

Alexis Tadié

Maison Française d'Oxford / Université Paris VII - Denis Diderot

D'Othello à Otello : les avatars du Maure

p. 409-427

Résumé

Ce texte est celui d'une conférence prononcée devant des amateurs d'opéra. Il explore les adaptations de l'Othello de Shakespeare pour la scène lyrique. Il retrace l'histoire du mythe shakespearien, envisage l'échec dramatique (mais le succès considérable de l'Otello de Rossini) et s'attarde sur la composition de l'Otello de Verdi. Il s'interroge enfin sur l'étrangeté du personnage principal qui donne toute sa force continuée au mythe.

L'auteur

Alexis Tadié est directeur de la Maison Française d'Oxford, fellow de St Catherine's College, et professeur à l'université Paris 7-Denis Diderot. Il a publié notamment *Locke* (Belles Lettres 2000) et *Sterne's Whimsical Theatres of Language* (Ashgate 2003). Il travaille en ce moment sur l'histoire des idées aux XVIIe et XVIIIe siècles, et s'intéresse parfois à l'opéra.

D'Othello à Otello: les avatars du Maure¹

Alexis TADIÉ

Maison Française d'Oxford / Université Paris VII – Denis Diderot

"L'année dernière le soldat qui était en faction dans l'intérieur du théâtre de Baltimore, voyant Othello qui, au cinquième acte de la tragédie de ce nom, allait tuer Desdemona, s'écria: "Il ne sera jamais dit qu'en ma présence un maudit nègre aura tué une femme blanche." Au même moment le soldat tire son coup de fusil, et casse un bras à l'acteur qui faisait Othello. Il ne se passe pas d'année sans que les journaux ne rapportent des faits semblables. Eh bien! ce soldat avait de l'*illusion*, croyait vraie l'action qui se passait sur la scène". L'année dernière, c'est-à-dire bien sûr en août 1822, car c'est Stendhal qui raconte l'anecdote dans le premier *Racine et Shakespeare*. On se souvient en effet que c'est l'illusion dramatique qui le passionne chez l'auteur d'*Othello*: "Toute la dispute entre Racine et Shakespeare se réduit à savoir si, en observant les deux unités de *lieu* et de *temps*, on peut faire des pièces qui intéressent vivement des spectateurs du XIX^e siècle, des pièces qui les fassent pleurer et frémir, ou, en d'autres termes, qui leur donnent des plaisirs *dramatiques*, au lieu des plaisirs *épiques* qui nous font courir à la cinquantième représentation du *Paria* ou de *Régulus*." Le spectateur de Racine applaudit poliment à l'issue de la représentation, le spectateur de Shakespeare est soumis à une illusion parfaite, qui lui remue l'âme. Et c'est Shakespeare, bien sûr, qui donne à l'opéra italien et parfois français certains de ses plus

¹ On lira ici le texte d'une conférence prononcée en juin 2004 devant l'Association pour le Rayonnement de l'Opéra de Paris. Je n'ai apporté que peu de modifications au style oral d'une conférence qui n'avait pas de finalité spécifiquement universitaire, et ai préféré, pour cette raison, conserver les citations en français. Toutes les références sont données à l'édition de la Pléiade, dans la traduction de Jean-Michel Déprats, à partir du texte établi par Gisèle Venet et Line Cottagnies. Les lecteurs de l'édition verront tout ce que cette conférence doit à la remarquable notice de Gisèle Venet.

grands livrets: *Roméo et Juliette*, *Othello*, *Macbeth*, *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *Hamlet*, pour ne citer que les plus connus.

Mais l'anecdote stendhalienne, fort bien choisie, j'allais dire inventée, rappelle aussi le scandale de la situation dramatique, de ce Maure dont on a débattu pour savoir s'il était arabe ou africain, en tout cas amant, mari, et assassin d'une noble vénitienne. Cette question de la race d'Othello est d'importance pour saisir la puissance de l'intrigue, et le pouvoir de la pièce de Shakespeare. Et si ce n'était pas, au départ, l'essentiel (encore que...), l'histoire a rendu cette question centrale, et nous y reviendrons: elle est indispensable pour comprendre l'intérêt et la fortune d'Othello. Ces quelques remarques pour se souvenir de l'importance de Shakespeare pour le siècle romantique, pour redire la force dramatique de la pièce, et le scandale qu'elle peut provoquer par son sujet. Si Verdi, à l'instigation de Boïto, s'est tourné vers cette œuvre, c'était dans un contexte qu'il faut avoir présent à l'esprit. Peut-être, au demeurant, Boïto et lui l'ont-ils transformée en œuvre romantique.

Mais le contexte est évidemment plus compliqué, parce que c'est le Verdi vieillissant, dont on pouvait penser qu'il n'écrirait plus d'opéra, qui accepte finalement d'adapter une tragédie de la fin de l'œuvre de Shakespeare: comme si la grande maturité du compositeur se confrontait à celle du poète. Il y a aussi une raison aux hésitations de Verdi, une circonstance non avouée, qui tient au fait que l'opéra italien a déjà son *Otello*, que lui a donné Rossini, et qui passe pour le grand opéra du siècle, aux yeux de presque tous. Je dis presque tous, pour signaler quand même que quelqu'un — Stendhal, pour ne pas le nommer — écrit par exemple d'*Otello* dans sa *Vie de Rossini*: "Par quoi le faiseur de *libretto* italien a-t-il remplacé cette situation parfaite d'Othello racontant devant nous l'histoire de ses amours? Par une entrée triomphale d'un général vainqueur, moyen heureux et neuf, qui depuis cent cinquante ans fait la fortune du grand Opéra français, et paraît sublime au provincial étonné."

C'était donc là tout le défi de Boïto et de Verdi: adapter Shakespeare dont la puissance dramatique, dans *Othello*, paraît se prêter à l'opéra, et en même temps échapper à la domination de l'œuvre de Rossini pour, bien sûr, la dépasser. Je propose donc de réfléchir aux modalités de cette adaptation, aux façons dont Boïto et Verdi ont interprété la tragédie de Shakespeare, mais peut-être aussi,

"D'Othello à Otello: les avatars du Maure"

par là, de suggérer des façons dont l'histoire nous conduit à retourner toujours vers *Othello*, et peut-être à écouter Verdi avec d'autres oreilles.

Shakespeare adaptateur: la transformation de types en personnages, de situations en action.

Puisque l'on parle d'adaptation, c'est-à-dire de comparaison, il convient de revenir aux sources. Car Shakespeare n'invente pas son sujet, mais le trouve dans un conte du XVI^e siècle italien inclus dans l'*Hecatommithi* de Giraldi Cinthio (1565). Ce recueil contient en effet une nouvelle que Shakespeare connaissait en italien, et peut-être aussi dans sa traduction française parue en 1583 (mais on ne connaît pas de traduction anglaise à l'époque). À la fois par son sujet, mais aussi, à l'occasion, dans le détail de la formulation, Shakespeare s'inspire du texte italien: c'est en effet la première structure de l'histoire d'Othello.

Dans le septième conte de la troisième décade, tout entière consacrée aux infidélités conjugales, on voit apparaître un capitaine maure qui prend pour épouse une dame vénitienne, appelée Disdemona (le capitaine n'a pas de nom dans le conte italien). Nommé commandant des forces vénitiennes à Chypre, il s'embarque avec sa femme, ainsi que son enseigne, homme de belle apparence mais, nous dit le texte, de la nature la plus scélérate qui soit. Son vil caractère, le texte y insiste, est dissimulé à la perfection, au point que l'on croirait voir un Hector ou un Achille. Un caporal, ami du capitaine maure et de sa femme, les accompagnait également. Dans le texte italien, le scélérat est en outre ardemment amoureux de la dame vénitienne, et résolu à profiter d'elle. Malgré ses efforts pour arriver à ses fins, la dame l'ignore, et le scélérat de croire que c'est au caporal que la dame réserve ses faveurs. Il se livre alors à une machination diabolique pour écarter le caporal, qui le conduit à accuser la dame d'adultère. J'insiste sur ses détails parce qu'ils ne figurent pas chez Shakespeare: dans le conte italien, les motivations psychologiques du scélérat sont on ne peut plus claires. Selon un schéma bien connu, l'amour frustré s'y transforme en cette haine qui anime le personnage de l'enseigne. Chez Shakespeare, cette possibilité reste bien sûr présente, mais le texte anglais se refuse à trancher: l'ambiguïté du personnage de Iago est essentielle, parce qu'elle permet au dramaturge anglais de susciter des

sentiments contradictoires chez le spectateur; chez Cinthio, le scélérat se rapproche davantage du type que du personnage.

L'enseigne lance sa machination: suite à une punition encourue par le caporal, il prend avantage de l'intercession de la femme du capitaine maure auprès de celui-ci, et glisse une allusion perfide, dont Shakespeare reprend la lettre et l'esprit ("Regardez votre femme, observez-la bien"). Les premières altercations entre le Maure et Desdemona sont renforcées par le scélérat qui dit à son capitaine que sa femme est "déjà ennuyée de votre taint noir". Nous reviendrons sur cette question de teint, mais la question raciale qui surgit dans le texte italien est évoquée par Othello dans ces termes mêmes, alors qu'il s'interroge sur les raisons de l'abandon de Desdemona ("Peut-être parce que je suis noir./ Et n'ai pas les manières doucereuses / Des courtisans" 3.3.266-9) et ne quittera pas le débat autour de l'œuvre.

C'est alors que surgit le deuxième plan machiavélique de l'enseigne: il dérobe lui-même sur la personne de Desdemona le mouchoir qu'elle affectionne particulièrement, et le place dans la chambre du caporal. Celui-ci le trouve, le rapporte à Desdemona, croit-il, en l'absence de son mari, mais celui-ci revient impromptu, et le caporal s'enfuit. Les soupçons s'accumulent. Le Maure s'enquiert auprès de son épouse du fameux mouchoir, évidemment introuvable. C'est alors, nous dit le texte italien, que l'idée de tuer sa femme germe dans l'esprit du Capitaine. De son côté, Desdemona commence à douter de la justesse d'un mariage qui a été formé contre l'avis de la famille, alors que tout, Nature, Ciel et habitudes de vie séparent le Maure de la Vénitienne. C'est Iago, chez Shakespeare, qui reprendra ces paroles: "N'avoir pas de goût pour tant de prétendants/ De son pays, de sa couleur, et de son rang, / Ce vers quoi en toute chose nous voyons tendre la nature" (3.3.233-5). L'aveu d'impuissance de la fille de noble vénitien devient déclaration diabolique, placée dans la bouche de Iago, adressée à Othello.

Les deux compères fomentent le meurtre du Caporal, que doit entreprendre l'enseigne, ainsi que celui de la femme, qui sera mise à exécution de concert par les deux hommes. L'enseigne entreprend de tuer le Caporal, mais ne parvient d'abord pas à l'achever (quoiqu'il lui coupe la jambe en deux, détail sympathique que reprendra Shakespeare). La femme doit mourir assommée (c'est avec une

"D'Othello à Otello: les avatars du Maure"

chaussette pleine de sable qu'ils décident de la tuer, parce que, les amateurs de mauvais romans policiers le savent bien, cela ne laisse pas de trace), et le plafond lui tomber ensuite sur la tête, pour dissimuler le forfait. Dont acte. Mais l'enseigne continue sa vengeance, et poursuit le Maure jusqu'à sa perte, en expliquant au Caporal que c'est le capitaine qui lui a coupé la jambe, par jalousie, et lui révèle par là-dessus que le Maure a assassiné sa femme. Celui-ci, torturé, n'avoue rien, est banni, puis tué par la famille de Disdemona. L'Enseigne pour sa part continue d'accuser les uns et les autres, et finit par mourir sous la torture, d'une explosion interne de ses organes.

Si je me suis permis de relater à grands traits ce conte, c'est non seulement parce que peu de gens le lisent aujourd'hui, mais surtout parce qu'on y voit paraître plusieurs éléments importants. Tout d'abord, il est indéniable que la forme générale du récit est identique à la pièce de Shakespeare: la source est bien là, et je dirais volontiers qu'elle est structurale. Des acteurs (un capitaine maure, une femme vénitienne, un scélérat et sa femme dont je n'ai pas parlé pour simplifier, un caporal), des fonctions (le mari, la femme, l'amant éconduit, l'amant supposé), des objets (quelques armes, un mouchoir) et des passions (l'amour, la haine, la jalousie). La spécificité de chaque personnage apparaît clairement: le capitaine maure extérieur aux familles vénitienes, la dame vénitienne en contravention avec son milieu, l'enseigne jaloux, etc. Certains thèmes importants sont soulignés: je pense bien sûr à la question raciale, mentionnée à plusieurs reprises par le texte italien. Des péripéties disparaîtront de la pièce: la fin notamment, à ressorts, a une plus grande pureté chez Shakespeare.

Quelle a été la contribution de Shakespeare à cette histoire? Ou, si l'on préfère, que manque-t-il alors à Cinthio pour être Shakespeare? Le premier point, le plus évident pour qui lit Cinthio après avoir lu *Othello*, est l'absence de caractérisation chez Cinthio. J'ai dit la simplicité de la motivation psychologique de l'enseigne: celle-ci n'est jamais plus remise en question, et c'est le caractère maléfique qui le pousse de l'avant. Chez Shakespeare au contraire, les possibles sont toujours ouverts, l'interrogation sur les raisons d'une action toujours envisageable, une identification toujours amenée. Dans le conte italien, de plus, c'est l'accumulation de péripéties qui fait le récit. Chez Cinthio, il n'y a rien en dehors des situations; chez Shakespeare, il n'y a rien dans les situations. En ce sens, si

Shakespeare a trouvé chez Cinthio une structure, il n'y a trouvé que cela.

Prenons l'exemple du personnage fourbe, qui devient Iago chez Shakespeare (le nom est curieusement espagnol). Dans la tragédie, Iago apparaît comme un personnage maléfique par son langage: il se caractérise par une propension au juron, à l'insulte, à la remarque d'ordre sexuel. La première scène de la pièce, entre Roderigo, que Iago va persuader de poursuivre Desdemona de ses faveurs, et Iago, se termine par une forme de charivari, un raffut provoqué par les deux compères pour perturber la nuit de noces d'Othello et de Desdemona, et amener le père de celle-ci à prendre des mesures. Iago dit à Brabantio (le père): "un vieux bélier noir/ Grimpe votre blanche brebis", et complète avec l'expression rabelaisienne sur "la bête à deux dos" (1.1.85). Un peu plus loin, c'est à Cassio, le caporal du conte, que Iago explique par un jeu de mots qu'Othello s'est trouvé un navire sur lequel embarquer, mais le mot utilisé pour embarquer a aussi le sens sexuellement marqué d'entrer. On pourrait multiplier les exemples, mais la vilénie du personnage apparaît déjà dans le langage.

De plus, je le mentionne parce que Boïto reprendra le procédé en le modifiant, Iago se livre dès la première scène à une profession de foi (1.1.41-65), un peu énigmatique par endroits: Iago explique qu'à servir le Maure il ne fait que se servir lui-même, qu'il n'est que dissimulation ("je ne suis pas ce que je suis" 1.1.65), et que s'il était le Maure, il ne serait pas Iago. Cette déclaration minimale ne livre pas une motivation, mais suggère que tout le personnage de Iago tient précisément dans un inaccessible, dans un renversement des apparences toujours possible. Si la raison avouée de sa jalousie est donnée par la promotion dont va bénéficier Cassio alors que lui, Iago, reste enseigne, on voit bien que les raisons ne peuvent en être que plus complexes (y compris celle avancée par Cinthio, d'un fort désir à l'endroit de Desdemona). Chez Verdi, Iago prononce une grande profession de foi, un "credo": "Credo in un Dio crudel", qui se termine autant par une soumission au diable que par une déclaration d'athéisme: "le Morte è il Nulla, è vecchia fola il Ciel" (le ciel est une fable). Le romantisme est évidemment passé par là, mais chez Shakespeare il ne saurait y avoir de telle profession. Le personnage n'a d'autre philosophie que celle de l'énigme des apparences.

"D'Othello à Otello: les avatars du Maure"

Le deuxième trait que je voudrais isoler ici, peut-être le plus profond dans le personnage, c'est son pouvoir manipulateur. Certes, la machination existe chez Cinthio, mais elle acquiert au théâtre une beaucoup plus grande dimension, puisque, comme Boïto lui-même le note, Iago est véritablement l'auteur du drame. Plusieurs éléments permettent de préciser: d'abord, si Iago parle trop, déverse injures et obscénités, il est aussi celui qui ne parle pas assez: dès les premiers vers de la pièce, on comprend que Iago a refusé de livrer des informations à Iago: "mais vous ne voulez pas m'écouter" (1.1.4), dit-il à Roderigo. Et toute la machination se fonde sur des allusions, des réticences à parler, des silences entendus, dont Othello même perçoit la nature ("Je t'ai entendu dire à l'instant que tu n'aimais pas cela" 3.3.112; ou encore: "Je t'en prie, parle-moi comme à tes pensées/ Dis-moi ce que tu rumines, et donne à la pire pensée/ Le pire mot" 3.3.134-6). Le poison que, semblable à l'assassin du père de Hamlet, Iago verse dans l'oreille d'Othello (2.3.338) tient justement dans ce pouvoir de retenir les mots, de ne pas livrer ses pensées, de faire miroiter les apparences. Ce sont de bien faibles mots autour desquels se construit toute la machination: "honnête", "penser", "savoir". Toute la scène 3 de l'acte III tourne autour de ces mots: "N'est-il pas honnête?" demande Othello à propos de Cassio. Et la suite: "I: Honnête, mon seigneur?/ O: Honnête? Oui, honnête./ I: Mon seigneur, pour ce que j'en sais./ O: Qu'est-ce que tu en penses?/ I: Ce que j'en pense, mon seigneur?" (3.3.103-8). Les apartés de Iago, d'autre part, sont autant d'indications théâtrales sur les personnages, sur le déroulement de l'action, sur les mesures à prendre. Iago est à la fois le commentateur des événements ("Le Maure change déjà sous l'effet de mon poison" 3.3.329a), et surtout le meneur de la pièce, le metteur en scène, pour ne pas dire son auteur: laissé seul, il indique souvent la marche à suivre, prévoit l'étape suivante, et pour finir, commente les conséquences prévisibles des actions ("qu'il tue Cassio, / Ou que Cassio le tue, ou qu'ils se tuent l'un l'autre, /À tous les coups je gagne" 5.1.12-3). Toute la pièce dont l'action se déroule selon les indications de Iago, est en un sens la victoire de celui-ci. Il est davantage que le héros de la tragédie (Othello). Il manipule les autres personnages comme les spectateurs. Il devient l'égal, peut-être l'image du dramaturge.

De plus, la pièce de Shakespeare est composée à un moment historique et philosophique qui est celui du déclin de la Renaissance. Les années 1600 marquent un tournant, au moins intellectuel, dans la

perception de l'univers. On le voit au théâtre, avec Christopher Marlowe qui compose son *Faust* dans les dernières années du siècle: Faust étouffe sous le savoir constitué de la Renaissance, recherche le nouveau, et son adhésion au satanisme traduit le vertige de la volonté de savoir, l'ivresse des mondes nouveaux. On le voit encore chez Shakespeare avec *Hamlet*, la plus métaphysique peut-être de ses pièces: souvenons-nous de l'articulation de deux mondes, le monde ancien (dés)incarné par le père d'Hamlet, et le monde nouveau de la fin de la pièce, celui que va prendre en main Fortimbras qui tournera le dos aux "actes charnels, sanglants, contre nature". C'est enfin *Othello* qui, comme le dit Gisèle Venet, est la moins abstraite des tragédies: elle rompt la relation entre le microcosme humain et le macrocosme en faisant naître un couple au bonheur parfait, mais qui s'appuie néanmoins sur un désordre du monde, qu'on le voie dans les récits d'Othello au premier acte de la pièce de Shakespeare, dans l'union "contre nature" d'Othello et de Desdemona, ou dans la tempête qui ouvre l'opéra de Verdi. Brabantio, le père de Desdemona, s'en émeut: "Car si de telles actions peuvent avoir libre cours./ Esclaves, et païens, seront bientôt nos gouvernants" (1.3.91-2). Au début du XVII^e siècle, ce n'est pas seulement le teint noir qui dérange, mais la reine Elisabeth a prononcé en 1601 un arrêté d'expulsion (le XX^e siècle finissant n'a rien inventé) à l'encontre des Maures noirs. La fragilité du monde qu'Othello aperçoit à la fin de la pièce, après avoir tué Desdemona, le chaos vers lequel il se précipite, sont alors le seul avenir promis à la tragédie.

Rossini et l'adaptation: la dénaturation d'une tragédie

La première adaptation musicale, on le sait, est celle de Rossini, dont l'*Otello* est donné pour la première fois en 1816, sur un livret de Francesco Berio. Il est intéressant, bien sûr, qu'il y ait eu là l'un des grands succès de Rossini, qui impose le sujet pour tout le siècle. Peut-être est-ce le romantisme qui accueille la tragédie shakespearienne avec passion. Peut-être est-ce la composition musicale, l'apparition du grand opéra sur les scènes européennes. Peut-être enfin, est-ce le troisième acte de la tragédie. Quelles que soient les raisons, elles suffisent en tout cas à occulter le fait que l'adaptation a soigneusement dénaturé le texte. Je ne veux pas simplement renvoyer au fait que le mouchoir a été remplacé par une boucle de cheveux, que le librettiste a préféré faire de Iago un amant

"D'Othello à Otello: les avatars du Maure"

éconduit par Desdemona, ou encore que le père de Desdemona est un épouvantable père possessif rempli de colère par le mariage d'Otello et de Desdemona. Et je ne parle même pas d'Otello et de Rodrigo sortant s'affronter en duel vers la fin du deuxième acte. Trop de péripéties empêchent l'action de se développer selon la pureté des lignes de la machination de Iago et de la jalousie d'Otello. C'est que le librettiste s'est manifestement tourné à la fois vers le texte de Shakespeare, et vers l'original de Cinthio, ce qui retire à l'opéra toute unité dramatique; seule la fin de l'opéra retrouve une partie de la force de la tragédie, non pas dans l'air du saule mais dans l'air du gondolier justement célèbre au XIX^e siècle, et que Liszt par exemple allait transcrire dans le second mouvement de *Venise et Naples*.

Impossible évidemment de donner une analyse du livret, alors qu'elle a été si magnifiquement écrite par Stendhal, qui livre son adaptation personnelle de la tragédie shakespearienne. Pour Stendhal, la première erreur tient à l'affaiblissement considérable du personnage d'Othello, et il fallait maintenir ce que Stendhal appelle dans sa *Vie de Rossini* "Cette grande condition morale de l'intérêt, la vue de la mort certaine d'Otello dans le lointain". Orson Welles, à l'inverse, l'avait bien compris, car son film débute sur les images de la procession d'enterrement de Desdemona et d'Othello. Stendhal poursuit son analyse en soulignant en particulier dans le premier acte de l'*Othello* de Shakespeare qu'il y a matière à trois situations dramatiques essentielles. D'abord, le charivari, dans lequel Stendhal comprend qu'il y a la substance d'un chœur. Ensuite, la passion d'Othello pour Desdemona, qui fournirait prétexte à un air pour Othello. Enfin, l'histoire qu'Othello fait de son amour devant l'assemblée des sénateurs de Venise: Stendhal y trouve un *quintetto* admirable. Et Stendhal de conclure:

Voilà trois scènes de suite qui nous montrent Othello amoureux à la folie, et qui de plus nous intéressent à son amour, en nous faisant connaître en détail comment, malgré la couleur cuivrée de son teint, il a pu gagner le cœur de Desdemona, chose fort nécessaire; car nous ne pouvons plus voir de défauts physiques dans un amant préféré. Si jamais un tel homme tue sa maîtresse, ce ne sera pas par *vanité*, cette idée affreuse est à jamais écartée. Par quoi le faiseur de *libretto* italien a-t-il remplacé cette situation parfaite d'Othello racontant devant nous l'histoire de ses amours? Par une entrée triomphale d'un général vainqueur, moyen heureux et neuf, qui depuis cent cinquante ans fait la fortune du grand Opéra français, et paraît sublime au

provincial étonné. [...] Après cette cruelle ineptie d'être allé choisir un lieu commun qui fait contresens, il n'y a plus rien à dire du *libretto*. Il fallait que le génie de Rossini sauvât l'opéra, non pas malgré la sottise des paroles, rien de plus commun, mais malgré le *contresens des situations*, ce qui est bien autrement difficile.

Cette analyse de Stendhal est passionnante à plusieurs titres: d'abord parce qu'elle montre une perception tout à fait remarquable de la construction de la tragédie de Shakespeare. Ensuite parce qu'elle révèle une intelligence de la nature de l'opéra comme genre, qui lui permet d'exercer son jugement. En outre, et nous y reviendrons, parce que Boïto a lui aussi décidé de sacrifier le premier acte de la pièce anglaise. Cette destruction à laquelle procède l'opéra de Rossini, ou plus exactement son livret, nous enseigne enfin la complexité de ce que serait une adaptation réussie. Si l'incarnation du Maure de Venise, trouvée chez Cinthio, acquiert chez Shakespeare une tout autre dimension, on voit dans ce premier *Otello* avec quelle facilité cette dimension peut s'évanouir.

Et Stendhal, non pas de conclure, mais de donner à chacun la clé d'une écoute raisonnée de l'*Otello* de Rossini: "Dans *Otello*, électrisés par des chants *magnifiques*, transportés par la beauté incomparable du sujet, nous faisons nous-mêmes le *libretto*." C'est là le paradoxe suprême, à mon sens, des opéras tirés de Shakespeare, et je partage bien évidemment le sentiment de Stendhal: la force de ses pièces est telle que leur souvenir plane sur les adaptations de librettistes pas toujours très inspirés. Les mythes qu'il a créés s'imposent à la musique par delà les reconstructions dramatiques données par l'intrigue de l'opéra: c'est vrai de l'*Otello* de Rossini, c'est vrai aussi, par exemple, des *Capulet et des Montaigu* de Bellini, même s'il n'est pas vraiment tiré de Shakespeare. La connaissance, même imparfaite que l'on peut avoir des tragédies shakespeariennes (ou comédies, dans le cas de *Falstaff*) vient influencer notre perception des œuvres, renforcer notre écoute, approfondir notre connaissance de l'opéra.

Car bien sûr la pièce de Shakespeare est elle-même empreinte de musique, est elle-même musique comme l'a suggéré un critique il y a fort longtemps. À l'harmonie d'Othello et de Desdemona, Iago ne réagit-il pas en disant: "Oh! vous voilà au diapason maintenant./ mais je fausserai les clés qui font cette musique./ Honnête comme je le suis" (2.1.195-7)?

"D'Othello à Otello: les avatars du Maure"

Boïto-Verdi, histoire d'une collaboration: les obstacles, les transformations, la relecture d'un mythe

On connaît les difficultés que Verdi a rencontrées dans la composition d'*Otello*. Plus exactement, ces difficultés se situent en amont. Peu nous importe ici le détail des circonstances qui ont mené Boïto à Verdi, elles sont racontées dans les meilleures biographies. On sait que depuis 1871, et la première d'*Aida*, Verdi semble s'être retiré de la composition d'opéra, se contentant en particulier de diriger des concerts de son *Requiem*. De plus, Verdi n'avait à l'origine que peu d'estime pour Boïto. Les circonstances firent que Verdi fut mis en présence de Boïto, puis de l'adaptation de l'*Othello* de Shakespeare qu'il commençait à composer. Nous sommes alors en 1879. Mais le processus est long: c'est en 1887 qu'a lieu la première représentation de l'opéra. L'idée continue donc de germer dans l'esprit de Verdi, dont la correspondance garde les traces d'un intérêt indéniable pour l'œuvre de Shakespeare, commentant ici le personnage de Iago ("Ce Iago, c'est Shakespeare, l'humanité, c'est-à-dire une part de l'humanité"²), revenant là sur l'ineptie du livret de l'*Otello* de Rossini qui avait dénaturé l'original.

Le livret de Boïto prend forme progressivement, parfois sur les indications de Verdi. Il est manifeste que le sujet se prête admirablement à l'opéra: une situation dramatique simple, des personnages clairement construits, une progression inexorable vers la fin, et la mort, comme disait Stendhal, pour seul horizon. Peut-être trop, si l'on en croit George Bernard Shaw, que l'on sait par ailleurs grand amateur de musique: "la vérité c'est que ce n'est pas *Otello* qui est un opéra italien écrit dans le style de Shakespeare, *Othello* est une pièce écrite par Shakespeare dans le style de l'opéra italien... Les personnages sont des monstres; Desdemona est une prima donna avec mouchoir, confidente et grand air; Iago n'est un homme que lorsqu'il se débarrasse de son rôle de méchant de tréteaux; les transports d'Othello sont exprimés par une musique absurde qui fait rage du Propontique à l'Hellespon (3.3.456-61); et l'intrigue est une intrigue de farce portée par un procédé très faible qui repose sur un mouchoir

² Lettre à Morelli, 7 février 1880.

et qu'un seul mot peut faire échouer à tout moment". L'ironie est facile...

En le construisant, Boïto fait prendre au livret une forme autre. Le premier point, essentiel, est la suppression du premier acte vénitien. Dans la tragédie de Shakespeare, cet acte d'exposition, dont on a vu avec quel talent Stendhal l'analysait, permet de mettre en place des éléments d'importance: la rage de Iago, les premiers signes de la supériorité de celui-ci sur Othello, le magnifique discours d'Othello aux sénateurs. Dans ce discours, en particulier, le spectateur perçoit le peu d'éloquence du militaire ("Je vous ferai *le récit simple et sans fard*/ De toute la carrière de mon amour, par quelles drogues, quels charmes,/ Quelles incantations, et quelle puissante magie.../J'ai conquis sa fille" 1.3.82; je souligne), le passé complexe du personnage, la façon en même temps dont son talent de conteur lui a permis de séduire Desdemona ("d'écouter ces récits/ Desdemona avait le profond désir"; voir 1.3.133-46), la naissance de leur amour ("Elle m'aima pour les dangers que j'avais traversés./ Et je l'aimai d'en avoir pris pitié" 1.3.156-7). Et puis aussi l'amour de Desdemona pour Othello, soumise à celui-ci et qui souhaite l'accompagner à Chypre (incidemment, chez Rossini, pas de Chypre, tout se passe à Venise). C'est enfin le contraste entre Iago et Othello qui est clairement dessiné: l'honnête Iago comme l'appelle Othello dans toute la pièce, contraste avec la faiblesse de ce dernier décrite admirablement par Iago: "le Maure est une nature ouverte et franche, / Qui croit les hommes honnêtes pour peu qu'ils le paraissent./ Et il se laissera docilement conduire par le nez.../ Comme les ânes!" (1.3.378-81). L'une des données fondamentales du premier acte, et sur laquelle nous reviendrons, tient à la vulnérabilité d'Othello: il est déjà la victime de Iago, il est l'objet d'attaques de la part des grands de Venise, mais il répond à ces attaques avec la noblesse nécessaire: il est le paria superbe.

Ce pourrait être la caractérisation d'Othello qui est en partie sacrifiée par Boïto, la noblesse qui cède et craque petit à petit sous la jalousie. C'est là que l'écho de Shakespeare, que la musique, que le jeu du chanteur peuvent permettre de retrouver cette grandeur d'âme qui risque de ne faire d'Othello qu'un mari jaloux... C'est là aussi que l'on se rend compte de l'admirable concentration provoquée par Boïto et Verdi, où le duo d'amour du premier acte de l'opéra reprend et rappelle plusieurs scènes analogues de la pièce. Ce que je dis de la

"D'Othello à Otello: les avatars du Maure"

musique serait presque une banalité, si ce n'était aussi le sentiment qu'énonce Boïto à Verdi, alors que ce dernier craignait que la fin du troisième acte ne dénature Shakespeare: "Une atmosphère, écrit Boïto, qui a été détruite, peut être recréée. Huit mesures suffisent à ressusciter un sentiment; un rythme peut établir à nouveau un personnage; la musique est le plus puissant de tous les arts: c'est sa logique propre, plus libre et plus rapide que la logique de la parole, et bien plus éloquente". L'acte trois se termine effectivement sur la célébration d'Othello victorieux, écho de celle qui ouvre l'œuvre et lui redonne par là une partie de son sens, sur Othello maudissant Desdemona, sur Othello s'évanouissant, et l'ironie de cette célébration magistrale doublée d'un Othello rongé par la jalousie est encore accentuée par la superbe de Iago: "Ecco il Leone!"

Plus précisément, la fragilité du monde shakespearien, l'inquiétude de cette fin de Renaissance devant des mondes qui s'ouvrent et ne sont pas toujours appréhendés avec la curiosité du Nouveau, ne correspond peut-être plus à la sensibilité d'un romantisme que je n'ose pas dire finissant. Il était logique, essentiel, que Boïto se concentrât sur la puissance dramatique de la tragédie, sur son noyau de tragédie de la jalousie. Il risquait, ce faisant, de l'affaiblir, mais le drame ne pouvait se jouer, pour le public de la fin du XIX^e siècle, que dans la simplicité de l'amour écrasé.

Un deuxième aspect de la tragédie shakespearienne, occulté par la suppression de l'acte vénitien, tient dans la dimension politique de la pièce, qui sans être centrale pose tout de même quelques problèmes intéressants, que je mentionne rapidement: le premier acte, la mise en scène du rapport de pouvoir entre Othello et les gouverneurs de la République de Venise confère en effet au personnage d'Othello une dimension que sa victoire ne suffit pas à épuiser. Othello est de fait le sauveur de l'Etat, celui à qui Venise doit ses victoires. La raison d'Etat apparaît comme l'un des moteurs de la tragédie, c'est le statut externe, pour ne pas dire de paria d'Othello qui se trouve renforcé par sa non-appartenance à l'Etat. Plus précisément, Venise apparaît comme la cité qui à la fois accueille les étrangers (Othello ou Shylock) et les met au ban si nécessaire. L'ambiguïté de la position d'Othello trouve donc en partie sa force dans la dimension politique de la tragédie, et peut-être plus particulièrement dans ce premier acte. Son caractère externe à la République, que lui-même rappelle au début, renforce sa fragilité, et s'il cède à la torture de Iago,

ce n'est peut-être pas par simple propension à la jalousie. À la fin de la tragédie, le premier acte revient en écho dans les derniers échanges entre Lodovico et Othello: "un homme dont les yeux vaincus, / Peu habitués à s'attendrir/ Versent des larmes autant que l'arbre d'Arabie/ Sa gomme médicinale" 5.2.331-4). En supprimant le premier acte, le livret de Boïto retire alors toute référence à la dimension de la politique, concentre l'action (cela était évidemment nécessaire) sur la tragédie domestique, mais ce faisant ôte une partie de la perspective que le spectateur de Shakespeare pouvait avoir sur l'univers politique.

Le dernier aspect que Boïto supprime de son livret, fait pourtant la force du ressort dramatique de la pièce: comme une particularité shakespearienne, qui n'était peut-être pas essentielle à l'opéra mais que je m'en voudrais de passer sous silence. On se souvient que l'une des raisons pour lesquelles Stendhal admirait tant le dramaturge anglais contre tous les classiques français tenait à la façon dont il échappe à la règle des unités, d'espace et de temps. Plus précisément, dans *Othello*, on observe un double schéma temporel qui permet à Shakespeare à la fois de resserrer l'action, et de lui donner une profondeur dramatique. La tragédie est inscrite dans une immédiateté incontournable, soumise à la pression de l'instant, du déroulement inexorable du piège de Iago: les notations de temps soulignent en effet comme une unité de temps, puisque les époux partent pour Chypre le lendemain de leur mariage, et qu'en un peu plus d'une journée toute l'action est concentrée. On oubliera simplement le voyage en mer qui sépare le premier acte du second. Mais à l'inverse un certain nombre de notations suggère une durée, et des répétitions: Iago demande à Emilia de voler le mouchoir une centaine de fois, Desdemona et Cassio l'ont trompé mille fois, Cassio a abandonné Bianca pendant une semaine, etc. Peu importent les occurrences: ce qu'il convient de noter c'est la superposition de deux ordres, l'un qui situe l'action dans la durée, et offre au spectateur toute la profondeur temporelle d'événements qui ont une histoire, l'autre qui impose à l'action une immédiateté et lui donne toute la dimension tragique de son efficacité. Shakespeare et Boïto construisent alors la tragédie et l'opéra selon des principes dramatiques différents.

D'autres modifications me paraissent plus mineures, n'affectant pas la nature de l'adaptation: les problèmes techniques posés par l'opéra nécessitent bien sûr des corrections, des modifications de perspective. En revanche, on le voit, les trois

"D'Othello à Otello: les avatars du Maure"

modifications importantes que j'ai voulu noter (quatre si l'on ajoute la profession de foi de Iago) ont des conséquences différentes: l'une tient à mon sens à l'essence de l'opéra et du théâtre qui fait que la double temporalité n'était pas tenable; Boïto lui préfère une forme d'abstraction temporelle, peut-être pour faire écho à la concentration des passions. Les autres modifications affectent en revanche directement la nature de l'œuvre puisque tant la nature politique de la pièce, que des éléments complexes du personnage d'Othello sont en quelque sorte sacrifiés par le librettiste. C'est cette modification essentielle qui oppose les shakespeariens aux verdistes. Pour les verdistes, les modifications apportées par Boïto ont le mérite de concentrer l'action, et tout ce que la parole ne peut délivrer est — ô combien! — remplacé, suggéré, par la musique. Et les verdistes peuvent citer à l'appui de leur cause le Dr Johnson qui soupirait: "Si seulement la pièce avait commencé à Chypre...". Pour les shakespeariens, en revanche, la suppression du premier acte transforme une profonde tragédie en un mélodrame, en une simple histoire de jalousie (qui est plutôt un thème de comédie, comme l'on sait). Lampedusa se gausse ainsi de la célébrité de l'opéra de Verdi qui fait qu'en Italie les représentations de la pièce de Shakespeare ne donnent plus le premier acte.

Comme je l'ai suggéré, il me semble qu'il y a erreur à vouloir opposer l'une à l'autre, et à juger l'un par rapport à l'autre. Il faut au contraire écouter l'un avec la perspective de l'autre, comprendre le pouvoir de concentration que Boïto et Verdi ont donné à l'action, et retourner en même temps à Shakespeare, relire avec lui dans l'opéra d'autres échos, accepter, malgré le romantisme satanique de Iago, la grandeur du personnage, dont Verdi avait un temps penser le nom à l'œuvre (c'est l'incontournable Victor Maurel qui créa le rôle, avec Francesco Tamagno dans le rôle d'Otello, et Romilda Pantaleoni dans celui de Desdemona). La modification de la fin de la tragédie par Boïto et Verdi en est peut-être un bon exemple. À la fin de la tragédie, Othello meurt dans une dernière adresse à l'État, mais n'a pas un mot pour Desdemona: T.S. Eliot remarque que cette absence d'humilité trahit le désir de voir les choses comme elles ne sont pas, c'est-à-dire, dit Eliot, une forme de bovarysme. À la fin de l'opéra, au contraire, Boïto et Verdi ne s'attardent pas sur le bovarysme du personnage, le suggèrent simplement en une phrase: "Gloria! Otello fu". Et toute la fin se déroule autour du cadavre de Desdemona, ce qui renforce l'essence tragique du personnage. Les phrases sans accompagnement

musical (des sons sans tonalité, dit Verdi³) qui marquent sa fin, renforcent au contraire le célèbre "to die upon a kiss".

Ainsi meurt l'un des plus célèbres personnages de l'opéra et du théâtre, entre le bovarysme et la vanité shakespeariens, et la douleur tragique de l'amour écrasé de Verdi. Mais c'est dans leur union que l'on retrouvera toute la grandeur de l'œuvre, c'est dans toute la complémentarité des incarnations que l'on percevra toute la poésie du mythe. C'est ainsi que Verdi livre à la fin de sa vie la plus aboutie peut-être des interprétations de Shakespeare.

L'étrangeté du Maure

J'ai gardé pour la fin l'un des aspects peut-être les plus troublants de l'œuvre de Shakespeare, qui ressort de toutes les incarnations d'Othello, dès la première, celle de Cinthio, jusqu'aux plus récentes, et je pense autant à Verdi qu'à Rushdie dont l'un des romans s'intitule *Le dernier soupir du Maure*, ou encore à la belle et étrange adaptation d'Orson Welles: cet aspect, c'est ce que l'on doit appeler, justement, l'étrangeté d'Othello. Etranger, Othello l'est à plus d'un titre: étranger à Venise, étranger à son ordre politique et social, étranger par sa race, étranger par ses comportements. Mais tout cela le rend évidemment étrange, perturbateur peut-être. Car la question de la race d'Othello est l'élément incontournable, qui donne son sens à la pièce.

Othello est un Maure: précisons tout de suite de quoi il retourne, car il y a eu débat. Parfois peu ragoûtante, la controverse a consisté à savoir si Othello devait avoir le type arabe ou africain, le teint cuivré ou noir. Si les acteurs blancs devaient se barbouiller le visage ou si seuls des acteurs noirs pouvaient interpréter le rôle. Le texte de Shakespeare, pas plus que celui de Cinthio ne dit clairement d'où vient Othello, si ce n'est qu'il vient d'ailleurs. La cohérence historique laisserait supposer qu'à Venise, le général étranger avait moins de chance d'être africain: à Venise, un Africain est avant tout un esclave (il y a un tombeau de doge, dans une église, où la sculpture repose sur quatre Ethiopiens). Mais Othello rappelle lui-même qu'il a été un temps esclave. Cette cohérence historique-là n'a de toute façon

³ Lettre à Ricordi 21 janvier 1888.

"D'Othello à Otello: les avatars du Maure"

aucune importance: l'étrangeté d'Othello tient à son apparence physique différente. Chez Cinthio, le teint noir est explicitement mentionné. Othello réfère par deux fois à son teint noir, et Iago parle de ses lèvres épaisses (sans revenir sur le bouc noir déjà mentionné). Peu importe que des exégètes veuillent à tout prix nous persuader de ce qu'au XVI^e siècle ces expressions pouvaient être ambiguës: il est indéniable que l'histoire de l'interprétation d'Othello, que l'histoire de la pièce et peut-être même l'évolution du langage nous amènent à présent à considérer Othello comme de type africain. Le chanteur et acteur africain américain Paul Robeson, qui incarna le rôle dans les années 1930, fit lui-même l'expérience du scandale que provoquait cet homme noir embrassant sur scène une tendre jeune fille blanche. La dimension d'étrangeté est centrale à notre perception de la pièce.

Elle n'est au demeurant pas absente d'autres pièces de Shakespeare, et Othello est peut-être l'un des personnages les plus étonnants de paria dans l'œuvre du dramaturge anglais qui en compte d'autres. À Venise toujours, dans *le Marchand de Venise*, deux personnages au moins remplissent cette fonction: l'un des prétendants de la jeune Portia est le prince du Maroc, personnage qui n'est pas exempt d'une certaine noblesse, à la fois dans le maintien et dans le verbe, mais qui est rapidement évacué, pour n'avoir pas su choisir le bon coffret. Dans la même pièce, c'est évidemment Shylock, personnage qui a été joué comme un rôle tragique dans certaines interprétations, qui a été joué par un acteur noir dans la mise en scène de Peter Sellars il y a quelques années⁴, qui incarne l'étrangeté. Et il n'est pas inintéressant de retrouver dans le personnage d'Othello des échos de Shylock. L'étrangeté est encore incarnée par Caliban, dans *La Tempête*, le cannibale soumis en esclavage par Prospero, et il y a peut-être quelque chose de la relation entre Prospero et Caliban, dans la façon dont Iago en vient à dominer Othello.

Une partie de la grandeur de la tragédie du Maure tient au fait qu'Othello rassemble toute l'étrangeté de ces personnages shakespeariens. Elle tient plus encore au pouvoir d'identification qu'il offre. Un exemple parmi tant: le capitaine Dreyfus, à Cayenne, lisait Shakespeare, relisait *Othello*, en particulier un passage qu'il citait à sa femme dans ses lettres: "Le bon renom pour l'homme et pour la femme est précieux, mon seigneur, / C'est le premier joyau de nos

⁴ Cette mise en scène transposait Venise à Venice Beach, sur fond d'émeutes.

âmes; / Qui vole ma bourse vole une chose sans valeur, c'est quelque chose, et ce n'est rien;/ Elle était à moi, elle est à lui, comme elle fut l'esclave de mille autres; / Mais qui me chaparde mon bon renom/ Me dérobe quelque chose qui ne l'enrichit pas./ Et qui me rend vraiment pauvre" (3.3.158-64). Plus près de nous, c'est l'écrivain nigérian Ben Okri qui a toujours été remué profondément par la pièce de Shakespeare, et qui soutient, à juste titre, que si ce n'est pas là une pièce sur les questions raciales, l'Histoire lui a donné cette dimension. Chez Rushdie enfin, le Maure incarne à la fois toute l'étrangeté d'un personnage autre, tout le métissage dont rêve l'auteur des *Enfants de minuit*, toute la superbe du personnage qui vient d'un autre monde, mais peut-être aussi tout l'échec de ce rêve.

Cette étrangeté, on l'entend dès les premiers récits d'Othello qui séduisent tant Desdemona, où il relate les merveilles rencontrées: "Cannibale, qui se mangent l'un l'autre;/ Les Anthropophages, et les hommes dont la tête pousse sous les épaules" (1.3.130-2). En retour, on comprend qu'Othello puisse faire figure lui aussi d'étranger, dans un contexte où la figure du diable est souvent faite de cheveux crépus, de lèvres épaisses, de teint noir. C'est le père de Desdemona, bien sûr, qui véhicule en premier lieu cette idée, mais la haine de Iago à l'encontre d'Othello n'est pas exempte non plus de cette méfiance vis-à-vis de l'Autre: c'est "contre la nature" que Desdemona s'est éprise d'Othello. La tradition chrétienne elle-même avait pu identifier le bourreau du Christ à l'homme noir. Un faisceau de significations, pour la plupart historiquement déterminées, impose une méfiance véritable à l'égard d'Othello, et définit en retour la fragilité du personnage. Liée au contexte des découvertes, la composition de la pièce apparaît alors, selon certains critiques, comme nécessaire à la célébration de l'impérialisme naissant. D'autres critiques suggèrent en retour une interprétation de la pièce qui la poserait en opposition au racisme. Je ne voudrais pas ici prendre parti, mais simplement suggérer à quel point l'œuvre de Shakespeare a pu servir de matrice à des interprétations contemporaines, postcoloniales, témoignant ici de la survivance du mythe. Et je ne parle même pas de l'abus qui en a évidemment été fait dans la presse américaine au moment de l'affaire O.J. Simpson.

Je disais, en réécoutant l'opéra de Verdi avec la pièce de Shakespeare présente à l'esprit, que cette double lecture permettait de lui donner une profondeur qui naissait de la complémentarité des

"D'Othello à Otello: les avatars du Maure"

œuvres. J'ajouterais pour finir que l'étrangeté d'Othello, sa différence imposée par les autres, revendiquée par le texte, ne permet pas d'entendre l'opéra de Verdi comme une simple tragédie de la jalousie: pourquoi alors Boïto et Verdi, qui n'hésitaient pas, comme on l'a vu, à modifier profondément le texte, auraient-ils conservé le personnage du Maure, dans le temps où ils en supprimait toute la dimension politique? C'est que précisément la force de la pièce naît aussi de cette étrangeté irréductible. Et c'est là peut-être que l'on retrouve la force d'une œuvre qui ne serait peut-être autrement qu'un mélodrame sur un mari trompé, un peu trop jaloux. Si l'on n'attaque plus aujourd'hui, comme dans l'anecdote stendhalienne, des maudits nègres sur des tréteaux qui embrassent des femmes blanches, le pouvoir de scandale de cette œuvre énigmatique demeure. Dans l'apparence physique d'Otello se concentrent une histoire lointaine, des contrées mythiques, une autre manière de voir. Cette altérité ne résiste peut-être toujours pas aux Iago de notre monde.