remarque (1960 : 408) à propos de cette fable : « Virgile, par un anachronisme d'au moins trois cents ans, a rapproché Didon du héros troyen dont il la suppose éprise, et qu'elle voudrait retenir à Carthage. Lorsque le héros s'éloigne, elle appelle sa sœur Anna, lui annonce qu'elle ne peut se consoler du départ d'Énée ; puis elle monte sur son bûcher funèbre et s'y donne la mort. Pendant que la flotte des Troyens cingle vers la Sicile et l'Italie, Énée peut apercevoir sur le rivage les flammes qui consomment celle qu'il a délaissée pour obéir au Destin ».

<sup>569</sup> Voir notamment Pères jésuites CATROU et ROUILLÉ, *Histoire Romaine, depuis la fondation de Rome*, Paris, chez Jacques Rollin, Tome neuvième, 1727, p. 285.

Des faits miraculeux étaient prêtés aux vestales, ces deux auteurs nous en entretiennent d'ailleurs (p. 585) : « Il est rapporté par Tertullien, & par Saint Augustin, sur la foy [sic] des Historiens de Rome, entr'autres [sic] de Denys d'Hallicarnasse, de Pline le Naturaliste, & de Valère Maxime que la **Vestale Tuccia** fut accusée fausement d'avoir violé, par son incontinence, la sainteté de ses engagements. Les preuves qu'on produisait contre elle, paraissaient décisives, & la vestale n'attendait plus que l'arrêt de sa condamnation. Dans cette extrémité, elle implora la protection de Vesta. **Puissante Déesse !** s'écria-t-elle, *si je n'ai jamais déshonoré mon ministère, par le crime honteux dont on m'accuse, confondez la calomnie, & faites éclatter [sic] mon innocence aux yeux de mes juges.* Aussi-tôt [sic] elle prit son chemin vers le Tibre, où elle fut suivie d'une grande foule et de peuple. Arrivée sur la rive, & pleine de confiance, elle puisa de l'eau dans un crible, la porta jusqu'à la place publique, sans qu'il s'en écoulât une seule goutte, & la répandit aux piés [sic] des Pontifes. Témoins d'une merveille si surprenante, ils déclarèrent Tuccia innocente des crimes qu'on lui imputait. En même-tems [sic] il fut ordonné, qu'on ferait d'exactes [sic] recherches contre le dénonciateur ; mais il avait disparu, & il ne fut pas possible de le découvrir ».

Les vestales apparaissent d'autre part comme de véritables otages de la fortune de leur cité. Lors de grand revers, elles seront souvent blâmées et l'opprobre pourra se déverser sur quelques unes d'entre elles, jugées de façon inique comme les responsables du malheur qui s'abat.

<sup>570</sup> Voir l'excellent article de SCHILLING, Robert, « Vestales et vierges chrétiennes dans la Rome antique », in *Revue des sciences religieuses*, tome 35, fascicule 2, 1961, pp. 113-129.

Il note à cet effet (p. 123) : « Malheur à celle qui violerait son statut virginal ! Elle était déclarée coupable d'*incestum* : ce mot met l'accent sur la faute essentielle, qui consiste moins dans l'impudicité personnelle que dans la profanation de la pureté rituelle. Aussi bien, le fait seul (et non l'intention) entre en ligne de compte : la vestale Rhea Silvia, que la tradition présente pourtant comme une victime des entreprises de Mars, n'est pas moins coupable au regard de la loi. Cette faute suprême entraîne un châtiment suprême : la vestale fautive doit être enterrée vive dans le 'champ du crime', le *campus sceleratus*, près de la Porte Colline ».

Il ajoute encore (p. 125) : « Nul sacerdoce n'était peut-être plus intimement lié au sort de la cité terrestre que les prêtresses de Vesta. À cet égard, leur fonction ne manquait pas de grandeur. Elles étaient non seulement les préparatrices des ingrédients nécessaires à la plupart des sacrifices romains, auxquels elles participaient souvent, mais elles étaient également les dépositaires des talismans de l'empire : dans le *penus Vestæ*, elles gardaient les *imperii pignora*, gages de la puissance romaine. La tradition ne rapportait-elle pas qu'au plus fameux d'entre eux, au Palladium, étaient liés les chances de l'*imperium* ? (Ovide). L'expression même de *pignora fatalia*, qui revient plus d'une fois chez les auteurs (Ovide ; Tite-Live) montre à quel point on associait ces objets-fétiches au destin de l'empire. Aussi, les vestales étaient-elles considérées comme les gardiennes par excellence de la cité ».

<sup>571</sup> C'est justement le titre d'un poème de Pétrarque : « Il trionfo della castità » (vers 1354-1374), qui était à la mode dans l'Angleterre élisabéthaine.

Voir YATES, Frances A., *Astraea*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1975, p. 113.

prototype. Robert Schilling, éminent spécialiste des religions romaines, relate un épisode fameux de la guerre des vierges, qui montre la différence fondamentale des conceptions païennes et chrétiennes (1961 : 119-120) :

Quand Prudence répond au préfet Symmaque, qui s'est rendu célèbre comme dernier défenseur des institutions païennes (*Contra Symmachum*, II, 1055 sq.), il présente les vierges chrétiennes en contraste intentionnel avec les vestales : « Nos vierges aussi possèdent des trésors remarquables : pudeur, modestie du regard sous le saint voile, dignité personnelle, beauté étrangère à toute exhibition, frugalité aux repas, sagesse toujours vigilante, **vœu de chasteté qui dure jusqu'à la fin de la vie.** » Mais l'adversaire le plus redoutable de Symmaque fut, on le sait, saint Ambroise. L'évêque de Milan ne manqua pas d'opposer les vierges chrétiennes et les vestales dans la lettre officielle qu'il adressa à l'empereur (*Epist.* 18, 11-12). Parlant des païens, il écrit : « **malgré la promesse de toutes sortes d'avantages, combien y-a-t-il de vierges chez eux ? Ils sont à peine capables de recruter sept vestales. Oui, c'est là le chiffre global,** malgré les bandelettes qui décorent la tête de ces jeunes filles, la pourpre luxueuse de leur vêtement, le cortège de serviteurs qui entoure leur litière, malgré leurs privilèges énormes, leurs profits immenses, le **caractère purement temporaire de leur règle de chasteté** »... Et de broser ce tableau symétrique : « Mais voyez notre peuple pur, notre foule continente, notre assemblée de vierges. Point de bandelette pour orner leur tête, mais un simple voile, qui n'a de noblesse qu'aux yeux de la chasteté. Point de recherche dans la toilette, mais le renoncement à toute parure, point de raffinements somptueux, mais la pratique du jeûne. Point de privilèges, point de profits. »<sup>572</sup>

Nous constatons que le caractère transitoire de la chasteté des prêtresses de Vesta est opposé, en rouge ci-dessus, tant par le poète latin Prudence que par saint Ambroise, au vœu perpétuel des vierges chrétiennes. Outre ce critère décisif, il apparaît que la vie humble et modeste des vierges chrétiennes tranche brutalement avec le faste et l'apparat des vestales. Enfin, nous ne saurions refermer ce bref commentaire sans relever, en gras ci-dessus, l'acrimonie qui perce dans le discours de l'évêque de Milan. Ambroise se lance dans une diatribe violente contre les païens, dont la communauté entière ne compterait, selon lui, en tout et pour tout que sept vierges : les sept vestales ! Il les représente par là comme un peuple vauté dans la débauche, par opposition à la sainte continence de l'assemblée chrétienne.

C'est donc le sens de cette chasteté qui est mis en question. Elle scelle, chez les chrétiens, une vocation religieuse conçue comme un idéal embrassant une vie entière. Il s'agit d'un « engagement sans esprit de retour », pour reprendre l'expression de R. Schilling, aux

---

<sup>572</sup> SCHILLING, Robert, *op. cit.* pp. 119-120.



antipodes du contrat vestalique à durée limitée<sup>573</sup>. Chez les païens, la virginité est en effet uniquement une exigence rituelle, en connexion avec la pureté du feu<sup>574</sup>. D'ailleurs, on ne peut réellement parler d'inclination naturelle au sacerdoce, dans la mesure où les jeunes filles sont choisies à un âge peu avancé — elles ont entre six et dix ans — dans des familles, qui plus est, jugées dignes de la charge. Loin encore d'exercer pleinement leur volonté en toute connaissance de cause, elles sont placées dans cette institution par leurs parents pour servir l'intérêt familial. Cela rend compte notamment de la fragilité de leur résolution, que n'ignorent pas les autorités religieuses, puisque les vierges païennes sont soumises à une stricte réclusion, en dehors des cérémonies officielles, et qu'un supplice terrible les attend, si elles contrevenaient à leur devoir de pureté<sup>575</sup>.

À l'inverse, les vierges chrétiennes sont à l'abri des sévices qui les guettent dans le monde extérieur, car leur pureté est avant tout spirituelle. Ainsi, pour qu'il y ait transgression du vœu de chasteté, il faut nécessairement qu'il y ait consentement. La contingence d'une agression subie, ne saurait constituer un avilissement. N'est-ce pas d'ailleurs la substance de l'enseignement du Christ<sup>576</sup> ? Nous l'aurons compris, la virginité n'est pas pour les chrétiens, comme pour les païens, une fin en soi. C'est à R. Schilling que revient le mot de la fin (1961 : 124) :

C'est l'amour du Christ, qui explique en définitive le vœu de la vierge chrétienne. Aussi est-elle proclamée *sponsa Christi*, épouse du Christ : ce titre donne son sens véritable à l'orientation de sa vie. *Vulnerata caritalis ego* : « je suis une blessée d'amour » : c'est le cri emprunté au *Cantique des Cantiques*, que saint Jérôme applique à la vierge Principia (*Ep.* 65, 12).

<sup>573</sup> R. Schilling ajoute à cet effet (1961 : 122) : « Cette limitation dans le temps a frappé les contemporains chrétiens. Elle leur paraissait la négation d'une véritable profession religieuse : « comment peut-on m'opposer les prêtresses de Vesta, dit encore saint Ambroise (*De virginibus*, I, 4, 15) : chez elles, la chasteté n'est pas une attitude morale, mais une question d'années ».

<sup>574</sup> R. Schilling note (1961 : 122) : « Vesta n'est rien d'autre que la flamme vive, comme l'enseigne Ovide dans les *Fastes* (VI, 291) et la pureté virginal du feu n'admet que la présence de vierges (*ibidem*, VI, 292-294). Cet enseignement des Anciens se fonde sur un raisonnement par analogie qui se retrouve souvent dans leur idéologie religieuse (par exemple, dans la prescription qui réserve aux divinités célestes des victimes à pelage clair). La virginité de la vestale est donc exigée en raison de la virginité intrinsèque qu'on prête à la flamme. Il s'agit d'une pureté rituelle, qui soumet la prêtresse aux conditions requises par le culte de la déesse ».

<sup>575</sup> R. Schilling souligne (1961 : 122-123) : « **Peu important les dispositions intérieures de la prêtresse qui est au service de Vesta : l'essentiel est que, pendant la durée de son service, elle se conduise conformément à la définition rigoureuse de son statut.** À cette fin, la vestale est choisie dans une famille honorable à un âge encore tendre (entre 6 et 10 ans) et soumise, en dehors des sorties officielles à **la claustration** dans l'atrium Vestæ ».

<sup>576</sup> Voir l'évangile selon saint Marc (7, 14-23) : « Jésus appela de nouveau la foule et lui dit : 'Écoutez-moi tous, et comprenez bien. Rien de ce qui est extérieur à l'homme et qui pénètre en lui ne peut le rendre impur. Mais ce qui sort de l'homme, voilà ce qui rend l'homme impur' ».

La virginité est pour ces chrétiennes l'expression de leur dévouement sincère et entier au Christ, dont elles embrassent l'ambassade d'amour. Elle traduit le renoncement personnel de celles et ceux qui ont décidé en leur âme et conscience de consacrer leur vie aux autres. Sur ce versant, l'inconciliabilité de l'image vestalique et mariale est manifeste. Il s'agit d'une première inconséquence substantielle de la récupération des symboles par la reine Élisabeth I<sup>ère</sup>.

Et, le contentieux ne s'arrête pas là. Le miracle vestalique, dont Élisabeth arbore un instrument emblématique : le crible de Tuccia, fut aussi sévèrement condamné au nom de la foi chrétienne par la voix de saint Augustin<sup>577</sup>, qui écrivit (vers 415-427) :

Pour dire quelque chose des miracles des dieux du paganisme dont l'histoire fait mention [...] de la Vestale, qui, pour justifier sa chasteté, tira seule avec sa ceinture le vaisseau qui portait l'image de la Mère des dieux, que tant d'hommes et d'animaux n'avaient pu seulement ébranler ; de cette autre, qui, pour le même sujet, puisa de l'eau du Tibre dans un crible ; tous ces miracles ne sont comparables ni en puissance, ni en grandeur à ceux que l'Écriture sainte nous apprend s'être faits parmi le peuple de Dieu. Combien moins peut-on leur comparer ceux qui ont été jugés dignes d'être sévèrement punis par les lois des peuples même qui ont adoré de tels dieux, à savoir : les magiques et les théurgiques, dont l'objet le plus ordinaire est de fasciner les yeux par des illusions, comme lorsqu'ils font descendre la lune en terre pour la faire écumer sur les herbes, ainsi que le dit Lucain ? Quoique quelques-uns de ces prestiges semblent égaler quelques miracles des vrais serviteurs de Dieu, la fin néanmoins pour laquelle on les fait montre que les nôtres sont incomparablement plus excellents [*sic*]. En effet, ils se font pour établir le culte de ceux qui demandent qu'on leur offre des sacrifices, au lieu que **les véritables miracles n'ont pour but que la gloire d'un Dieu**, qui témoigne dans ses Écritures qu'il n'a aucun besoin de tels sacrifices, comme il l'a montré en s'opposant à ce qu'on les lui offrît à l'avenir<sup>578</sup>.

Le docteur de l'Église<sup>579</sup> sépare incisivement, dans cet extrait, les miracles chrétiens des miracles païens, parmi lesquels il range les prodiges prêtés aux vestales Claudia<sup>580</sup> et Tuccia. Selon lui, ils s'opposeraient dans leur finalité même. Les divinités païennes auraient recours à ces artifices seulement pour impressionner les hommes, qui se laissant naïvement éblouir et abuser par de telles démonstrations leur rendraient ensuite un culte sacrificiel. Les

---

<sup>577</sup> Saint Augustin se fit baptiser en 387 à Milan par saint Ambroise.

<sup>578</sup> Saint AUGUSTIN, *La cité de Dieu*, traduction française de Pierre Lombert, Bourges, chez Gille, Tome II, 1818, pp. 239-240.

<sup>579</sup> Ce titre sera accordé à saint Augustin des siècles après sa mort en 1298.

<sup>580</sup> La vestale Claudia dégagea du sable un navire échoué et le remit à flot à elle seule !

miracles chrétiens, au contraire, sont l'expression pure de la grâce infinie du Dieu unique, dont la gloire éclatante ne participe pas des sacrifices que les hommes pourraient offrir<sup>581</sup>.

Il s'agit là d'une deuxième illustration de l'incompatibilité patente de la figure mariale avec la figure vestalique, pourtant projetées en superposition sur la reine Élisabeth I<sup>ère</sup>. Cette discordance, ou qu'elle passa inaperçue, ou qu'elle n'embarrassa pas les contemporains d'Élisabeth, du fait de l'opiniâtreté de la prohibition du culte de la Vierge Marie sous son règne, eut dû interpeller son successeur le roi Jacques I<sup>er</sup>, qui appelait, quant à lui, à l'examen attentif du christianisme antique pour scinder la question du dogme<sup>582</sup> ! Mais, même durant l'ère jacobéenne, il semble que l'inconséquence blasphématoire de la symbolique du portait de la reine Élisabeth ne causa pas le moindre émoi<sup>583</sup>. Nous tâcherons maintenant d'entendre cette indifférence en rassemblant des éléments qui amoindriraient cette dichotomie.

Relevons dans un premier temps, aussi inattendu que cela puisse paraître, que Grégoire le Grand<sup>584</sup>, le dernier des quatre docteurs de l'Église considéra, à l'exact opposé de saint Ambroise et de saint Augustin, « les prêtresses de l'*Urbs*, c'est-à-dire les vestales, dont il loue de surcroît la vie exemplaire, comme les protectrices des Romains, pendant les invasions des hordes lombardes<sup>585</sup> ». Poursuivons en remarquant qu'il est vraisemblable qu'une des dernières Grandes Vestales se soit convertie au christianisme<sup>586</sup>. Signalons enfin

---

<sup>581</sup> Voir notamment le Psaume 40, 7-9 : « Tu ne désires ni sacrifice ni oblation, tu m'as percé les oreilles ; tu ne demandes ni holocauste ni victime expiatoire. Alors j'ai dit : 'Voici que je viens, avec le rouleau du livre écrit pour moi. Je veux faire ta volonté, ô mon Dieu, et ta loi est au fond de mon cœur.' ». [Traduction française du chanoine Crampon].

Voir également l'Évangile selon saint Matthieu (Chapitre XII, 6-7) : « [Jésus dit] Si vous aviez compris ce que veut dire : Je veux la miséricorde et non le sacrifice, vous n'auriez pas condamné des innocents ». [Traduction française du chanoine Crampon].

Il convient de remarquer pour aller plus loin que toutes les entreprises de généalogie religieuse, qui tâchent d'appréhender le passage du polythéisme païen au monothéisme chrétien, au sens d'une évolution rationnelle de la pensée humaine sur le versant spirituel, se heurtent au mystère de la foi des fidèles. Il est d'autre part intéressant de noter que la perception des miracles évolue dans le temps en fonction des permanentes avancées scientifiques, technologiques et médicales. Les faits qui étaient autrefois extraordinaires et surnaturels ne le sont peut-être plus aujourd'hui. L'homme repousse continuellement les limites de son entendement de l'univers. La question étant de savoir jusqu'où cela va-t-il nous mener ? Peut-être marchons-nous vers une ligne d'horizon qui recule sans cesse et avons-nous l'illusion de nous en rapprocher ?

<sup>582</sup> PATTERSON, W. B., *King James VI and I and the reunion of Christendom*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 94.

Patterson note notamment (p. 94) : « James revered the writings of the ancient fathers in the same way St. Augustine had, as worthy of belief where they agreed with the scriptures ».

<sup>583</sup> Nous n'avons du moins découvert, à ce stade de notre recherche, aucune preuve matérielle d'une quelconque réprobation.

<sup>584</sup> Il fut élu pape sous le nom de Grégoire I<sup>er</sup> en 590.

<sup>585</sup> SCHILLING, R., op. cit., p. 126.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 128. Il écrit : « Le visiteur qui se promène dans l'atrium des Vestales, face au Palatin, peut découvrir sur la troisième base de la statue, à partir de la droite, une inscription intéressante. Le texte célèbre les mérites d'une Grande Vestale qui s'est distinguée par 'sa chasteté, sa pudeur, sa connaissance admirable des prescriptions cultuelles et religieuses'. Il est daté : 364 après J.-C. ; c'est la date la plus récente de toutes les statues de Grandes Vestales du Forum. Mais on chercherait en vain le nom : il a été martelé. Tout permet de croire que cette Grande Vestale a subi la *damnatio memoriae* parce qu'elle s'est convertie au christianisme. L'hypothèse a été admise par des savants aussi différents qu'Orazio Marucchi et Georg Wissowa ».

que quelques écrivains chrétiens, en marge des lignes ambrosienne et augustinienne, interprétèrent le miracle vestalique comme une manifestation du Dieu unique en faveur de l'innocence virginale qui aurait été calomniée. C'est du moins ce qu'attestent les pères jésuites Catrou et Rouillé dans leur monumentale *Histoire romaine* en vingt-et-un volumes<sup>587</sup>.

Ces nouvelles précisions atténuent légèrement le hiatus entre vestales et vierges chrétiennes, dont la reine Élisabeth amalgame les atours. Les prêtresses païennes ne sont cette fois plus présentées comme des adversaires de la foi, mais comme de futures chrétiennes. L'accent est mis sur la vie honorable de ces femmes, dont est retranchée l'incarnation de l'institution païenne. Il ne s'agit évidemment pas d'une réconciliation sacerdotale. L'Église chrétienne réhabilite la femme voilà tout. Un compromis acceptable consisterait partant à voir la reine comme un modèle pérenne d'honorabilité féminine, qu'a toujours chéri Dieu à travers les âges. L'inviolabilité de son royaume serait par là garantie.

Nous soulignerons en conclusion le caractère kaléidoscopique de ces images, qui se greffent sur la souveraine sans réelle cohérence intrinsèque de sens. Élisabeth I<sup>ère</sup> mobilise, semble-t-il, indifféremment des images pratiquement incompatibles entre elles, du moins du point de vue théorique. Cette assimilation de symboles hétérogènes, si elle dénote une certaine naïveté philologique, fut dans le même temps un puissant instrument de la propagande royale. Ce paradoxe est éloquent : la reine s'adresse à ses contemporains par le truchement de codes, qui par définition ne sont jamais universels. Le discours de l'image est donc calibré en fonction des groupes (socio-culturels) qu'elle souhaite influencer, d'où la discordance potentielle des symboles réunis<sup>588</sup>. D'un côté, elle vise la masse peu éduquée de ses sujets en substituant aux représentations interdites de la Vierge Marie, dans les églises du royaume, ses armes royales. De l'autre, elle cible l'aristocratie et les têtes couronnées des puissances étrangères en se faisant représenter avec le crible miraculeux de Tuccia à la main. Depuis le succès à la cour des traductions en langue anglaise des poésies de Pétrarque, en particulier du *Trionfo della Castità* (Triomphe de la chasteté), le tamis de la vestale était en

---

<sup>587</sup> CATROU, ROUILLÉ, *op. cit.*, p. 287.

Ils écrivent (1727 : 287) à propos du prodige qu'accomplît la vestale Claudia : « Chose étonnante ! quoique [*sic*] plusieurs paires de bœufs eussent été employées à remettre le navire à l'eau, quoiqu'un [*sic*] grand nombre d'hommes eussent en vain épuisé leurs forces à un si pénible travail, la Vestale y attacha sa ceinture, & dégagea le vaisseau sans peine. **Le prodige parut évident.** Les Écrivains du Paganisme l'**attribuèrent** à la vertu efficace de la mere [*sic*] des Dieux, & **les Auteurs Chrétiens [*sic*] à la toute puissance du vrai Dieu, qui, par le ministère de ses Anges, voulut autoriser [*sic*] la virginité, & dissiper la calomnie** ».

<sup>588</sup> À l'heure des médias de masse, qui plus est, dans des démocraties électives où tous les faits et gestes de nos dirigeants sont scrutés à la loupe, les références symboliques et culturelles arborées par les acteurs politiques sont soigneusement composées en amont de façon à ce qu'aucun élément n'entre jamais en altercation avec un autre. L'objectif final étant de construire une représentation avantageuse et cohérente, tout en disposant du nombre de codes nécessaires pour irradier l'ensemble des couches de la société.

effet perçu comme une idéalisation de la virginité sortant victorieuse de tous ses combats<sup>589</sup>. Le message politique était donc clair : la reine vierge triompherait de tous ses adversaires, car Dieu est avec elle. Compte tenu de la césure entre le commun des sujets de la reine et la noblesse, ainsi que du nombre restreint des portraits en circulation<sup>590</sup>, force est de constater l'innocuité de cet amateurisme. Ces deux mondes devaient encore demeurer hermétiques culturellement pendant un certain nombre d'années. Notons néanmoins que, dans son association à la virginité, le miracle de l'eau, dont le crible est une déclinaison culturelle, a un spectre d'adhésion potentiellement bien plus étendu, dans la mesure où, comme l'a admirablement souligné Marcel Meulder, il se confond à un certain point avec l'essence mythologique même des civilisations indo-européennes<sup>591</sup>.

<sup>589</sup> Voir PETRARCA, Francesco, *Rime* [col commento del Tassoni, del Muratori], Padova, Pei tipi della Minerva, Volume II, 1827, pp. 551-552.

Et, *Poésies de Pétrarque*, traduction complète par le comte F. L. de Gramont, Paris, Paul Masgana (libraire-éditeur), 1842, p. 280.

Le poète écrit : « Con queste, e con alquante anime chiare / Trionfar vidi di colui, che pria / Veduto avea del mondo trionfare. / Fra l'altre la Vestal vergine pia, / Che baldanzosamente corse al Tibro ; / E per purgarsi d'ogn'infamia ria, / Portò dal fiume al Tempio acqua col cribro ».

Ci-après la traduction française de F. L. De Gramont : « Avec celles-là et avec quelques autres âmes rayonnantes / je vis triompher de celui qu'auparavant j'avais vu triompher du monde. / Parmi elles se trouvaient la Vestale, vierge pieuse, qui courut intrépidement vers le Tibre, et qui, pour se purger de toute accusation infamante, / Porta du fleuve au temple de l'eau avec un crible ».

Voir également YATES, Frances A., *op. cit.*, p. 112-113. L'historienne britannique remarque : « Petrarch dedicates his *Triumph of Chastity* to Laura, the heroine of his sonnet sequences. In a typical representation of the *Triumph of Chastity* we see Laura riding in a chariot drawn by unicorns, creatures symbolic of virginity. The Love over which she has triumphed is represented as a naked winged figure, carried below her in her chariot, who is being bound and rendered powerless. A leader in the triumphal train carries a banner showing an ermine [The ermine is not actually mentioned by Petrarch in the *Trionfo della Castità*, but the ermine banner became a fixed feature of illustrations of the poem], symbol of chastity. Beside the chariot walk ladies famed as 'examples' of chastity. One such 'example', mentioned by Petrarch, was Tuccia, a Vestal Virgin who was supposed to have proved her chastity by carrying water in a sieve, unspilt. In the visual *Triumph of Chastity*, Tuccia can be seen walking in the triumph carrying her emblem of the sieve. Protestant propagandists, collecting criticisms of the Papacy, enrolled both Dante and Petrarch on their side as having, at some time or another, ventured to call the Pope the Whore of Babylon. I am not here concerned to unravel Petrarch's real opinions on these problems, only to register the fact that his name was brought into the Protestant propaganda. Thus Puritan associations were tinging the Elizabethan image of Petrarch, and his poem, *I Trionfi*, already fashionable in England [MUMFORD, Ivy L., 'Petrarchism in early Tudor England', in *Italian studies*, XIX, 1964, pp. 56-63], became more fashionable still ».

<sup>590</sup> Voir WHITELOCK, Anna, « The Queen's Two Bodies: The Image and Reality of the Body of Elizabeth I », in *The Image and Perception of Monarchy in Medieval and Early Modern Europe*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing [McGLYNN, Sean, WOODACRE, Elena], Chapitre onze, 2014, p. 212.

Elle ne dénombre que sept portraits de la reine Élisabeth avec un crible à la main.

<sup>591</sup> MEULDER, Marcel, « Le crible de la vestale Tuccia », in *Latomus*, Bruxelles, Société d'Études Latines de Bruxelles, Tome 65, Fasc. 2 Avril-Juin 2006, pp. 327-346.

Il écrit (2006 : 328-329) : « Le *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, à l'article 'crible, passoire, tamis' (t. VII, p. 1662 sqq.) évoque l'ordalie de l'eau dans le crible chez divers peuples européens et même d'Asie, comme en Inde [voir BOUCHÉ-LECLERCQ, *Histoire de la divination*, Paris, 2003, p. 183] ; là, d'après Grimm, l'on croit que les jeunes filles pures peuvent porter de l'eau dans un crible. Éloïse Mozzani, à la suite de Philippa Warning, atteste que les Polonais prétendent qu'une jeune fille vierge peut 'faire rouler l'eau en boules' ; et l'emploi du crible pour dénoncer un vol et un voleur fut courant en Angleterre jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Aurions-nous affaire à une convergence supplémentaire, notamment entre Rome et l'Inde, en d'autres mots à une croyance indo-européenne ? Nous pensons que le fond 'archéologique' de cette épreuve est assurément d'origine indo-européenne, puisque nous le retrouvons en Grèce avec les Danaïdes [leur crible laisse passer l'eau, non parce que ces femmes auraient été consentantes — loins de là ! —, mais parce qu'elles ont assassiné leurs violeurs de maris] ».



Figure 13 (a) — Francesco Tamagno trépasse aux pieds du lit à Milan.



Figure 13 (b) — Francesco Tamagno trépasse aux pieds du lit à Naples.

Sur cette deuxième photographie, prise en 1888 lors d'une représentation d'*Otello* au *Teatro San Carlo* de Naples, nous constatons que Francesco Tamagno qui campe le rôle du Maure s'effondre, comme au *Teatro alla Scala* de Milan en 1887, aux pieds du lit de Desdemona, incarnée par Gabbi Adalgisa. Remarquons enfin que sur l'encadrement apparaît la dédicace du ténor turinois qui écrit : "All'amico Carissimo Felice Berutti Ricordo di Francesco Tamagno 11/9.88". Ce document inestimable provient des archives historiques du *Teatro Reggio* de Turin.

# Table des annexes

|                  |                                                                                                                                                                                         |     |
|------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Figure 1</b>  | Liste détaillée des principales ressources scénographiques des théâtres élisabéthains, d'après l'analyse de Martin Stephen et Philip Franks (1993 : 19).                                | 366 |
| <b>Figure 2</b>  | « Esultate! », tiré de l' <i>Otello</i> de Verdi (Acte I, scène 1).                                                                                                                     | 368 |
| <b>Figure 3</b>  | a) <i>Mort d'un philosophe ou le suicide de Caton</i> , par Luca Giordano, Naples, [conservé au] Musée d'art et d'histoire de Cognac, deuxième moitié du XVIIe siècle, huile sur toile. | 369 |
|                  | b) La mort de Caton d'Utique, par Jean-Paul Laurens, Toulouse, Musée des Augustins, 1863, huile sur toile, 158 x 204 cm.                                                                | 370 |
| <b>Figure 4</b>  | Abbé Prévost, <i>Le Pour et le Contre</i> , La Haye, Isaac van der Kloot, Tome III, 1734, pp. 197-200.                                                                                  | 373 |
| <b>Figure 5</b>  | Traductions anglaise et française des <i>Tusculanes</i> de Cicéron, Livre troisième, sections 4-5.                                                                                      | 379 |
| <b>Figure 6</b>  | Traductions françaises de la pièce et du livret ( <i>Macbeth</i> I, 5).                                                                                                                 | 381 |
| <b>Figure 7</b>  | Scène et cavatine de Lady Macbeth.                                                                                                                                                      | 390 |
| <b>Figure 8</b>  | Changement d'orchestration (cavatine de Lady Macbeth).                                                                                                                                  | 391 |
| <b>Figure 9</b>  | Le pouvoir évocateur de la musique : lettre de Boito à Verdi.                                                                                                                           | 392 |
| <b>Figure 10</b> | a) La superposition des contenus informationnels dans un opéra.                                                                                                                         | 401 |
|                  | b) Combinaisons et coupures au fil du drame.                                                                                                                                            | 402 |
| <b>Figure 11</b> | Traductions françaises de la pièce ( <i>Macbeth</i> V, 1) et du livret (IV, 3-4).                                                                                                       | 406 |
| <b>Figure 12</b> | METSYS, Quentin le jeune, The Siena Sieve Portrait, [conservé à] Sienna, Pinacothèque nationale, 1583.                                                                                  | 407 |
| <b>Figure 13</b> | a) Francesco Tamagno trépassé aux pieds du lit à Milan.                                                                                                                                 | 416 |
|                  | b) Francesco Tamagno trépassé aux pieds du lit à Naples.                                                                                                                                | 416 |



# Table des illustrations

|    |                                                                                   |     |
|----|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1  | Dessin du Swan Theatre par Johannes de Witt                                       | 15  |
| 2  | Reconstruction conjecturale de l'intérieur du <i>Globe</i> par Cyril Walter Hodge | 16  |
| 3  | Schéma de la scène italienne                                                      | 23  |
| 4  | Le Teatro Farnese                                                                 | 25  |
| 5  | Le Teatro alla Scala                                                              | 26  |
| 6  | Tableau de la registration vocale                                                 | 32  |
| 7  | Diagramme des voyelles de l'API                                                   | 44  |
| 8  | L'ut <sup>5</sup> dans la <i>Rondine</i> de Giacomo Puccini                       | 92  |
| 9  | L'ut <sup>5</sup> dans <i>Norma</i> de Vincenzo Bellini                           | 94  |
| 10 | L'ut <sup>5</sup> dans <i>Un ballo in maschera</i> de Giuseppe Verdi              | 95  |
| 11 | Thème du somnambulisme (a) ou de l'antichambre du suicide                         | 144 |
| 12 | Thème du somnambulisme (b)                                                        | 144 |
| 13 | Thème du somnambulisme (c)                                                        | 145 |
| 14 | Récitatif entre Jago et Roderigo, tiré de l'acte I, scène 1                       | 183 |
| 15 | Modification proposée de l'énoncé source                                          | 191 |
| 16 | Modification complémentaire de l'énoncé source                                    | 197 |
| 17 | Traduction française du récitatif entre Jago et Roderigo                          | 211 |
| 18 | Modification proposée de la traduction française du récitatif                     | 213 |
| 19 | Exemple d'altération dans le livret français d' <i>Otello</i>                     | 226 |
| 20 | Tableau comparatif de l'adaptation du <i>Macbeth</i> de Shakespeare               | 283 |
| 21 | Tableau comparatif de l'adaptation d' <i>Otello</i> de Shakespeare                | 287 |
| 22 | CANTEL, Henri, <i>Son mouchoir</i> (1868)                                         | 314 |
| 23 | Schéma de la transmission du mouchoir                                             | 319 |

# Liste des enregistrements audio

|   |                                                                                            |     |
|---|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1 | Franco Corelli chante “Vittoria!”, in PUCCINI, Giacomo, <i>Tosca</i> .                     | 28  |
| 2 | Francesco Tamagno chante “Esultate!”, in VERDI, Giuseppe, <i>Otello</i> .                  | 34  |
| 3 | Lauritz Melchior chante “Esultate!”, in VERDI, Giuseppe, <i>Otello</i> .                   | 34  |
| 4 | Franco Corelli chante “Esultate!”, in VERDI, Giuseppe, <i>Otello</i> .                     | 34  |
| 5 | Luciano Pavarotti chante “Esultate!”, in VERDI, Giuseppe, <i>Otello</i> .                  | 34  |
| 6 | John McAndrew scande “I will incontinently drown myself”, in SHAKESPEARE, <i>Othello</i> . | 186 |
| 7 | Le thème du baiser (1), in VERDI, Giuseppe, <i>Otello</i> .                                | 396 |
| 8 | Le thème du baiser (2), in VERDI, Giuseppe, <i>Otello</i> .                                | 398 |
| 9 | Le thème du baiser (3), in VERDI, Giuseppe, <i>Otello</i> .                                | 400 |

# INDEX

- Abbé Prévost, 82, 373  
 Achard, Guy, 57, 60  
 Ajax, 72, 156, 174  
 Anne de Danemark, 252, 339  
 Aristote, 63, 155  
 Aulu-Gelle, 42  
 Austern, Linda, 287  
 Balzac, 123  
 Bardi, Giovanni de, 18  
 Battuti, 238  
 Bellini, Vincenzo, 88, 93, 122  
 Berman, Antoine, 47, 71, 163, 312  
 Blow, John, 18  
 Boccace, 235  
 Budden, Julian, 5, 146  
 Cammarano, Salvatore, 86, 96  
 Cantel, Henri, 314  
 Caruso, Enrico, 34, 43  
 Cassimatis, Hélène, 159  
 Chaucer, Geoffrey, 174, 234  
 Cicéron, 63, 66, 68  
 Clément V, 113  
 Clément VIII, 134  
 Conati, Marcello, 212, 306  
 Constantin l'Africain, 114, 236  
 Corelli, Franco, 28, 35  
 Corneille, Pierre, 163, 241  
 Cowan, Richard, 33, 40, 41, 43, 45, 46  
 Cymbeline, 243, 246  
 Devereux, Robert, 130  
 Érasme, 57  
 Éros, 330  
 Eschyle, 155, 157, 315  
 Euripide, 62, 72, 155  
 Florio, John, 322  
 Freni, Mirella, 45, 87  
 Galien, 77, 114  
 Grassi, Ernesto, 69  
 Grégoire le Grand, 413  
 Hazm, Ibn, 234-236  
 Henry V, 13  
 Hepokoski, 5, 8, 199, 258, 295  
 Hepokoski, James, 9  
 Hercule, 61  
 Hippocrate, 63, 114  
 Horace, 58, 160  
 Hubert, Marie-Claude, 17  
 Hugo, Victor, 343  
 Jakobson, Roman, 47  
 Jordan, Philippe, 20  
 Juvet, Louis, 22  
 La Villemarqué, Hersart de, 243  
 Ledoux, Claude Nicolas, 21  
 Livigni, Gioacchino, 32, 44  
 Maffei, Andrea, 8, 83, 121  
 Melchior, Lauritz, 34, 35  
 Michel, Jacques-Henri, 57  
 Minois, Georges, 52  
 Muratori, 189, 415  
 Ophelia, 50, 243, 265  
 Ott, Jacqueline et Bertrand, 32  
 Pavarotti, Luciano, 34, 35, 45  
 Peri, 18  
 Pétrarque, 414  
 Philippe II d'Espagne, 195  
 Pie V, 9  
 Pignarre, Robert, 10  
 Platon, 58, 66, 68, 155, 312, 355  
 Problemata, 63  
 Prudence, 57, 61, 139, 410  
 Puccini, 28, 91  
 Purcell, Henry, 19  
 Racine, Jean, 163  
 Rescigno, Eduardo, 7, 83  
 Ricoeur, Paul, 344  
 Ricordi, Giulio, 305  
 Risorgimento, 8  
 Ronsard, Pierre de, 299  
 Rossini, 20, 43, 335  
 Rusconi, 336  
 Saint Ambroise, 410  
 Saint Augustin, 412  
 Saint Thomas d'Aquin, 114  
 Satrape, 321  
 Scapigliatura, 8  
 Schlegel, 165, 200, 258, 343  
 Schmitt, Jean-Claude, 52, 55, 81, 216  
 Schweitzer, Zoé, 161  
 Scot, Reginald, 251  
 Sénèque, 54, 153, 161, 173, 371  
 Sidney, Philip, 151, 186  
 Sophocle, 75, 155, 174  
 Spraggon, Julie, 127  
 Spriet, Pierre, 174  
 Stanislavski, Constantin, 102  
 Stendhal, 8  
 Stuart  
     Jacques Ier, 7, 131, 251, 339, 342  
     Marie, 11, 131  
 Tadolini, 86  
 Tamagno, Francesco, 34, 35  
 Tassarini, Lamberto, 322  
 Thaumaturge, 127, 339  
 Thomas, Ambroise, 245, 267, 344

Titus Andronicus, 164  
Toohey, Peter, 62  
Trubowitz, Rachel, 131  
Tudor, Marie, 128  
Turner, Wendy J., 55, 60

Van, Gilles de, 18  
Wagner, Richard, 19, 21, 40  
Zago, Ester, 234

# Table des matières

|                                                                     |        |
|---------------------------------------------------------------------|--------|
| <b>Avant-propos</b>                                                 | 5      |
| <b>Introduction</b>                                                 | 7      |
| 1. Le théâtre de la Renaissance anglaise                            | 9      |
| 2. L'opéra                                                          | 17     |
| 3. L'esthétique de l'interprétation                                 | 27     |
| 4. Problématique                                                    | 46     |
| <br><b>CHAPITRE I : Le suicide dans la tragédie shakespearienne</b> | <br>51 |
| 1. Prolégomènes                                                     | 51     |
| 2. Macbeth                                                          | 80     |
| 2.1 Le germe de la folie                                            | 82     |
| 2.2 Le constat de la folie                                          | 117    |
| 2.3 Le suicide de Lady Macbeth                                      | 149    |
| 3. Othello                                                          | 176    |
| 3.1 Roderigo et le suicide                                          | 177    |
| 3.1.1 Section A : "Roderigo, ebben, che pensi ?"                    | 180    |
| 3.1.2 Section B : "D'affogarmi"                                     | 182    |
| 3.1.3 Section C : "Stolto è chi s'affoga"                           | 221    |
| 3.1.4 Section D : "Vincer nol so"                                   | 233    |
| 3.1.5 Section E : "Suvvia fa senno"                                 | 247    |

|                                                             |                                                |            |
|-------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|------------|
| 3.1.6                                                       | Section F : “Aspetta l’opra del tempo”         | 249        |
| 3.1.7                                                       | Section G : “A Desdemona bella”                | 254        |
| 3.1.8                                                       | Section H : “Amico tuo sincero mi ti professo” | 261        |
| 3.1.9                                                       | Section I : “Se un fragil voto di femmina”     | 262        |
| <b>CHAPITRE II : La mécanique de l’adaptation verdienne</b> |                                                | <b>268</b> |
| 1. Analyse comparative des deux œuvres                      |                                                | 268        |
| 1.1 Macbeth                                                 |                                                | 269        |
| 1.1.1                                                       | Les additions                                  | 284        |
| 1.1.2                                                       | Les soustractions                              | 284        |
| 1.2 Othello                                                 |                                                | 286        |
| 1.2.1                                                       | Les additions                                  | 288        |
| 1.2.2                                                       | Les soustractions                              | 293        |
| 1.2.2.1                                                     | L’acte vénitien                                | 293        |
| 1.2.2.2                                                     | L’acte IV, scène 2                             | 300        |
| 1.2.2.3                                                     | L’acte V, scène 1                              | 302        |
| 2. Le livret d’Otello                                       |                                                | 304        |
| 3. Henri Cantel et le mouchoir ensorcelé                    |                                                | 314        |
| <b>Conclusion</b>                                           |                                                | <b>337</b> |
| <b>Bibliographie</b>                                        |                                                | <b>345</b> |
| <b>Annexes</b>                                              |                                                | <b>366</b> |
| <b>Table des annexes</b>                                    |                                                | <b>418</b> |

|                                        |     |
|----------------------------------------|-----|
| <b>Table des illustrations</b>         | 419 |
| <b>Liste des enregistrements audio</b> | 420 |
| <b>Index</b>                           | 421 |

# DE LA TRAGÉDIE PARLÉE SHAKESPEARIENNE À LA TRAGÉDIE LYRIQUE

## Mutations, intertextualité et interprétation

L'interprétation vocale, parce qu'elle est le point nodal de l'articulation complexe entre le texte et la musique, fournit les coordonnées de la dramaturgie opératique. C'est en effet par le chant que la rencontre hybride entre ces deux médias se coule en une seule et même action, autonome et indécomposable. L'opéra transcende ainsi le hiatus de la juxtaposition de deux contenus protéiformes, aux synergies limitées et aux nombreux antagonismes, en un contenu sémiotique homogène, que l'on goûte par le truchement de la représentation. Il s'agit véritablement du passage d'une matière bipolarisée à une énergie dont l'immatérialité réconciliatrice s'inscrit dans l'espace de la scène. Cette union transcendante fait "souffrir" l'oeuvre source, par l'impact de la technique vocale, du langage musical et des contingences liées à la scène lyrique, de la même manière que la musique se plie, dans une certaine mesure, aux impératifs de la tragédie. Cette recherche vise à soulever des interrogations sur le sens et les enjeux de la tragédie lyrique et de la tragédie shakespearienne, sur ce que fait émerger l'agglomérat du texte, transformé par les exigences musicales, et de la musique, dédiées à ce texte. Elle entreprend aussi d'éclairer certaines fonctions du langage et des formes musicales qui, même si elles ne sont pas fixes et universelles, deviennent opérantes dans le cas singulier des oeuvres traitées, ainsi que certaines données latentes des tragédies de Shakespeare qui ouvriraient de nouveaux canaux à l'effusion des passions humaines. Cela pose la question de ce que la relation des contenus hétéroclites de la tragédie lyrique libère, modifie et étouffe dans le drame source.

Mots-clés : Othello / Macbeth / Hamlet / Richard Cowan / Technique vocale / Dramaturgie comparée / Suicide / Frénésie / Mélancolie

## TRANSFORMING SHAKESPEARE'S TRAGEDIES INTO OPERAS

### Mutations, Intertextuality and Performance

Vocal rendition, the nexus of the complex articulation of text and music, gives the coordinates of operatic dramaturgy. It is, in fact, through singing that this hybrid conjunction between these two media appears as one and the same autonomous unitary action. Thus, opera transcends the hiatus of the juxtaposition of two protean contents, with limited synergies and numerous antagonisms, in a homogeneous semiotic content that can be appreciated in its representation. It effects the passage from a bipolarized matter to an immaterial conciliatory energy that is made to be performed. This transcendent combination makes the source work of art suffer, as a result of vocal technique, the musical language and the contingencies of the operatic performance, in the same way that the music submits to the requirements of tragedy. This research work aims at bringing up questions about the sense and the issues at stake in the operatic tragedy as well in the Shakespearean tragedy, about what stands out from the entirety of text altered by the musical requirements and the music given over to it. It also undertakes to shed light on certain functions of the language and the music forms which, even if they are not fixed or universal, become effective in the singular case of the works that are examined; and also on some latent data of Shakespeare's tragedies which would open new floodgates to the outpouring of human passions. This poses the question of what the connection between the heterogeneous contents of the operatic tragedy, releases, modifies and stifles in the source drama.

Keywords: Othello, Macbeth, Hamlet, Richard Cowan, Vocal technique, Comparative dramaturgy / Suicide / Frenzy / Melancholia

*Illustration de couverture :*

*Fondazione Teatro La Fenice Concerto di Capodanno 01-01-2011*

*Cliché Michele Crosera*

*William Shakespeare, gravure par Werborn, Paris, Bibliothèque nationale de France.*

*Cliché Roger-Viollet.*

Disciplines : Musique et musicologie / Scienze umanistiche



EA 3208 Arts : Pratiques et Poétiques  
UFR Arts, Lettres et Communication — Université Rennes 2  
Bâtiment B  
Place du recteur Henri le Moal - CS 24307 – 35043 Rennes Cedex  
Tél. : + 33(0)2 99 14 15 04  
Fax : + 33 (0)2 99 14 15 05



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI  
DI MODENA E REGGIO EMILIA