

De Shakespeare à Verdi

Desdémone perdue et retrouvée

Le meilleur des livrets d'opéra ne peut avoir ni l'ampleur ni les nuances de la pièce dont il est tiré, surtout si l'auteur de cette pièce se nomme William Shakespeare. Boito a simplifié le dramaturge élisabéthain : il ne pouvait faire autrement. D'ailleurs cette simplification n'est pas sans vertu. Elle contribue à l'extrême concentration de l'opéra. Mais Boito n'a pas seulement simplifié Shakespeare ; il l'a souvent infléchi, parfois trahi, même si c'est avec un très grand talent.

Boito a lu l'original anglais d'*Othello*, mais il s'est d'abord fondé sur la traduction française de François-Victor Hugo (on conserve son exemplaire de travail, zébré de traits de couleur et piqueté d'étoiles exclamatives)¹. Or toute traduction est interprétation, sans compter que dans une longue préface, Hugo le fils propose sa lecture, hautement romantique, de l'œuvre de Shakespeare. D'autres circonstances ont encore influencé la lecture de Boito. Notamment l'interprétation que deux fameux acteurs de l'époque, Rossi et Salvini,

¹ On trouve des renseignements détaillés sur la lecture de Shakespeare par Boito in James A. Hepokoski, *Giuseppe Verdi, Otello*, Cambridge University Press, 1987, en particulier dans le chapitre intitulé « Shakespeare reinterpreted », aux pp. 163-191.

ont donnée du More de Venise sur les scènes italiennes. Une interprétation toute de rage et de violence viscérale. On venait justement de traduire dans la langue de Manzoni les considérations que le fameux August Wilhelm Schlegel avait consacrées à *Othello*. Or pour Schlegel, le personnage de Shakespeare était l'incarnation du barbare à la fureur instinctive.

À ces diverses influences s'ajoute le génie personnel d'Arrigo Boito, qui l'a conduit à donner sa propre version du personnage de Iago, pour en faire (comment s'en étonner ?) une figure de Méphistophélès, de révolté métaphysique, ce qu'il n'est nullement chez Shakespeare. Pensons au grand monologue diabolique du II^e acte : « Credo in un Dio crudel che m'ha creato simile a sè (..) ». Déclarations dignes de Maldoror, et qu'on chercherait en vain dans le texte original.

Après tout, pourquoi pas ? Les complexités psychologiques de Iago, les signes multiples de sa vocation maligne, pourquoi ne pas les résumer dans cette profession de foi méphistophélique ? La condensation n'est pas nécessairement trahison.

*

Mais si le Iago de Shakespeare survit au traitement que lui inflige Boito, il n'en est pas tout à fait de même de Desdémone. Qu'elle soit pure et innocente du crime dont on l'accuse, c'est évidemment le cas dans l'original. Mais Shakespeare n'en fait pas pour autant une figure mièvre ou sulpicienne. Or, le livret (qui sacrifie le premier acte de la pièce) infléchit fortement le personnage dans ce sens. Cette interprétation, elle aussi, doit beaucoup à Schlegel, qui s'extasiait devant une Desdémone éthérée et sublime, victime d'un Othello charnel et monstrueux. La manifestation la plus flagrante et la plus encombrante de cette interprétation, chez Boito, c'est le chœur de

l'acte II, ce culte d'hyperdulie rendu à l'épousée plus chaste que la Vierge. Inutile de dire que ces dévotions sont introuvables chez Shakespeare. Quant à la prière du quatrième acte, un Ave Maria tout aussi inexistant dans l'original, il répond à cet Ave Desdemona, culte pour culte. On comprend que les commentateurs aient pu parler de préraphaélisme, voire de décadentisme.

Puisqu'elle doit incarner l'agneau de la féminité, il n'est pas question que Desdémone conserve l'énergie, l'audace, la force terrienne que lui donnait Shakespeare. Pour l'édulcorer de la bonne manière, Boito prend soin de la faire pleurer souvent. S'il le faut, il inverse franchement les rôles : Othello s'adressait à Desdémone en ces termes : « O my fair warrior ! ». Comment cette faible femme pourrait-elle être un « guerrier » ? Boito conserve la réplique, mais il l'attribue à la faible femme en admiration devant son valeureux époux. Ainsi de suite. Avec le risque évident d'ôter au personnage son épaisseur charnelle, voire son humanité ; de le rendre exsangue à force de le purifier.

Bien sûr, la pureté, la douceur, voire la soumission, sont des qualités que Shakespeare a bel et bien données à sa Desdémone. Victime sacrifiée sur l'autel de la jalousie, elle consent pleinement à son sacrifice. Lorsque Emilia lui demande qui l'a tuée, elle répond : c'est moi-même. Oui, mais cette réplique shakespearienne suggère peut-être aussi que Desdémone reconnaît sa part de culpabilité dans son malheur. S'il en va bien ainsi, l'atteinte la plus grave à la pièce originale, de la part de Boito, serait bien d'avoir méconnu, ou volontairement gommé cet aspect du personnage. Or si nous lisons attentivement Shakespeare (et singulièrement le premier acte, dont Boito n'a presque rien sauvé), nous constatons que Desdémone, en effet, est coupable de quelque chose. En tout cas, *elle n'est pas pure*. Elle a trahi, elle aussi. Non son mari, certes, mais son père, le sénateur vénitien Brabantio. Au point que son choix d'épouser le

More et de s'enfuir avec lui a fait mourir de chagrin ce père trop aimant.

Un tel fait n'est absolument pas anecdotique ; il est capital, au contraire : Iago va s'en servir, à juste titre pourrait-on dire, pour instiller en Othello le poison de la jalousie. Elle a trompé son père, insinue-t-il. Voilà ce qu'elle a fait, avec son regard pur. Pourquoi ne pourrait-elle pas vous tromper à votre tour, et l'innocence de ses yeux vous mentir à vous aussi ? Or ce raisonnement est impeccable, vertigineux, irréfutable : Desdémone la pure *a menti*, donc elle peut mentir encore. Oui, ce point est essentiel, parce qu'il contribue, plus que tout le reste, à faire de cette jeune femme un être humain, qui a ses faiblesses, et qui participe de l'humanité commune, capable de mensonge à tout moment, y compris au détriment de ceux qu'elle aime. En rejetant cet aspect de la Desdémone shakespearienne, Boito a du même coup arraché ce personnage au monde des humains – pour en faire un symbole sublime, une Idée éthérée.

Verdi était d'ailleurs pleinement conscient du fait, puisqu'il estima lui-même, dans une lettre à Ricordi, que Desdémone *n'était pas une femme*, mais un « type », le type de la bonté, de la résignation et du sacrifice. Le risque est alors qu'Otello, à son tour, ne soit pas un homme jaloux mais le « type » de la jalousie, et Iago le « type » de la trahison et de la calomnie. Pour ce dernier, les craintes se confirment. Non seulement parce que le Iago de Boito devient Méphistophélès, mais aussi parce qu'une dimension, ô combien humaine, de sa haine contre Otello est elle aussi gommée : la jalousie sexuelle. Car le Iago de Shakespeare est le premier jaloux : il soupçonne Othello d'avoir couché avec sa femme Emilia. Et du coup, il n'est pas le Mal pur, pas plus que Desdémone n'est le Bien pur. Il est un homme souffre et qui se venge ; un homme qui rend le mal pour le mal, ni plus ni moins.

*

Mais la musique ? Redonne-t-elle aux personnages, et singulièrement à Desdémone, l'humanité, donc les nuances et les ambivalences que le texte de Boito leur a fait perdre ? À strictement parler, non : c'est impossible. La musique ne peut pas retrouver cela même que le langage a perdu. Comment pourrait-elle fournir des données psychologiques, narratives ou historiques absentes du livret ? Mais ce qu'elle peut faire, et qu'elle fait admirablement dans le cas présent, c'est retrouver la complexité et la richesse humaines par la grâce conjuguée de ses mélodies, de ses timbres et de ses intensités, de ses douceurs inquiètes et de ses violences douloureuses. La musique d'*Otello*, dans sa souplesse et ses nuances innombrables, dans son extraordinaire ondolement, acquiert l'expressivité d'un visage humain, vraiment humain, traversé de passions mêlées et contradictoires. L'opéra s'ouvre sur une tempête, qui dès le début est une tempête intérieure. Et c'est pourquoi la Desdémone verdienne est beaucoup plus qu'un ange désincarné, beaucoup plus qu'un « type » ou une idée platonicienne.

On peut en donner un exemple élémentaire : Boito a trahi Shakespeare lorsqu'il a fait passer la réplique : « O mon vaillant guerrier » de la bouche d'Otello dans celle de Desdémone. Mais la musique suffit à effacer la trahison, car cette phrase, Desdémone la profère avec la vaillance musicale d'un vrai guerrier... Au-delà du texte, donc, c'est bel et bien Desdémone qui acquiert alors une dimension héroïque et conquérante – comme le voulait Shakespeare.

Mais ce qui est surtout remarquable, c'est que dès le début le personnage de Desdémone est musicalement complexe et tourmenté, y compris et peut-être surtout dans la grande scène d'amour qui clôt le premier acte. Sans doute, il n'est dit nulle part dans le texte que l'union et le bonheur des époux soit menacé, sinon

par l' « avenir inconnu » que pressent Otello. À ces craintes obscures, Desdémone répond d'ailleurs par des vœux sereins. Et pourtant, comme la musique est moirée d'angoisse, comme elle est haletante lorsque Otello chante « la mia gioia m'inonde » ! Comme on sent que ces êtres partagent un passé qui les a contraints de se battre, de mentir et de fuir ! Comme ils sont émouvants de trouble et d'imperfection ! Le premier acte de Shakespeare a disparu de l'opéra, et pourtant sa présence est parmi nous...

Au moment suprême des baisers, dans cette grande scène d'amour infiniment soucieux, la figure ascensionnelle et retombante, discrètement chromatique, évoque une atmosphère tristanienne. Cela ne veut évidemment pas dire que Verdi ait imité Wagner, mais cela veut dire que le langage de la passion douloureuse, *intérieurement* menacée par la mort, est un secret que les deux compositeurs ont partagé (de même que le mystère de l'atmosphère sacrée : le thème qui annonce l'entrée d'Otello dans la chambre de Desdémone endormie n'évoque-t-il pas, lui, thème de la Cène dans *Parsifal* ?). Quant à l'Ave Maria, il n'est pas si sulpicien qu'il en a l'air : il annonce, dans ses dernières mesures, la sacralité de la scène suivante, tandis que le chromatisme du commentaire orchestral annonce, lui, le retour du thème du baiser angoissé.

Ce thème, essentiel entre tous, réapparaît inchangé tandis qu'Otello se penche sur Desdémone, avec les mêmes trémolos orchestraux : frisson de la lumière céleste et frisson d'une angoisse très humaine. Ce thème devient la nostalgie de soi, l'ombre éthérée de soi, le miroir, le souvenir, la présence et l'absence. Il nous révèle soudain qu'il était depuis toujours habité par la mort. La mort, quand même elle semble survenir à la suite d'une atroce méprise, ne fait qu'accomplir un pressentiment partagé par les amants, au-delà de l'innocence ou de la jalousie, au-delà des immondes manœuvres de Iago.

Quand le rideau tombe sur l'ultime et frémissant accord de l'orchestre, le spectateur n'a pas l'impression d'avoir simplement assisté au sacrifice injuste d'un ange vertueux et désincarné. Non, il a vécu l'accomplissement du destin de deux mortels, destin hâté par les circonstances, mais intériorisé dès le début. La Desdémone de Shakespeare, qu'on avait cru perdue, est alors pleinement retrouvée.