

Relire *Othello* : un mythe nomade¹

« On ne peut rien faire sans Shakespeare—mais on ne peut porter une pièce à l'écran. Je n'y crois pas—je ne pense pas que Shakespeare y aurait cru. Il aurait fait un formidable scénariste »². Orson Welles, commentant son adaptation d'*Othello* à Peter Bogdanovich, insiste sur la nécessité de transformer le texte, tout en préservant les forces principales de la tragédie. Son analyse de la pièce de Shakespeare, à la fois à l'écran, et dans ces conversations, laisse apparaître les complexités d'une adaptation : l'*Othello* de Welles, est à la fois un film à rapprocher d'œuvres comme *Mr Arkadin* (ce que fait Bogdanovich), et à regarder avec Shakespeare à l'oreille. Il ne s'agit donc pas de retracer chez Welles ou chez d'autres, ce qui a été laissé de côté ou transformé, mais plutôt de parcourir les œuvres, avec l'*Othello* de Shakespeare présent à l'esprit, afin d'en faire apparaître peut-être pas directement la fortune, mais quelques modalités de sa nomadisation. Les adaptations, qui sont autant de réincarnations, abondent : pas loin de trente versions cinématographiques ou télévisuelles (y compris une version pour la télévision qui adapte l'histoire au goût du jour). Les réécritures sont nombreuses, et l'utilisation dans le roman de la figure du Maure, voire du texte de Shakespeare lui-même, est fréquente³. Il ne pouvait donc s'agir ici de les recenser toutes, ni d'en proposer une lecture exhaustive, mais peut-être simplement de s'attarder sur quelques adaptations, pour comprendre comment se construit cette tragédie de l'étrange, de la dissimulation, des apparences. Il ne sera donc en ce sens que très peu question de Shakespeare, sinon qu'on tentera de l'approcher de biais, par ceux qui l'ont lu.

Adapter Othello : Shakespeare en adaptateur

¹ Une version abrégée de cet article paraît dans la revue électronique *Etudes Epistémè*, n° 9, 2006 sous le titre « D'*Othello* à *Otello* : les avatars du Maure » (<http://www.etudes-episteme.com>).

² Orson Welles et Peter Bogdanovich, *This is Orson Welles*, Londres, Harper Collins, 1993, p. 228.

³ Voir par exemple Tayeb Salih, *Saison de la migration vers le Nord*, traduit par Abdelwahab Meddeb et Fady Noun, Paris, Sindbad, 1983.

Shakespeare est lui-même adaptateur : il trouve le sujet de la tragédie du *Maure de Venise* dans un conte du XVI^e siècle italien inclus dans l'*Hecatommithi* de Giraldi Cinthio (1565). Ce recueil contient une nouvelle que Shakespeare connaissait en italien, et peut-être aussi dans sa traduction française parue en 1583. Le dramaturge anglais s'inspire du texte italien pour construire la tragédie, ainsi que, à l'occasion, pour le détail de la formulation : il s'agit là de 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 vénitienes à Chypre, il s'embarque avec sa femme, ainsi que son enseigne, homme de belle apparence mais, dit le texte, de la nature la plus scélérate qui soit. Son vil caractère 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. Dans le conte italien, les motivations psychologiques du scélérat apparaissent avec clarté : selon un schéma courant, l'amour frustré se transforme en haine implacable, 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 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 *Disdemona* sont renforcées par le scélérat qui dit à son capitaine que sa femme est « déjà ennuyée de vostre taint noir ». La

question de la race apparaît donc dès le texte italien : dans le texte de Shakespeare, Othello reprend les mêmes termes, 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)⁴

C'est alors que surgit le deuxième plan machiévélisque 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. C'est alors, 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. Chez Shakespeare, Iago reprend les paroles de Desdemona, et l'aveu d'impuissance de la fille de noble vénitien devient déclaration diabolique, placée dans la bouche de Iago, et adressée à Othello :

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).

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. La femme doit mourir assommée, et le plafond lui tomber ensuite sur la tête, pour dissimuler le forfait. 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 Desdemona. 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.

⁴ Toutes les citations et références de scène sont données dans la traduction de Jean-Michel Déprats pour l'édition des œuvres de Shakespeare : *Tragédies*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

Si je me suis permis de relater à grands traits ce conte, c'est parce qu'on y voit paraître plusieurs éléments importants. Tout d'abord, la forme générale du récit, identique à la pièce de Shakespeare, indique que la source en 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 vénitiennes, la dame vénitienne en contravention avec son milieu, l'enseigne jaloux, etc. Certains thèmes importants font leur apparition, des péripéties disparaîtront de la pièce : la fin du conte, en particulier, trouve 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. Une fois posée, la simplicité de la motivation psychologique de l'enseigne n'est par exemple jamais plus remise en question : son caractère maléfique 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. 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 au père de Desdemona, Brabantio :

Sangdieu, monsieur, vous êtes volé, par pudeur, passez votre robe,
Votre cœur est rompu, vous avez perdu la moitié de votre âme ;
En ce moment, à cet instant même, un vieux béliet noir

Grimpe votre blanche brebis ; (1.1.86-9).

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 utiliser pour embarquer a aussi le sens sexuellement marqué d'entrer. On pourrait multiplier les exemples : la vilennie du personnage apparaît dans son langage.

De plus, Iago se livre dès la première scène à une profession de foi 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 :

Si j'étais le Maure, je ne voudrais pas être Iago :
En le servant, je ne sers que moi-même.
Le Ciel m'est témoin, je n'agis ni par amour ni par dévouement,
Mais sous leur apparence, dans mon propre intérêt.
Car lorsque mon action extérieure montrera
L'acte véritable, et la figure de mon cœur,
Sous des dehors externes, le jour ne sera pas loin
Où je porterai mon cœur sur ma manche
Pour le donner à picorer aux pigeons ; je ne suis pas ce que je suis. (1.1.57-65)

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 tient dans la promotion dont va bénéficier Cassio alors que lui, Iago, reste enseigne, les raisons motivations du personnage sont nécessairement 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 : chez Shakespeare, il ne saurait y avoir de telle profession d'athéisme, même si les échos de la Bible⁵ accentuent le satanisme du personnage. Le personnage n'a d'autre philosophie que celle de l'énigme des apparences.

On peut trouver dans le pouvoir manipulateur de Iago un deuxième exemple de ce travail d'interprétation auquel Shakespeare soumet sa source italienne. Certes, la machination existe chez Cinthio, mais elle acquiert au

⁵ « Je ne suis pas ce que je suis » est une référence claire aux paroles de la Bible : « je suis celui qui est ».

théâtre une beaucoup plus grande dimension, puisque, comme le note par exemple le librettiste de Verdi, Boïto, Iago est véritablement l'auteur du drame. Iago parle trop, déverse injures et obscénités, mais 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'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)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 ambiguïtés. 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 :

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 peuvent être considérées comme autant d'indications théâtrales sur les personnages, sur le déroulement de l'action, sur les mesures à prendre. Iago commente les événements⁷, met en scène l'action, devient l'auteur de la pièce : laissé seul, il indique la marche à suivre, prévoit l'étape suivante, et commente les conséquences prévisibles des actions :

qu'il tue Cassio,
Ou que Cassio le tue, ou qu'ils se tuent l'un l'autre,
A tous les coups je gagne. (5.1.12-3)

Toute la pièce dont l'action se déroule selon les indications de Iago mène donc à sa victoire. D'avantage que le héros de la tragédie (Othello), il devient l'égal, peut-être l'image du dramaturge.

⁶ Cf. « Je t'ai entendu dire à l'instant que tu n'aimais pas cela » (3.3.112).

⁷ « Le Maure change déjà sous l'effet de mon poison » (3.3.329a).

Shakespeare compose sa pièce à un moment historique et philosophique qui est celui du déclin de la Renaissance⁸. Les années 1600 marquent un tournant, au moins intellectuel, dans la perception de l'univers. Christopher Marlowe 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. Shakespeare écrit *Hamlet* dans les mêmes années : on y perçoit l'articulation du monde ancien (dés)incarné par le père d'Hamlet, et du monde nouveau de la fin de la pièce, promis à Fortimbras qui tournera le dos aux « actes charnels, sanglants, contre nature ». C'est enfin *Othello* qui, comme le dit Gisèle Venet⁹, est la moins abstraite des tragédies shakespeariennes : elle rompt la relation entre le microcosme humain et le macrocosme en faisant naître un couple au bonheur parfait. Elle repose cependant sur le désordre du monde, qu'on observe dans les récits d'Othello au premier acte, dans l'union « contre nature » d'Othello et de Desdemona, ou encore, plus tard, 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 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.

L'étrangeté du Maure

L'un des aspects peut-être les plus troublants de l'œuvre de Shakespeare, qui ressort de toutes les incarnations d'Othello depuis le texte de Cinthio, tient dans l'étrangeté d'Othello, qui est centrale à notre perception de la pièce. Étranger, 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. Othello est un Maure. Des controverses ont pu se développer

⁸ Sur la Renaissance finissante, voir par exemple William J. Bouwsma, *The Waning of the Renaissance, 1550-1640*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2000.

⁹ Voir notice à *Othello* dans *Tragédies*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

pour savoir si Othello devait présenter sur scène 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 rôle¹⁰. 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 peu de chance d'être africain : à Venise, un Africain est avant tout un esclave. Or Othello rappelle lui-même qu'il a été un temps esclave. Mais l'étrangeté d'Othello n'est pas tant affaire de cohérence historique que d'apparence physique différente. Chez Cinthio, le teint noir est explicitement mentionné. Chez Shakespeare, Othello réfère par deux fois à son teint noir, et Iago parle de ses lèvres épaisses. 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 considérer à présent le personnage d'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.

Cette étrangeté n'est au demeurant pas absente d'autres pièces de Shakespeare : Othello incarne peut-être le personnage de paria le plus complexe dans l'œuvre du dramaturge anglais. A 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 souvent été interprété de façon tragique, qui incarne l'étrangeté. Dans la mise en scène de Peter Sellars, il était au demeurant incarné par un acteur noir¹¹, ce qui mettait en relief les échos mutuels des personnages d'Othello et de Shylock. De même, la dimension troublante du personnage venu de loin rappelle Caliban, dans *La Tempête* : le rapport de domination entre Prospero et Caliban se retrouve dans l'ascendant qu'exerce Iago sur Othello.

¹⁰ Cette controverse, qui n'est pas sans écho chez Jean Genet par exemple, agite encore les milieux de l'opéra, puisque récemment au Royal Opera House de Covent Garden on s'est demandé si l'on avait raison de grimer le personnage d'Ulrika dans *Le Bal masqué* de Verdi : la cantatrice avait été maquillée pour la générale, mais pas pour les représentations.

¹¹ Cette mise en scène transposait Venise à Venice Beach, sur fond d'émeutes.

Une partie de la grandeur de la tragédie du Maure tient au fait qu'Othello rassemble l'étrangeté de ces personnages shakespeariens. Elle tient plus encore au pouvoir d'identification qu'il offre. Ainsi, 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 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, l'écrivain nigérian Ben Okri explique qu'il a toujours été profondément ému par la pièce de Shakespeare : il soutient, à juste titre, que s'il ne s'agit pas directement d'une pièce sur les questions raciales, l'Histoire lui a conféré 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. Il suffit pour l'heure de comprendre à

quel point l'œuvre de Shakespeare a pu servir de matrice à interprétations contemporaines, postcoloniales, témoignant de la survivance du mythe¹².

Le personnage d'Othello est par essence insaisissable : venu d'ailleurs, il ne se laisse pas enfermer dans les catégories de la république de Venise, même s'il est capable de la servir comme l'un de ses fils, et que ses faits d'armes dépassent tous les racontards qui circulent à son endroit. L'hybridité du personnage, dont Rushdie développera toutes les potentialités, repose autant sur une apparence physique supposée que sur des discours, que lui-même invente à l'image de ses maîtres. Des critiques ont en même temps insisté sur la nécessité d'historiciser le personnage d'Othello, de le relire à la lumière non seulement du projet colonial dont il est contemporain, mais à l'aide des réécritures africaines de notre siècle, de façon à faire apparaître les complexités des questions de race, de domination et de colonialisme¹³.

Le mythe postcolonial : Othello et l'hybridité

La quête des incarnations d'Othello nous conduit aussi sur les rivages de l'Inde. *Le Dernier Soupir du Maure*, paru en 1995, inscrit la tragédie de Shakespeare au cœur de son propos, le titre l'indique assez, tout en l'interprétant librement, pour faire apparaître son importance contemporaine. L'histoire et la géographie habitent le roman et les personnages. Le personnage principal du roman, Moraes Zogoiby, surnommé le Maure, est de mère chrétienne portugaise (Aurora da Gama) et de père juif (Abraham Zogoiby). La famille du père s'oppose au mariage, parce que les juifs ne se marient pas en dehors de leur communauté, et que, relique de conflits passés, Aurora a sûrement du sang maure dans les veines : « Local manufacture made-in-India Othello-fellows » (72). Le métissage du personnage principal permet à Rushdie de reconstruire une histoire faite de mélanges et de volonté de purification, de croisements et d'expulsions : le Maure est le fruit d'une

¹² Voir par exemple, Ania Loomba (ed.), *Postcolonial Shakespeares* (1998), Londres, Routledge, 2003. En particulier : Jonathan Burton, « 'A most wily bird' : Leo Africanus, *Othello* and the trafficking in difference », p. 43-63 ; et Michael Neill, « Post-colonial Shakespeare ? Writing away from the centre », p. 164-85.

¹³ Voir par exemple Jyotsna Singh, « Othello's Identity, Postcolonial Theory and Contemporary African Rewritings of *Othello* » in M. Hendricks and P. Parker, *Women, 'Race', and Writing in the Early Modern Period*, Londres, Routledge, 1994, p. 287-99. L'auteur s'appuie en particulier sur le roman soudanais de Al Tayyib Saleh, *Saison de migration vers le nord* (1969) et sur la pièce de Murray Carlin, *Othello, Not now, sweet Desdemona* (1969).

descendance hybride, qui unit juifs et chrétiens donc, juifs et musulmans aussi, car son ancêtre direct est le fils du dernier sultan et d'une prostituée juive. On voit ainsi *Le Marchand de Venise* rejoindre *Othello*, et l'histoire des juifs et des musulmans se mêler à celle de la montée des fondamentalismes en Inde, en particulier de l'hindouisme militant du Shiv Sena, qui culmine dans la démolition de la mosquée d'Ayodhya en 1992.

Le roman de Rushdie est placé, comme la pièce de Shakespeare, sous le signe de la mort imminente. Elle est indiquée dès le début du roman, qui renvoie le lecteur à la fin du héros shakespearien, de même qu'une série de peintures exécutées par la mère du personnage principal, dont l'une s'intitule « mourir sur un baiser », et la dernière porte le titre du roman. C'est à la dernière tirade d'Othello que le roman réfère, au dernier soupir où Othello est déchiré entre son passé maure et son identité vénitienne :

Doucement, un mot ou deux :
J'ai rendu à l'Etat quelque service, et on le sait ;
N'en parlons plus : je vous en prie, dans vos lettres,
Quand vous relaterez ces événements funestes,
Evoquez-les tels qu'ils sont ; sans rien atténuer,
Mais sans y mettre de haine : puis vous devrez évoquer
Un homme qui n'a pas aimé avec sagesse, mais avec excès :
Un homme qui n'était pas facilement jaloux, mais qui, manipulé,
Perdit totalement la tête ; un homme dont la main,
Comme celle du vil Indien, rejeta une perle
Plus riche que toute sa tribu ; un homme dont les yeux vaincus,
Peu habitués à s'attendrir,
Versent des larmes autant que l'arbre d'Arabie
Sa gomme médicinale ; écrivez tout cela,
Et dites en outre qu'un jour, dans Alep,
Alors qu'un Turc malveillant et enturbannait
Batait un Vénitien, et dénigrait l'Etat,
Je pris par la gorge ce chien circoncis,
Et le frappai ainsi. (5.2.321-39)

Les événements funestes abondent dans le roman, et sans vouloir retracer ici son intrigue, ni en livrer une analyse trop longue, on notera que les structures shakespeariennes se retrouvent chez Rushdie : Aurora, la mère du Maure, serait Desdemona, et Uma, la manipulatrice, serait Iago. Quant à la référence au vil Indien, même si elle désigne un autre type d'Indien dans le texte de Shakespeare, elle ne peut pas ne pas être lue avec l'Inde à l'esprit, pour qui vient de Rushdie vers le texte de Shakespeare : se rencontrent ici le Maure et l'Indien. On peut en outre lire dans cette référence une histoire textuelle

complexe qui fait de « Indian », dans certaines leçons, « Judean » : Othello se comparerait alors à un Juif, ce qui a les mêmes échos rushdiens, comme on vient de le voir.

C'est une réflexion sur l'hybridité que donne Rusdhie dans ce roman, une interrogation des mélanges face aux purificateurs. Le héros revendique sa bâtardise : « I, however, was raised neither as Catholic nor as Jew. I was both, and nothing : a jewholic-anonymous, a cathjew nut, a stewpot, a mongrel cur. I was — what's the word these days ? — *atomised*. Yessir : a real Bombay mix » (104). Et il en va de même dans la peinture de sa mère, qui célèbre le Mooristan, ce pays où les mondes se rencontrent, mais qu'elle appelle aussi Palimpstine, univers de palimpsestes, à l'image de l'Inde. Les peintures dont le narrateur retrace l'évolution nous montrent précisément un Maure qui est l'incarnation, dans les premiers tableaux, de l'hybridité créative, du pluralisme de la jeune nation indienne (« le mythe romantique de la nation hybride et plurielle, elle utilisait l'Espagne arabe pour imaginer à nouveau l'Inde » 227), et qui acquiert une plus sombre connotation dans les peintures de la fin, comme si la part d'ombre du palimpseste, l'obscur cœur de l'hybridité ressortait à la surface. Ces peintures dont le narrateur, en les parcourant toutes du regard, comprend finalement qu'elles sont la tragédie du Maure (Othello, le narrateur, etc.), c'est-à-dire dit le texte « la tragédie de la multiplicité détruite par la singularité ». La multiplicité, ici, est historique, générique, géographique, poétique : elle s'exprime dans l'invention des mélanges, la quête des appartenances diverses, qui viennent échouer dans les dernières pages du livre. Le roman enregistre toutes ces histoires, s'émerveillant d'entrée (« how stories travel, what mouths they end up in ! »), et participe du vagabondage de la figure du Maure, en même temps qu'il en fait transparaître toute la complexité actuelle. C'est en même temps tout le pouvoir des histoires qui apparaît là, celles par lesquelles Othello séduit aussi Desdemona, celle que raconte le Maure mourant, celles qui circulent, comme l'histoire du Maure de Venise. De Rushdie à Shakespeare, de Moraes Zogoiby à Othello, c'est la figure du conteur qui s'exprime ici.

La solitude tragique : Orson Welles et Othello

Le roman de Rushdie explore l'hybridité centrale au personnage d'Othello, son étrangeté aussi, et permet peut-être de tenter de saisir, au travers du roman, un sens profond de la figure tragique du Maure. Le film d'Orson Welles en propose une lecture autre, qui retourne à la fois à Shakespeare, et s'appuie sur les pouvoirs de l'image. Le film de Welles se livre à un examen de la solitude tragique et irrémédiable d'Othello. Il la dessine visuellement, bien sûr, soulignant l'isolement physique du personnage. L'adaptation élimine en particulier toutes les scènes de comédie. Pour Welles, on ne saurait transposer à l'écran une pièce de Shakespeare : ses films sont en ce sens des variations autour de Shakespeare, inspirés par le dramaturge anglais, mais ne cherchent en aucune façon à en livrer une production théâtrale filmée.

La mort plane sur le film tout entier, puisque la procession funéraire de la fin ouvre aussi l'œuvre, avant le générique : la mort des amants, la fin de Iago, sont énoncées, et resteront dans la mémoire du spectateur, de même que les premières phrases prononcées par Iago (« Je hais le Maure »). Welles souligne le pouvoir manipulateur de Iago, l'absence de motivation de celui-ci, sinon la pureté du mal qu'il exerce¹⁴. Iago est à bien des égards le personnage principal du film, même s'il s'efface au fur et à mesure du développement de la tragédie. La confrontation entre Iago et Othello habite le film, dans des scènes où Welles s'appuie sur le pouvoir de la caméra pour renforcer la haine de Iago à l'égard du Maure : des décors subtilement construits permettent à Welles d'enfermer le personnage d'Othello derrière des grilles comme dans sa jalousie ; la longue scène de la plage renforce encore le pouvoir insidieux qu'exerce Iago sur Othello¹⁵ ; la dernière scène entre les deux personnages repose sur un regard par lequel Othello, détruit par la jalousie, comprend l'étendue de la haine que nourrit Iago à son égard. Face à cette haine implacable de Iago, le personnage d'Othello se constitue dans une tension entre sa simplicité, que souligne Welles, et la jalousie qui l'habite et le

¹⁴ Le Iago du film de Welles est en outre manifestement impuissant, ce que Welles explique comme essentiel, non pas pour comprendre la pièce, mais pour la cohérence de l'interprétation par Micheál Mac Liammóir. Voir Orson Welles et Peter Bogdanovich, *This is Orson Welles*, p. 234.

¹⁵ Welles explique dans ses entretiens avec Bogdanovich que s'il a filmé cette scène en une longue séquence, contrairement aux autres scènes, extrêmement découpées, c'est que pour une fois il avait tout ses acteurs sous la main, et pouvait se dispenser de construire par fragments (p.231).

consomme. Ressortent du film de Welles, et de l'interprétation par celui-ci du personnage principal, l'étrangeté d'Othello, aliéné au monde qui l'entoure, isolé dans un univers qu'il ne contrôle pas et qui le fait chavirer : lorsque Cassio remplace Othello à la tête de Chypre, et qu'Othello comprend et annonce la fin, le vertige qui saisit le personnage est créé par un jeu subtil de caméra tournante, jusqu'à la dernière tirade, où seul son visage apparaît, en plongée, par une cheminée dans le plafond. Puis Othello s'écroule, le cadavre de Desdemona dans les bras. Le vertige du personnage principal est devenu le vertige du monde, habité par le chaos.

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

La première adaptation musicale 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 qui lui donne son aura ? Quelles que soient les raisons, elles suffisent à occulter le fait que l'adaptation a soigneusement dénaturé le texte. On rappellera pour commencer que le mouchoir a été remplacé par une boucle de cheveux, que le librettiste a préféré faire de Iago un amant 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. Sans parler 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 la tragédie, 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*.

On ne se risquera pas à 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*. Cet *Otello* n'est point assez tendre pour que je voie bien clairement que ce n'est pas la vanité qui lui met le poignard à la main. Dès lors ce sujet, le plus fécond en pensées touchantes de tous ceux que peut donner l'histoire de l'amour, peut tomber rapidement jusqu'à ce point de trivialité, de n'être plus qu'un conte de Barbe-Bleue »¹⁶. Orson Welles, à l'inverse, l'avait bien compris, puisque son film débute sur les images de la procession d'enterrement de Desdemona et Othello. Stendhal montre que le bonheur d'Othello est la condition dramatique de la tragédie, ce qui permet son développement et que toute adaptation doit reposer sur sa peinture : « ce qui m'intéresse, c'est le *changement* qui a lieu dans l'âme d'Othello, si heureux au moment où je le vois enlever sa maîtresse, et digne d'être cité en exemple des misères humaines lorsqu'il la tue au dernier acte. Mais, je le répète, pour que ce contraste sublime, parce qu'il est dans la nature des choses et que tout amant passionné peut craindre un sort semblable, se retrouve dans l'opéra, il faut qu'il commence par une peinture vive et fortement colorée du bonheur d'Othello, et de son amour tendre et dévoué »¹⁷.

Stendhal développe 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 cœur. 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 l'auteur de la *Vie de Rossini* 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

¹⁶ Stendhal, *Vie de Rossini*, Paris, Parution, 1987, p. 190.

¹⁷ P. 194.

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.¹⁸

Cette analyse de Stendhal est passionnante à plusieurs titres : d'abord parce qu'elle révèle une perception tout à fait remarquable de la construction de la tragédie de Shakespeare. Ensuite parce qu'elle s'appuie sur une intelligence de la nature de l'opéra comme genre, qui lui permet d'exercer son jugement. Enfin, 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* »¹⁹. C'est là le paradoxe suprême des opéras tirés de Shakespeare : le souvenir des pièces plane sur les adaptations de librettistes pas toujours très inspirés. Les mythes créés par Shakespeare s'imposent à la musique par delà les reconstructions dramatiques de l'opéra : c'est vrai de l'*Otello* de Rossini, et aussi, par exemple, des *Capulet et des Montaigu* de Bellini, même si l'opéra n'est pas tiré de Shakespeare. La connaissance, même imparfaite, que l'on peut avoir des œuvres shakespeariennes vient influencer notre perception des œuvres, renforcer notre écoute, approfondir notre connaissance de l'opéra : « Ce qui sauve l'*Otello* de Rossini, écrit encore Stendhal, c'est le souvenir de celui de Shakespeare »²⁰. Car la pièce de Shakespeare est elle-même empreinte de musique, est elle-même musique. A l'harmonie d'Othello et de Desdemona, Iago ne réagit-il pas en disant : « Oh ! vous voilà au diapason maintenant,/

¹⁸ P. 191.

¹⁹ P. 193.

²⁰ Id.

mais je fausserai les clés qui font cette musique,/ Honnête comme je le suis »
(2.1.195-7) ?

*Boïto-Verdi, histoire d'une collaboration*²¹

On connaît les difficultés que Verdi a rencontrées dans la composition d'*Otello*. 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*. Le compositeur italien n'avait en outre 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 que ce dernier 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 »²²), 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

²¹ Je m'appuie dans ce qui suit sur la correspondance entre Verdi et Boïto. Voir *Carteggio Verdi-Boïto*, édition Marcello Conati & Mario Medici, Parme, Istituto du Studi Verdiani, 1978. On en trouvera une version anglaise dans *The Verdi-Boïto Correspondence*, édition anglaise William Weaver, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1994. On trouvera une analyse de l'opéra par exemple dans James A. Hepokoski, *Giuseppe Verdi : Otello*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

²² Lettre à Morelli, 7 février 1880.

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 et qu'un seul mot peut faire échouer à tout moment ».

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)

Il comprend le passé complexe du personnage, la façon 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). Le spectateur saisit également l'amour de Desdemona pour Othello, sa soumission à celui-ci : elle souhaite l'accompagner à Chypre (incidemment, chez Rossini, pas de Chypre, tout se passe à Venise). Shakespeare y dessine enfin le contraste entre Iago et Othello : 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 tient à la vulnérabilité d'Othello. Déjà 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.

La caractérisation d'Othello est en partie sacrifiée par Boïto : sa noblesse cède et craque 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 perçoit la puissante 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. Boïto en énonce le sentiment 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 rescusciter 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 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 : le premier acte, la mise en scène du rapport de pouvoir entre Othello et les gouverneurs de la République de Venise confère au personnage d'Othello une dimension que sa victoire ne suffit pas à épuiser. Othello apparaît de fait comme le sauveur de l'Etat, celui à qui Venise doit ses victoires. La raison d'Etat fournit l'un des moteurs de la tragédie : le statut externe, étranger, pour ne pas dire de paria, d'Othello se trouve renforcé par sa non-appartenance à l'Etat. Venise apparaît à la fois comme la cité qui 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 étranger à la République, que lui-même rappelle au début, renforce

sa fragilité, et s'il cède à la torture de Iago, il faut y voir davantage qu'une simple propension à la jalousie. A 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 politique, concentre l'action sur la tragédie domestique, mais 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. 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 : « La tragédie racinienne ne peut jamais prendre que les trente-six dernières heures d'une action ; donc jamais de développements de passions. Quelle conjuration a le temps de s'ourdir, quel mouvement populaire peut se développer en trente-six heures ?/ Il est intéressant, il est *beau* de voir Othello, si amoureux au premier acte, tuer sa femme au cinquième. Si ce changement a lieu en trente-six heures, il est absurde et je méprise Othello »²³.

Othello s'appuie sur un double schéma temporel, souvent noté par la critique, qui permet à Shakespeare 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 temporelles soulignent 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 (à l'exception du voyage en mer qui sépare le premier acte du second). Mais à l'inverse un certain nombre de notations établissent 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

²³ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, (éd. 1823), Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, pp. 72-3.

semaine, etc. La pièce superpose deux ordres, l'un qui situe l'action dans la durée, et offre au spectateur toute la profondeur historique des événements, 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 paraissent plus mineures, et n'affectent pas l'adaptation : les problèmes techniques posés par l'opéra nécessitent des corrections, des modifications de perspective. En revanche, les modifications importantes mentionnées ont des conséquences différentes : l'une tient à l'essence respective de l'opéra et du théâtre qui fait que la double temporalité n'était pas tenable sur la scène lyrique ; 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 le librettiste sacrifie tant la nature politique de la pièce, que des éléments complexes du personnage d'Othello. Cette modification essentielle 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 suggéré par la musique. 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 Shakespeare et Verdi, 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 — Verdi avait un temps pensé donner son nom à l'œuvre. La modification de la fin de la tragédie par Boïto et Verdi en fournit un bon exemple. A la fin de la tragédie, Othello meurt dans une dernière adresse à l'Etat, 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. A 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 Verdi²⁴) 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 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.

Conclusion

« L'année dernière (août 1822), 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 »²⁵. 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

²⁴ Lettre à Ricordi 21 janvier 1888.

²⁵ Stendhal, *Racine et Shakespeare* (éd. 1823), pp. 38-9.

nous font courir à la cinquantième représentation du *Paria* ou de *Régulus* »²⁶. 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.

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 Boïto et Verdi, qui n'hésitaient pas à modifier profondément le texte, auraient-ils conservé le personnage du Maure, dans le temps où ils en supprimeraient toute la dimension politique ? C'est que précisément la force de la pièce naît aussi de cette étrangeté irréductible, et ne la réduit pas au mélodrame du 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.

²⁶ P. 32.