



HAL
open science

Boito librettiste : une écriture interartiale ; l'exemple de La canzon del Salice dans Otello

Nicole Biagioli

► **To cite this version:**

Nicole Biagioli. Boito librettiste : une écriture interartiale ; l'exemple de La canzon del Salice dans Otello. 2024. <hal-04574862>

HAL Id: hal-04574862

<https://hal.science/hal-04574862v1>

Preprint submitted on 14 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Soumis à la revue LOXIAS

Université Côte d'Azur

Texte auteur

Boito librettiste : une écriture interartiale ; l'exemple de *La canzon del Salice* dans *Otello*

Nicole Biagioli*

Université Côte d'Azur, CTELA

Résumé

Poète, compositeur, dramaturge, traducteur, Boito a fait du livret d'opéra une oeuvre à part entière. Pour le prouver, nous avons choisi d'étudier l'*Air du saule* (*Otello*, IV, 1) sous une triple perspective : narratologique (c'est une mise en abyme de l'intrigue globale) ; historique (c'est l'aboutissement d'une série de reprises hypertextuelles sur deux siècles et demi) ; sémiotique (c'est le résultat d'une articulation étroite et évolutive des mécanismes de production et de réception de la conception à la représentation). Dans la première partie, nous retraçons le processus hypertextuel dont Boito est l'héritier. Dans la seconde, nous identifions les compétences antérieurement acquises qui lui ont permis de concevoir son livret, et nous analysons l'*Air du saule* en montrant qu'il constitue un véritable art poétique du libretto.

Mots-clés : Otello, L'air du saule, Boito, Verdi, Shakespeare, mise en abyme, interartialité.

Abstract

Poet, composer, playwright, translator, Boito has made the opera libretto a work by itself. To prove it, we chose to study The Willow Air (*Otello*, IV, 1) from a triple perspective: narratological (as a mise en abyme of the global plot); historical (as the outcome of a series of hypertextual transpositions over two and a half centuries); semiotical (as the result of a close and evolutionary articulation of the mechanisms of production and reception, from conception to representation). In the first part, we recall the hypertextual process to which Boito was the heir. In the second, we identify the skills previously acquired that allowed him to design his libretto. We analyze The Willow Air and point out that it offers an actual poetical art of the libretto.

Keywords : Otello, The Willow Air, Boito, Verdi, Shakespeare, mise en abyme, interartiality.

* <https://orcid.org/0000-0001-6304-4754>

Pour cerner l'originalité de Boito librettiste¹, nous nous sommes donné deux repères. Le premier est historique. On lui doit le dernier Verdi, celui d'*Otello* et de *Falstaff*, deux ouvrages dont le traitement dramatique et le langage musical

¹ Sauf indication contraire, les traductions françaises sont de notre fait.

ressemblent si peu à la production antérieure du maître qu'ils n'ont été pleinement reconnus qu'au siècle suivant. Notre choix s'est fixé sur *Otello* car il marque le début de la coopération de Boito avec Verdi, une fois passé l'examen d'entrée que représentait la révision du livret de *Simon Boccanegra*². Celle-ci inaugure une nouvelle façon d'envisager les rôles du compositeur et du librettiste. Basée non plus sur la division des tâches, mais sur une co-conception dans laquelle chacun peut discuter les décisions de l'autre, elle tranche avec l'obéissance totale que Verdi avait jusque là imposée à ses librettistes³.

Le second repère est à la fois théorique et stratégique. Comme l'étude du livret complet outrepassait les limites d'un article, nous avons isolé le passage qui nous a paru le plus représentatif de l'œuvre dans son ensemble, et du travail de Boito en particulier : la scène 1 de l'acte IV⁴. Desdemona est dans sa chambre, elle se prépare à se coucher avec l'aide d'Emilia, sa suivante, femme de Jago. Elle attend Otello. À la fin de l'acte précédent, celui-ci, convaincu par Jago qu'elle l'avait trompé avec Cassio, l'a insultée et humiliée publiquement, puis l'a prévenue qu'il viendrait l'entretenir en tête à tête. Habitée d'un sombre pressentiment, elle chante la *Canzon del Salice*, dont le sujet est une femme délaissée par celui qu'elle aime qui meurt de chagrin en l'excusant. Ce résumé suffit à montrer que l'on se trouve devant une mise en abyme. La similitude des deux situations, celle de Desdemona dans l'intrigue globale et celle de l'héroïne de la chanson, est patente.

La spécularité de la mise en abyme peut porter sur l'énoncé, l'énonciation et le code. Mais c'est la similitude des énoncés qui est primordiale pour qu'elle puisse remplir sa fonction métatextuelle de clef de lecture, apte, comme le rappelle Dallenbach⁵ à « doter l'œuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signifiante, de la faire dialoguer avec elle-même, et de la pourvoir d'un appareil d'auto-interprétation ». D'un point de vue sémiotique l'*Air du saule*, comme tous les airs célèbres, a une fonction indicielle. Il rappelle l'œuvre, et à travers elle, le style de l'auteur, et les fixe dans la mémoire auditive. Mais il a aussi une fonction iconique qui tout à la fois renforce la structure globale et l'interroge, puisque la partie équivaut formellement au tout. Elle favorise une démarche interprétative

² Cet opéra, dont le livret a été écrit par Francesco Maria Piave, librettiste de neuf des opéras de Verdi, a été créé le 12 mars 1857 à la Fenice. Il n'a guère eu de succès. Piave tombe malade en 1870 et meurt en 1876. Verdi retravaille l'œuvre en profondeur avec Boito en 1879-80. La représentation du 24 mars 1881 à la Scala est un succès. Elle est depuis montée dans cette version remaniée.

³ Giulio Ricordi, l'éditeur de Verdi, a tenté à plusieurs reprises de le persuader de travailler avec Boito, notamment pour la révision du livret de *La Forza del destino*, en 1868, puis pour l'élaboration du livret d'*Aida*, en 1869. Verdi lui a chaque fois préféré Ghislanzoni, un librettiste plus routinier. La justification qu'il donne pour le livret d'*Aida* est éloquente : « Non è un lavoro originale, spiegatele bene ; si tratta soltanto di fare di versi », (« Ce n'est pas une œuvre originale, expliquez-le bien ; il s'agit seulement de faire des vers »), lettre du 25 juin 1870. Quelques mois auparavant, Verdi écrivait à Giulio à propos d'un *Nerone* qui ne verra jamais le jour : « mi ritiene la difficoltà di trovar un soggetto a modo mio, un poeta a modo mio ed un'esecuzione nuova a modo mio, («ce qui me retient c'est la difficulté de trouver un sujet à ma façon, un poète à ma façon et une exécution nouvelle à ma façon », lettre du 3 février 1870, Preambolo, *Carteggio Verdi- Boito*, Istituto Nazionale di studi verdiani, Parma, 2014, p. LIX.

⁴ *Otello*, Dramma lirico in quattro atti, versi di Arrigo Boito, musica di Giuseppe Verdi, canto e pianoforte, G. Ricordi, s.d. (probablement début XX^e siècle), p. 324-337.

⁵ Lucien Dallenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 76.

réflexive, et, au delà de la réaction émotionnelle immédiate, invite à s'interroger sur la leçon de l'œuvre, les axes qui la structurent, et les interrogations qu'elle fait naître au plan sémantique comme musical.

Boito n'a pas inventé ce dispositif, il en a hérité. Avant lui, Shakespeare et Rossini ont laissé leur marque sur cette problématique centrale de la création artistique qu'est la mise en place du dispositif auto-réflexif d'une œuvre. C'est pourquoi nous avons bâti notre étude sur l'hypothèse que *La canzon del salice* offrait une entrée privilégiée non seulement pour accéder à la structure de l'œuvre et au cheminement de sa conception, mais aussi pour analyser ce que la sémiotique de l'art appelle le « matériau pré-individuel ».

Rastier a emprunté à la théorie des processus d'auto-organisation de l'activité de Gilbert Simondon

les notions complémentaires d'« individuation » et de « transduction », en les transposant du domaine d'étude du sujet au domaine d'étude des œuvres : il s'agit dans les deux cas de concevoir les rapports d'empiètement et de chevauchement de l'individu (ou de l'œuvre) à l'égard du champ pré-individuel dont il (elle) émane et qui lui demeure toujours co-présent dans ses mutations et ses métamorphoses⁶.

Adopter cette perspective suppose de reconsidérer les apports des spécialistes des divers auteurs concernés : l'auteur de l'hypotexte initial : Cintio, Shakespeare, Rossini, Boito, à partir du point de vue du *terminus post quem* choisi, celui de Boito, en considérant que

dans l'espace transindividuel de la culture les œuvres se réécrivent les unes les autres et les créateurs semblent simplement opérer des transformations qu'ils décrivent comme des découvertes et non comme des irruptions ou inventions *ex nihilo*⁷.

Rastier en tire la conséquence que cette écriture hypertextuelle permanente est le moteur de la création artistique dans son ensemble, et permet de

reconsidérer la problématique des arts à partir de la notion de « germes structurels », dont la définition trans-sémiotique autorise l'approche à la fois fédérative *et* différentielle [...] nécessaire pour penser comme non contradictoire une réflexion sur les arts comme objets culturels singuliers et irremplaçables *et* une réflexion sur l'art comme processus général de création⁸.

L'Air du Saule et son entour, l'histoire d'Otello et de Desdémone, constituent donc un de « ces germes structurels ».

Cependant nous voulons insister sur la fractalité du phénomène. Si le processus de reprise n'a pas de fin au niveau de la transmission transgénérationnelle, il n'en a pas non plus au niveau biographique de la conception, surtout dans l'opéra où il est fréquent qu'un ouvrage soit retiré de la scène pour être réécrit. Dans les deux cas, la mise en abyme fonctionne comme un volant de régulation de la réécriture. Condensant des structures et des effets de l'œuvre totale, elle permet de diagnostiquer rapidement les causes de dysfonctionnement et d'élaborer des

⁶ Lia Kurts-Wöste, « La correspondance des arts au prisme de la sémiotique des cultures : pluriel des arts, unité de la création », in Bloch Béatrice, Lampropoulos Apostolos, Garcia Pierre (dir.) *Écriture picturale, écriture musicale, De la littérature et des arts, Modernités*, 41, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2017, p. 26 de pp. 23-39, en référence à Gilbert Simondon, *Imagination et invention (1965-66)*, Paris, PUF, 2014.

⁷ François Rastier, *Créer. Image, Langage, Virtuel*, Paris, Casimiro, 2016, p. 202, cité par Kurts-Wöste, « La correspondance des arts », p. 27.

⁸ Rastier, *Créer. Image, Langage, Virtuel*, p. 205-206, cité par Kurts-Wöste, « La correspondance des arts », p. 27.

stratégies de remédiation, comme nous aurons l'occasion de l'observer tout au long de cette étude.

Cette dernière remarque nous incite à revenir sur l'importance des décisions des co-acteurs de l'art : public et auteurs qui sont aussi leur premier public, afin de corriger l'impression d'automatisme et de dépersonnalisation que risque de laisser la définition de l'espace transindividuel de la culture de Rastier. Dans la création au quotidien, l'espace culturel est au contraire fortement individualisé, et le dialogue avec les absents et les morts, via leurs œuvres, d'autant plus animé que l'enjeu est plus immédiat.

C'est pourquoi nous avons opté pour une démarche en deux temps, le premier consacré à la transmission historique du germe structurel et à son évaluation par Boito, le second à la transposition qu'il a réalisée avec Verdi.

1. Création, perte et résurgence de l'*Air du saule*, de Shakespeare à Rossini

La transmission culturelle de l'histoire des amours du capitaine more et de son épouse vénitienne jusqu'à Boito a pris 250 ans. Elle commence à la Renaissance avec Cintio (1504-1574), dont les *Gli ecatomiti ovverro cento novelle* paraissent en 1565. La nouvelle étant une forme écrite savante qui recycle des formes simples orales populaires, on peut y voir la première transposition générique d'une *fabula* anonyme. Une deuxième transposition intervient avec Shakespeare (1564-1616) et sa tragédie *Othello, the Moore of Venice* (1604), une troisième avec Rossini (1792-1868) et son opéra *Otello* en 1816.

Ces transpositions combinent trois opérations :

- 1) le changement du mode de représentation, du récit à la scène ;
- 2) la versification : sur scène, la voix parlée doit être portée et la poésie aide à rythmer et timbrer la diction, préoccupation commune au texte dramatique et au livret d'opéra ;
- 3) la traduction. Elle permet aux œuvres de circuler au-delà de leurs frontières linguistiques en démultipliant leur impact culturel. « Il faut bien traduire les chefs d'œuvre » rappelle Genette pour qui la traduction représente « la forme de composition « la plus voyante, et à coup sûr la plus répandue⁹ ».

Il y a d'abord eu passage de l'italien à l'anglais, probablement par l'intermédiaire d'une traduction française pour Shakespeare¹⁰, puis retour à l'italien par le même chemin détourné c'est-à-dire l'utilisation par Berio di Salsa, librettiste de Rossini, de la traduction française de Ducis¹¹, mâtinée d'adaptations italiennes. Un cheminement tortueux bien connu de Boito (1842-1918) qui va décider de revenir au texte de Shakespeare, mais en le retraduisant en italien. Cette traduction-retour a valeur symbolique, car, en écrivant le livret d'*Otello*, Boito entend refonder la poésie du drame lyrique italien, comme il l'explique à Giulio Ricordi pour justifier

⁹Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 293.

¹⁰ <https://www.bl.uk/collection-items/cinthios-gli-hecatommithi-an-italian-source-for-othello-and-measure-for-measure>

¹¹ Chantal Schütz, « “That song tonight will not go from my mind” : souvenir mélodique et résonances shakespeariennes dans l'opéra du XIX^e siècle », *Atlantide*, n°4, 2015, Shakespeare au XIX^e siècle, sous la direction de Gisèle Venet et Line Cottagnies, p. 43 de 38-49.

son retard dans la remise du premier jet à Verdi : « Sto applicando a questo lavoro tutta una costruzione ritmica particolare (nella parte lirica) [...]. Mi pare d'aver trovato una forma che saprà servire mirabilmente al testo di Shakespeare ed al suo illustratore musicale!¹² ». Ceci l'amène à prendre ses distances aussi bien avec le librettiste de Rossini qu'avec le bel canto rossinien et le drame verdien première manière.

1. 1. La transposition intermodale, de Cinthio à Shakespeare

Shakespeare a puisé dans *Gli ecatomiti* la matière de deux de ses pièces, *The Tragedy of Othello, Moor of Venice* et *Measure for Measure*. Ce choix n'est pas surprenant, il a été l'un des premiers dramaturges anglais, sinon le premier, à puiser ses sujets dans la littérature italienne. Son Italie est une Italie rêvée et théâtralisée¹³. Elle lui fournit des noms de lieux évocateurs : Venise, Vérone, Padoue, qui parent de mystère un décor souvent rudimentaire, les noms des personnages, principaux (comme Othello et Iago), secondaires comme (Lodovico ou Emilia), choisis pour leurs consonances qui rappellent le théâtre italien, connu en Angleterre où des troupes italiennes avaient acclimaté la *commedia dell'arte*. Iago a un statut spécial, car il représente une caricature du *Prince* de Machiavel, qui venait d'être traduit en anglais en 1577, et dont le cynisme, en pays protestant, scandalisait tout en séduisant.

Les cent nouvelles de Cinthio sont classées par dizaines. La source d'*Othello* est la n°7 de la troisième dizaine : « nella quale si ragiona dell'infedeltà de'mariti e delle moglie¹⁴ ». L'intitulé marque la transition du cas, forme simple qui propose une controverse sur la façon de juger ceux qui transgressent une règle sociale, à la nouvelle, forme savante dans laquelle le narrateur spécifie l'événement dans un cadre fictionnel, ce qui rend la controverse accessoire, sinon impossible. D'où la formule de Jolles : « cette forme, qui montre l'événement frappant dans son unicité mais pour lui-même et sans vouloir en faire un Cas, parce que précisément elle est Forme savante, nous l'appelons Nouvelle.¹⁵ ».

La nouvelle de Cinthio s'ouvre sur un prologue qui relate une conversation de salon dont le thème est l'inégalité devant la loi des hommes et des femmes adultères. Un des interlocuteurs fait dévier le débat sur une conséquence imprévue de la loi : le risque qu'elle fait courir aux femmes innocentes, et engage le récit : « Ma come questa ricevette degna pena della sua colpa, così avviene talora che, senza colpa,

¹² « Je suis en train d'appliquer à ce travail toute une construction rythmique particulière (pour la partie lyrique) [...]. Il me semble avoir trouvé une forme qui saura servir admirablement le texte de Shakespeare et son illustrateur musical », cité par Marcello Conati, Preambolo, *Carteggio Verdi-Boito*, p. LXXX.

¹³ Pour plus de détails, lire Christophe Camard, « L'Italie selon Shakespeare et Ben Jonson : l'altérité dans un théâtre sans décor », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], Vol. VI – n° 3 | 2008, mis en ligne le 04 juin 2009, consulté le 19 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lisa/403> ; DOI : 10.4000/lisa.403

¹⁴ « Dans laquelle il s'agit de l'infidélité des maris et des femmes », *Raccolta di Novellieri Italiani, Gli Ecatomiti, ovvero Cente nouvelle* di Gio. Battista Giraldi, Cinthio, volume secondo, Torini, Cugini Pompa e comp. Editori, 1853, p. 63.g

¹⁵ André Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, p. 145.

fedele e amorevole donna, per insidie tese da animo malvagio, e per leggerezza di chi più crede, che non bisognerebbe, da fedel marito riceve morte ; come da quello, ch'ora vi son per raccontare, manifestamente vedrete¹⁶ ». Il intervient de nouveau à la fin de l'histoire pour en attribuer la source à la femme de l'enseigne félon, en l'exfiltrant de la fiction pour en faire sa source : « E tutto questo successo narro la moglie dell'alfieri, del fatto consapevole, poi ch'egli fu morto, come io lo vi ho narrato¹⁷ ».

Avant d'aborder sur la transposition de Shakespeare, il nous faut revenir sur cette nouvelle afin d'expliquer la résistance qu'elle a opposée à ses transpositeurs. En effet, tous sont revenus au détail de son texte pour poser à nouveaux frais la problématique du passage du mode narratif au mode dramatique¹⁸. Dans sa lettre à Verdi du 5 mai 1886 Boito remonte à Cintio pour justifier le choix des costumes et du décor : « Qual' è l'origine dell'Otello di Shakespeare ? una novella di Cinzio Gibaldi nell'Ecatomiti. Qual'è la data degli Ecatomiti ? il sacco di Roma nel 1527. Quale'è la data della novella in quistione? Li dice Gibaldi stesso : pochi anni prima della data generale che si trova nel Proemio delle sue novelle¹⁹ ». Il opte pour la fourchette 1520-25, alors que Chypre était sous domination vénitienne, mais rappelle aussi que la nouvelle n'exige pas nécessairement une source historique : « I novellieri come Boccaccio, come Sacchetti, come Cinzio Gibaldi pigliani la materia dei loro scritti, o dalla lora fantasia, o dalla storia, o dalla cronica, o dai raconti popolar i quali hanno spesso per base la storia e la cronoca²⁰ ». Se refusant à choisir entre les quatre sources possibles, il conclut: «La mia convinzione intima è che quella novella si tratta dal vero, se non in tutti i particolari, certamente nel suo insieme.²¹». Ce raisonnement ne vise pas seulement à dater l'univers représenté puisque Boito reconnaît d'une part qu'il a pu être réinterprété, d'autre part que les modes vestimentaires débordent souvent la période qui les a vues naître. Il constitue surtout un hommage à Cintio et à sa façon d'exploiter l'ambiguïté référentielle du texte littéraire.

Les critiques qui ont étudié la transposition de la nouvelle de Cintio n'ont pas toujours su (pu ?) éviter trois biais méthodologiques. Le premier s'explique par une

¹⁶ « Mais si celle-ci [l'épouse adultère] a reçu le juste châtement de sa faute, il arrive parfois que, sans avoir fauté, une femme fidèle et aimante, à cause des pièges tendus par un esprit mauvais, et de la légèreté de qui est plus crédule qu'il ne le faudrait, reçoive la mort d'un mari fidèle ; comme vous le verrez manifestement d'après ce que je vais maintenant vous raconter », *Raccolta di Novellieri Italiani, Gli Ecatomiti, ovvero Cente nouvelle* di Gio. Battista Gibaldi, Cintio, volume secondo, Torino, Cugini Pomba e comp. Editori, 1853, p. 65.

¹⁷ « Et tout ce qui est arrivé c'est la femme de l'enseigne, qui était au courant de tout, qui l'a raconté après sa mort, juste comme je viens de vous le raconter », *Gli Ecatomiti, ovvero Cente nouvelle* di Gio. Battista Gibaldi, Cintio, volume secondo, p. 75.

¹⁸ Genette, *Palimpsestes*, p. 396.

¹⁹ « Quelle est l'origine de l'Otello de Shakespeare? une nouvelle de Cinzio Gibaldi dans les Cent nouvelles. Quelle est la date des Cent nouvelles? le sac de Rome en 1527. Quelle est la date de la nouvelle en question ? Gibaldi le dit lui-même : quelques années avant la date générale que l'on trouve dans le préambule à ses nouvelles », *Carteggio Verdi-Boito*, p. 133.

²⁰ « Les novellistes comme Boccaccio, comme Sacchetti, comme Cinzio Gibaldi tiraient la matière de leurs écrits, soit de leur imagination, soit de l'histoire, soit de l'actualité, soit de récits populaires qui se basaient souvent sur l'histoire et l'actualité », *Carteggio Verdi-Boito*, p. 133.

²¹ « Mon intime conviction est que cette nouvelle relate un fait vrai, si ce n'est dans tous ses détails, du moins dans son ensemble », *Carteggio Verdi-Boito*, p. 133.

prise en compte insuffisante du fonctionnement narratif. Presque tous limitent leur analyse à la structure profonde de l'énoncé (schéma narratif et actanciel) au détriment de l'énonciation. Cela les conduit à négliger des événements qui, comme ceux que recèlent les mises en abyme, ne sont pas indispensables à la progression narrative mais en facilitent l'interprétation.

Le deuxième consiste à projeter sur le passé les préoccupations du présent. Tant les spécialistes de Shakespeare que les historiens de l'opéra ont tendance à supprimer purement et simplement le niveau englobant du récit : celui du débat sur l'adultère, pour ne garder que le niveau englobé : l'histoire qui l'illustre.

Le troisième est idéologique. Il provient de la propension à juger les œuvres en fonction de la réputation des auteurs et/ou à appliquer à l'histoire de l'art le mythe du progrès historique continu cher au XIX^e siècle. Cintio est jugé plus fruste que Shakespeare puisqu'il lui est antérieur, et sa réputation ne pèse pas lourd face à celle de Shakespeare, couronné génie de l'humanité par le même XIX^e siècle.

Une affirmation comme celle de Tadié : « Dans le conte italien [...], c'est l'accumulation des péripéties qui fait le récit. Chez Cintio, il n'y a rien en dehors des situations ; chez Shakespeare, il n'y a rien dans les situations. Si Shakespeare a trouvé une structure chez Cintio, il n'y a trouvé que cela²² », atteste la longévité de ces biais. C'est pourquoi nous avons tenté d'en déconstruire l'effet en prenant en compte l'intégralité du texte de Cintio.

Comme tout transpositeur d'un récit à la scène, Shakespeare a élagué des péripéties pour limiter les changements de décor et les récits d'actions. Pour autant il n'a pas ignoré la structure porteuse qu'il réintroduit dans la scène de l'Air du saule (IV. 3). Au début, Emilia, après le départ d'Othello, s'exclame : « I would you have never seen him ! ». Desdemona lui répond : « So would not I. /My love doth so approve him, /That even his stubbornness, his cheques, his frowns – /Prithee, unpin me – , have grace and favour in them²³ ». À la fin de la chanson, Desdemona commente la réplique goguenarde de l'amant infidèle à la délaissée : « If I court moe women, you'll couch with moe men !²⁴ », en demandant à Emilia : « Dost you conscience think, – tell me, Emilia, – /That there be women do abuse their husbands/In such gross kind? ²⁵ ». S'ensuit une tirade féministe d'Emilia qui contraste avec la résignation de Desdemona.

Shakespeare aurait pu se dispenser de reprendre la controverse puisque dans la nouvelle celle-ci encadre le récit sans le perturber. Il a sans doute pensé qu'il pouvait profiter de son ouverture interprétative pour impliquer les spectateurs dans

²² Alexis Tadié, « D'Othello à Otello : les avatars du Maure », *Etudes Epistémè*, n°9, printemps 2006, p. 413- 414 de 410-427.

²³ *Othello*, Act IV, scene 3, p. 1 sur 4, Open Source Shakespeare. La traduction : « Emilia : Je voudrais que vous ne l'eussiez jamais vu/ Desdemona : Je ne le voudrais pas, moi !/ Mon amour est si partial pour lui, – que même sa rigueur, ses brusqueries et ses colères /–dégrafe-moi, je te prie –/ont de la grâce et du charme à mes yeux » est empruntée à *Othello/Traduction Hugo*, 1868- Wikisource, p. 101 sur 130. https://fr.wikiwsource.org/wiki/Othello/Traduction_Hugo_1868

²⁴ *Othello*, Act IV, Scene 3, p. 2 sur 4, Open Source Shakespeare, traduction Hugo, 1868, Wikisource, p. 103 sur 130 : « Si je courtise d'autres femmes, couchez avec d'autres hommes ! ».

²⁵ *Othello*, Act IV, Scene 3, p. 2 sur 4, Open Source Shakespeare, traduction Hugo, 1868- Wikisource, p. 103 sur 130 : « Penses-tu, en conscience – dis-moi, Emilia, – qu'il y a des femmes qui trompent leurs maris – d'une si grossière façon ? ».

un débat qui les concernait. Mais alors pourquoi y mêler Desdemona, qui, dans la nouvelle, appartient au second niveau, chargé uniquement d'illustrer le débat ?

Disdemona est le seul personnage auquel Cintio a donné un nom. Mais quoique prédestinée par ce nom à devenir une victime (en grec *duo-daimôna* signifie « malheureuse »), elle est aussi l'artisan de son destin, puisqu'elle a bravé les règles de son milieu social pour épouser le More. Par l'amour et la jalousie qu'elle leur inspire, elle décide également du sort du More et de l'enseigne. Elle est donc à la fois victime et bourreau. Cette ambivalence présente un intérêt structurel : celui de réunir dans un même personnage les registres opposés du drame et de la tragédie, et un inconvénient technique : Disdemona ne peut interagir avec les autres personnages que pour exprimer ses sentiments, ce qui, à la scène, limite la possibilité et la nature des interventions²⁶.

Dans la nouvelle, elle exprime quatre sentiments : l'amour qu'elle porte à son époux, sa tristesse lorsqu'elle croit qu'il ne l'aime plus, l'injustice qu'elle ressent à ne pas voir son innocence reconnue sur terre, l'espoir qu'elle le sera au ciel. L'expression de l'amour exige une suspension de l'action – par un monologue ou un duo – tout comme l'espoir en la justice divine qui passe par la prière (dialogue, mais avec Dieu). Le sentiment d'injustice, réactif, s'articule à l'action soit directement par les répliques, soit indirectement par les commentaires. Ils sont développés séparément, mais on les trouve aussi rassemblés dans la confidence de Disdemona à la femme de l'enseigne, après laquelle elle pleure amèrement :

Io non so che mi dica io del Moro : egli soleva essere verso me tutto amore, ora, da non so che pochi giorni in qua, è divenuto un altro. E temo molto di non essere io quella che dia esempio alle giovani, di non maritarsi contra il voler de'suoi ; a che le donne italiane imparino di non si accompagnare con uomo, cui la natura, e il Cielo, e il modo della vita disgiunge da noi²⁷.

Cette réflexion, à la fois rétrospective (tournée vers le bonheur qui s'enfuit) et prospective (anticipant l'effet posthume de son exemple sur les autres femmes) fait de Disdemona le personnage principal d'une mise en abyme dont Shakespeare a trouvé chez Cintio la place, la distribution et le sujet.

La place, assez proche du dénouement pour pouvoir condenser l'action, exige par compensation que celui-ci soit retardé, afin de relancer le suspense. On trouve déjà chez Cintio le retard d'Othello à mettre sa menace à exécution, la supplication de Disdemona, qui, après le premier coup porté par l'enseigne, demande secours à son époux, et devant son refus, en appelle à la justice céleste avant d'exhaler son dernier soupir. La distribution mobilise les femmes des deux protagonistes masculins, évoqués *in absentia*. Leur intimité fournit à Shakespeare l'idée du cadre : la chambre

²⁶ Aussi le rôle fait-il 391 lignes de texte contre 890 pour Othello et 1100 pour Yago. Voir Chantal Schütz, « Desdemona's changing voices : from the "Willow Song" to the "Canzona del Salice" », *Sillages critiques*, 16, 2013, Métamorphoses de la voix en scène, La voix sur la scène élisabéthaine, p. 2 de 15, <https://journals.openedition.org/sillages-critiques/2847?lang=en>

²⁷ « Je ne sais que dire du More ; d'habitude il n'était qu'amour envers moi, et voilà que depuis quelques jours, il est devenu un autre homme. Et je crains fort de servir un jour d'avertissement aux jeunes filles qui veulent se marier contre le gré de leurs parents, et que les femmes italiennes ne puissent apprendre de moi qu'il ne faut pas s'unir à un homme dont la nature, la religion et le mode de vie différent des nôtres », *Gli Ecatommiti, ovvero Cente nouvelle* di Gio. Battista Giraldi, Cintio, volume secondo, p. 71.

à coucher, de l'emploi (Emilia est la suivante de Desdemona), et de la scénarisation qui entremêle le rituel du coucher avec le chant et la conversation.

Le sujet, la chanson du saule appartient au fonds folklorique celtique. Elle accompagne un vieil usage qui consistait à offrir, au délaissé ou à la délaissée par quelqu'un(e) qui avait rompu sa promesse pour en épouser un (e) autre, une branche de saule ornée de lanternes, d'oignons et de linges, en la chantant en groupe, le jour du mariage de l'infidèle²⁸. Son choix est motivé par sa similitude avec le sujet de la nouvelle, dont il favorise l'acculturation en Angleterre. L'introduction dans le premier couplet du sycamore, arbre non endémique, n'a d'autre but que de renforcer cette similitude, grâce aux deux jeux de mots *sick-amour* et *sick-a-moor*²⁹. Le refrain : « Sing willow, willow, willow/Sing all a green willow must be my garland.³⁰ », contient une triple répétition qui structurera toutes les versions suivantes. Shakespeare limite la chanson à trois strophes, dont seule la première : « The poor soul sat singing by a sycamore tree./ The fresh streams ran by her, and murmur'd her moans;/ Her salt tears fell from her, and soften'd the stones»³¹, est chantée intégralement. Desdemona interrompt les deux suivantes au bout d'un vers (ce qui évite la répétition du refrain), l'une parce qu'elle a entendu un bruit, l'autre parce qu'elle veut se coucher et ressent des picotements dans les yeux, deux notations perceptives qu'elle juge prémonitoires, mais qu'Emilia dédramatise, et que Berio di Salsa et Boito exploiteront.

La mise en abyme repose sur la capacité d'un fragment d'un récit à en refléter la totalité. Cette réflexivité peut toucher l'énoncé, l'énonciation ou le code³². L'énoncé est la dimension fondamentale puisque c'est la reduplication du contenu qui produit l'effet-miroir. Lorsque celle-ci se combine avec le dédoublement de la voix narrative et du code, différents types de mises en abyme peuvent apparaître : dédoublement simple, dédoublement à l'infini, dédoublement paradoxal³³. La scène IV. 3 d'*Othello* cumule tous ces cas de figure.

La similitude de contenu entre la situation de l'héroïne de la chanson et celle de Desdemona produit une mise en abyme élémentaire. Mais celle-ci est imparfaite : dans la chanson l'homme est infidèle et propose à la femme de l'être à son tour, dans la pièce il est fidèle, crédule et jaloux. De plus, l'homme de la chanson est anonyme. Cette discordance a l'avantage d'enrichir l'information que la répétition stricte tend à limiter³⁴. Les successeurs de Shakespeare garderont l'anonymat de l'homme de la chanson, qui fait ressortir l'importance d'Othello, éponyme de l'œuvre, mais élimineront le souvenir de la controverse sur l'adultère, lointain

²⁸ Voir *Le Chant Gallo*, Chansons populaires de Haute Bretagne, par Arthur de la Borderie, *La chanson du Saule*, <https://chantgallo.com/doc2.htm>

²⁹ Voir Schütz, « Desdemona's changing voices », p. 5 de 15.

³⁰ « Chantez le saule, le saule, le saule/Chantez tous le saule vert dont je ferai ma guirlande », traduction Hugo, 1868- Wikisource, p. 102-103 sur 130.

³¹ « La pauvre âme assise soupirait près d'un sycamore, / La main sur sa poitrine, la tête sur son genou./ Les frais ruisseaux couraient près d'elle, et murmuraient ses plaintes/ Des larmes salées tombaient de ses yeux, et émouvaient les pierres », *Othello*, acte IV, scène 3, Open Source Shakespeare, p. 2 de 4.

³² Dallenbach, *Le récit spéculaire*, p. 61.

³³ Dallenbach, *Le récit spéculaire*, p. 142.

³⁴ Dallenbach, *Le récit spéculaire*, p. 78.

souvenir de l'hypotexte primitif. Cette mise en abyme est à la fois prospective et rétrospective, double fonction emblématisée par les draps de mariage qu'à la scène précédente (IV. 2) Desdemona a exigé qu'Emilia mette à son lit, et qu'en IV. 3, elle lui demande d'utiliser pour l'ensevelir si elle vient à mourir avant elle. C'est un dédoublement simple.

La performance de la chanson par Desdemona, narratrice déléguée dont l'action est soulignée par l'erreur qu'elle commet et signale elle-même (« Nay, that's not text.³⁵ ») est un dédoublement énonciatif simple. Mais la chanson est introduite par une confidence autobiographique. Desdemona évoque une servante de sa mère, Barbara, qui la chantait parce qu'elle s'accordait à son destin de femme délaissée, et qui est morte en la chantant. Puis elle annonce qu'elle va la chanter puisqu'elle ne peut s'enlever l'air de la tête, et que pour cela, elle va se mettre dans la posture de l'héroïne de la chanson et chanter comme la pauvre Barbara. L'air et la posture qui lui est associée deviennent un emblème du désespoir amoureux qui se transmet de femme en femme par identification, et dont le spectacle va démultiplier la puissance incantatoire. C'est un dédoublement à l'infini³⁶.

En tant que medium, la chanson dédouble le code de l'oeuvre. Il s'agit évidemment de l'oeuvre représentée et non du texte de la pièce, la voix chantée faisant office de discriminant entre la voix parlée normale et la voix portée théâtrale. C'est un dédoublement simple.

Reste un dernier type de mise en abyme, le dédoublement paradoxal qui inverse la relation de la cellule spéculaire avec l'oeuvre, donnant l'impression que la partie a engendré le tout. On le trouve dans la scène V. 2. Othello vient de tuer Desdemona. Arrivée trop tard, Emilia recueille les dernières paroles de sa maîtresse qui expire en disculpant Othello, tout en protestant de son innocence. Poignardée par Iago qu'elle a dénoncé à Othello, elle réinstancie la scène IV. 3 :

What did the song bode, lady ?
Hark, canst you hear me? It will play the swan.
And die in music.
Singing
Willow, willow, willow,
Moor, she was chaste; she loved thee, cruel Moor;
So come my soul to bliss, as I speak true;
So speaking as I think, I die, I die.
*Dies*³⁷

³⁵ « Non, ce n'est pas le texte. », Open Source Shakespeare, Open Source Shakespeare, p. 2 de 4.

³⁶ Notre analyse infirme celle de Schütz (« Desdemona's changing voices », p. 3 de 15) sur trois points. Schütz pense que l'erreur de Desdemona peut s'expliquer par le bruit du vent qui l'a troublée (explication de type réaliste) alors que la mention du 'texte' a selon nous une fonction métatextuelle (rappelant le passage du chant au texte théâtral). Elle interprète l'énonciation comme une triple mimésis alors que nous l'inscrivons dans une reduplication à l'infini (conforme au caractère incoercible de l'air une fois qu'il s'implante dans la mémoire). Elle considère le chant du cygne d'Emilia comme une quatrième mimésis qui s'ajoute aux trois autres, alors qu'elle les inclut rétrospectivement, ce qui constitue une reduplication aporistique.

³⁷ « Qu'est-ce que présageait la chanson, madame ?/Écoutez, ne pouvez-vous m'entendre ? Je vais faire comme le cygne./Et mourir en chantant./*Chantant*/Saule, saule,saule,/More, elle était chaste, elle t'aimait, cruel More/Aussi, que mon âme trouve la béatitude, car je dis la vérité ;/Le disant comme je le pense, je meurs, je meurs/ *Elle meurt.* », <http://shakespeare.mit.edu/othello/othello.5.2.html>, p. 14.

Ce dispositif sophistiqué dote la cellule spéculaire bâtie sur la chanson d'une rentabilité narrative, sémantique et métatextuelle qui explique son attrait et sa longévité. Toutefois, elle a failli disparaître³⁸ lorsque la version originale, celle du Folio (1623) où elle occupe 112 lignes, a été remplacée par celle du Quarto (1622) où elle n'en compte que 62. Les publics anglais du XVII^e au XIX^e siècle ne l'ont pas connue. C'est l'adaptation française de Ducis, qui, en 1792, réintroduit la chanson du saule. Ducis demande même à Grétry d'en écrire la musique. Les deux auteurs publieront à part la romance étendue à douze couplets.

Les raisons invoquées pour expliquer cette disgrâce sont multiples : mue des jeunes garçons qui jouaient le rôle de Desdemona, puis, lorsqu'ils ont été remplacés par des femmes, impossibilité de montrer celles-ci se mettant au lit en tenant des propos sulfureux sur l'adultère ; double emploi avec les interludes musicaux situés au début de la pièce et à la fin de chaque acte ; et enfin, inutilité de la scène si l'on exclut sa fonction spéculaire.

Mais une fois ressuscitée, la cellule spéculaire imaginée autour de la chanson du saule, a retrouvé son double statut théâtral et musical et facilité l'opératisation tout en gardant quelque chose de son origine. Ce quelque chose se retrouve dans toutes les chansons qui émaillent l'œuvre de Shakespeare, et Edwards le définit ainsi :

On dit qu'elles servent à éclairer le caractère du personnage qui chante, à offrir une perspective sur la situation dramatique, à créer une atmosphère. Pour sentir la force de leur présence il faut aller plus loin : réfléchir sur leur signification intrinsèque en tant que chant, et se demander si les chansons, qui semblent interrompre l'action, n'attirent pas vers une autre manière d'être. Il faut s'apercevoir de leur étrangeté³⁹.

1. 2. De Shakespeare à Rossini, l'opératisation

Le titre de l'opéra de Rossini *Otello (ossia Il moro di Venezia)*, revendique son hypertextualité, puisqu'il reprend le titre de Shakespeare : *Othello, The Moore of Venice*. Il affiche également son identité générique : *Dramma per musica*, et la forme originale de co-conception qui en découle : « testi di Francesco Berio di Salsa, musique di Gioachino Rossini ». Ce choix s'explique par le rôle que joue Shakespeare dans l'idéologie romantique. On pense évidemment au *Racine et Shakespeare* de Stendhal, Stendhal qui s'est plu à italianiser son prénom en Arrigo en hommage à sa patrie de cœur, l'Italie. Stendhal que Boito admirait au point de l'imiter en remplaçant la forme moderne de son prénom, Enrico, par l'archaïque Arrigo⁴⁰. Dans sa *Vie de Rossini* (1824) Stendhal consacre deux chapitres à *Otello*, « qui tournent vite au « Rossini et Shakespeare » et la comparaison n'est pas à l'avantage du premier⁴¹ ».

La place de Rossini dans l'histoire de l'art lyrique est inconfortable, notamment mais pas seulement à cause d'*Otello*. Stendhal en fait un témoin à charge contre le public français dont il déplore le manque de sensibilité musicale, mais pour la même raison, lui reproche d'être revenu à la règle classique des trois unités (lieu, temps,

³⁸ Schütz, « Desdemona's changing voices », p. 4-5 de 15.

³⁹ Michaël Edwards, « Les chansons de Shakespeare », *Études* 2011/5 (Tome 414), p. 655 de 655-665.

⁴⁰ Stendhal (1783-1842) avait dès 1821 composé son épitaphe en italien : *Arrigo Beyle Milanese Scrisse Amò Visse*.

⁴¹ Pierre Brunel, préface à Stendhal, *Vie de Rossini*, Paris, Gallimard, [1824], 1992, p. 20.

action) en supprimant avec son librettiste Berio di Salsa (1765-1820) le premier acte vénitien d'*Othello*, centré sur les prouesses guerrières du général more et ses démêlés avec la Sérénissime. Verdi naît en 1813, soit trois ans avant la création de l'*Otello* de Rossini. Pour les compositeurs de sa génération, Rossini est à la fois incontournable (auteur de plus de trente opéras dans tous les genres, de la farce à la comédie en passant par la tragédie et l'opéra *seria*), et hors jeu : il cesse de composer pour l'opéra après *Guillaume Tell* (1829), soit quarante ans avant sa mort.

Il reste toutefois celui qui a assuré le passage de l'opéra baroque à l'opéra romantique. En 1813, dans *Tancredi*, il abandonne les longs récitatifs au profit d'une déclamation lyrique. Trois ans plus tard, *Otello* est le premier opéra où la déclamation est accompagnée par l'orchestre et non plus au clavecin. Il fait dialoguer la voix et l'orchestre. En remplaçant l'alternance entre dialogue parlé et airs chantés par un continuum musical, il contribue à émanciper l'opéra du théâtre, et donc modifie le statut et la réalisation de la chanson intégrée dans l'action dramatique telle qu'on la trouve chez Shakespeare. À l'opéra, l'usage de la voix chantée ordinaire (sans portée ni vibrato) est exceptionnel et réservé aux personnages ou chœurs enfantins. D'autre part, en codifiant le déroulement de l'action en *pezzi chiusi* (morceaux fermés), comportant une introduction orchestrale, une section lyrique lente, une section dramatique intermédiaire, et la *cabalette*, section rapide destinée à mettre en valeur la virtuosité vocale, Rossini combine deux suspenses, celui de l'action lyrico-dramatique et celui de la performance vocale qui fait que dans tous les opéras du monde, on attend les grands airs et les endroits périlleux pour savoir comment les chanteurs vont les négocier, au détriment de l'écoute musicale proprement dite. La scène de l'*Air du saule* est un parfait exemple de *pezzo chiuso*.

En dissociant la voix du genre de l'ouvrage et de l'action, Rossini a institué la profession d'artiste lyrique, capable avec une tessiture donnée de jouer des rôles aussi bien tragiques que comiques. Il a accru la lisibilité auditive de l'intrigue et de l'action, de façon plus immédiate et surtout plus émotionnelle que ne le fait le théâtre. Il ne s'agit plus d'écouter ce que disent les personnages pour comprendre l'action, mais d'éprouver ce que la musique suggère de leurs sentiments et de leurs desseins. Alors qu'au théâtre, les personnages sont incarnés par les comédiens, à l'opéra, ils sont certes incarnés par les chanteurs, mais aussi désincarnés par la musique et identifiés par le timbre vocal. Du coup, la logique conversationnelle doit se plier à l'expression musicale, ce qui exclut les brusques sautes d'humeur ou les coq à l'âne, trop difficiles à suivre avec la voix chantée, une contrainte qui explique certains des aménagements apportés par la suite à la scène de l'air du saule de Shakespeare, notamment la suppression de la controverse sur le droit des femmes à tromper leurs époux.

La reprise de l'*Othello* de Shakespeare a pour Rossini une portée culturelle. C'est ainsi qu'il faut interpréter sa décision d'introduire la chanson du gondolier juste avant l'air du Saule, contre l'avis de son librettiste⁴². Comme le remarque Schütz : « Rossini fait en quelque sorte le même postulat que Shakespeare lorsqu'il insérait

⁴² Selon le témoignage du peintre Félix Moschelès, fils du célèbre pianiste. Voir Schütz, « That song tonight will not go from my mind », p. 39, et Schütz, « Desdemona's changing voices », p. 8 et p. 13 de 1-15.

une mélodie populaire connue du public élisabéthain⁴³ ». L'in vraisemblance du résultat : un gondolier chantant des vers de Dante⁴⁴, de surcroît relatifs à une héroïne, Francesca da Rimini, qui, contrairement à Desdemona, est adultère, ne doit pas masquer les véritables raisons du compositeur. Celles qu'il a données en invoquant sa connaissance de Venise, ne tiennent pas devant la réalité : la musique que l'on entend n'a rien de vénitien et il y a peu de chance que les gondoliers de l'époque aient chanté du toscan littéraire.

Mais Dante (1265-1321), beaucoup plus connu que Cintio, est considéré comme le fondateur de la littérature italienne. Avec Pétrarque et Boccace, il a fait admettre le toscan, qui est devenu ensuite la langue nationale, comme langue littéraire. Il peut lutter d'égal à égal avec Shakespeare au plan de la littérature mondiale. Faire chanter les trois vers « Nessun maggior dolore/Che ricordarsi del tempo felice/Nella miseria⁴⁵ » en prologue de la Chanson du saule par un gondolier, est un appel à la démocratisation de la littérature par l'opéra : le gondolier n'est pas un personnage, mais un vecteur idéologique. Il permet à Rossini de rapatrier la connotation exotique que le théâtre anglais avait associée à Venise et de renforcer la connotation populaire que l'opéra avait acquise en Italie et à laquelle il avait grandement contribué, si l'on en croit la peinture que Stendhal nous a laissée de sa vie de compositeur itinérant :

Rossini paraît au piano durant les trois premières représentations de son opéra nouveau ; après quoi, il reçoit ses soixante dix sequins (huit cents francs), prend part à un grand dîner d'adieu qui lui est donné par ses nouveaux amis, c'est-à-dire toute la ville, et part en voiturin [...] pour recommencer le même rôle, à quarante mille de là, dans une ville voisine⁴⁶.

La chanson du gondolier tire par avance la leçon de la chanson du saule. Elle la fait évoluer vers une vérité gnomique à valeur générale *a priori* incompatible avec l'identification au personnage. Ce qui implique le public dans l'action, c'est la controverse entre Desdemona et Emilia au sujet de la chanson. Emilia qui se place du point de vue du gondolier la trouve gaie, Desdemona à laquelle elle rappelle son bonheur perdu la juge triste. Par association d'idée, elle pense à Isaura, une amie qui a connu la même déconvenue amoureuse qu'elle et qui est morte. Elle l'invoque et se met à chanter une chanson de sa composition qui rappelle son histoire.

Seule la chanson du saule dédouble l'histoire de Desdemona et représente une mise en abyme élémentaire de l'énoncé. Elle est plus rétrospective que prospective, la scène 3 où Otello la tue n'étant séparée de la scène 1 que par la courte prière de la scène 2. Le rituel du coucher inventé par Shakespeare a disparu. La didascalie : « La scena rappresenta una stanza da letto. Emilia, Desdemona in semplicissime vesti abbandonata su di una sedia, ed immersa nel piu fiera dolore⁴⁷ », en garde un vague souvenir, mais il statue le personnage. Desdemona ne s'anime qu'à trois reprises, pour prendre sa lyre, s'inquiéter du bruit du vent, et embrasser Emilia. Le

⁴³ Schütz, « That song tonight will not go from my mind », p. 44.

⁴⁴ *Divina Comedia, Inferno*, Canto V. 1. 121-123.

⁴⁵ « Il n'est pas de plus grande douleur que de se souvenir des temps heureux au sein de la misère », (traduction de Stendhal, *Vie de Rossini*, p. 261).

⁴⁶ Stendhal, *Vie de Rossini*, p. 148-149.

⁴⁷ « La scène représente une chambre. Emilie, Desdémone très simplement vêtue, abandonnée sur une chaise, et plongée dans la plus cruelle douleur », *Otello*, F. Berio di Salsa/ G. Rossini, 1816, Atto Terzo, p. 26 de 26-34, www.librettidopera.it

remplacement du tranquille « Good night (bis) » shakespearien par ce « bacio estremo » s'explique par la suppression du chant du cygne d'Emilia. Chez Rossini, celle-ci sort de scène après la chanson pour n'y plus revenir, ce qui supprime *de facto* le dédoublement paradoxal.

La chanson conserve son statut de mise en abyme énonciative et comme dans Shakespeare Desdemona commet une erreur qui souligne son statut de narrateur délégué : « Che dissi !...Ah m'ingannai !...Non è del canto/questo il lugubre fine⁴⁸ ». En revanche, le dédoublement énonciatif reste élémentaire et n'embraye pas sur un dédoublement à l'infini. Isaura, à la différence de Barbara n'est pas une narratrice déléguée à l'intérieur du récit de Desdemona. Au contraire, en en faisant son double, celle-ci la prive de toute autonomie : « e unisco al mesto canto/ i sospiri d'Isaura, ed il moi pianto⁴⁹ ». Cette prise de responsabilité s'étend à la chanson, qui cesse d'être un "earworm" (littéralement "ver d'oreille"), un air que l'on ne peut s'empêcher de fredonner. Desdemona la prélude à la harpe : « o tu del moi dolor dolce instrumento/ Caro pegno d'amor, che sol m'avanzi,/ io te riprendo ancora⁵⁰ ». Les traits et gruppettos censés imiter des soupirs convulsifs, exigent une parfaite technique si l'on veut les mimer sans interrompre la ligne de chant. La mise en abyme élémentaire de l'énonciation est donc couplée avec une mise en abyme élémentaire du code symbolisé par la lyre, emblème d'Apollon.

L'association de ces deux mises en abyme avec la mise en abyme élémentaire de l'énoncé aboutit à un dédoublement paradoxal de l'opéra par lui-même, marqué par la triple répétition du mot « suon » à la fin du refrain. La réduplication aporistique est donc moins élaborée que celle de Shakespeare mais plus économique. Elle repose sur un seul personnage, Desdemona, tandis que, chez Shakespeare, le chant du cygne d'Emilia en requérait quatre : Othello, Desdemona, Iago et Emilia. Elle a assuré la célébrité des cantatrices qui ont chanté le rôle⁵¹.

Ce dédoublement reflète une période de l'opéra dominée par la prouesse vocale, et par la découverte, à la fin de la période des castrats, de la voix féminine. On retrouve le schéma habituel du *pezzo chiuso rossinien*, mais entièrement métatextualisé, c'est-à-dire envahi par la mention du chant. Après l'introduction orchestrale, la chanson du gondolier constitue la section lyrique. La section dramatique centrale est occupée par la chanson du saule. La progression narrative y est éclipsée par le lyrisme du poème. Les trois strophes séparées par un refrain sont des variations sur le thème romantique de la nature miroir de l'âme. Dans la première, Isaura est assise au pied d'un saule, dans la deuxième, le murmure des eaux se mêle à ses soupirs, dans la troisième elle souhaite que le saule ombrage son urne funèbre et que l'air cesse de faire écho à ses plaintes. Desdemona s'interrompt après la troisième strophe, puis conclut l'histoire et prend congé d'Emilia de la façon dramatique que l'on a vue. Une courte prière, dans laquelle elle reprend le motif de

⁴⁸ « Qu'ai-je dit !...Ah je me suis trompée !... Cette fin lugubre n'est pas dans la chanson », *Otello*, F. Berio di Salsa/ G. Rossini, 1816, Atto Terzo, p. 27 de 26-34.

⁴⁹ « Et j'unis au triste chant./les soupirs d'Isaura et ma plainte. », *Otello*, F. Berio di Salsa/ G. Rossini, Atto Terzo, p. 27 de 26-34.

⁵⁰ « Ô toi de ma douleur doux instrument/ Cher gage d'Amour, qui seul me reste./je te reprends encore », *Otello*, F. Berio di Salsa/ G. Rossini, Atto Terzo, p. 27 de 26-34.

⁵¹ Isabella Colbran, créatrice du rôle et épouse du compositeur, puis Maria Malibran. Voir Schütz, « Desdemona's changing voices », p. 8 de 15.

l'urne funèbre en l'appliquant à son propre cœur, remplace la *cabalette*, et, au lieu de l'accélérer, clôt la séquence sur un larghetto apaisant. Cette prière qui n'existe pas chez Shakespeare est un topos de l'opéra italien qui donne aux rôles féminins une connotation angélique.

Quelle a été l'influence de Rossini sur le duo Boito-Verdi, de façon générale et plus particulièrement sur la conception d'*Otello* ?

Quoique Boito l'ait rencontré à Paris en 1862, c'est surtout Verdi qui a été marqué par Rossini, sa carrière, et son retrait précoce de la scène que la panne d'inspiration qu'il traverse à partir de 1871, ne pouvait manquer de lui rappeler.

Même retiré, Rossini a continué de peser sur la carrière de ses successeurs. Le ministre de l'instruction publique, Emilio Broglio, lui adresse en 1868 une lettre publique dans laquelle il affirme « Dopo Rossini, che vuol dire da quarant'anni, cosa abbiamo ? Quattro opere di Meyerbeer e... Come si puo rimediare a una si grave sterilità?⁵² ». Boito lui répond dans la presse avec une lettre dans laquelle il énumère les opéras importants qui ont jalonné le siècle, depuis *Norma* de Bellini (1831) qui a définitivement découragé Rossini de composer pour l'opéra, jusqu'à *Rigoletto* (1851) et *Il trovatore* (1853), les opéras les plus populaires de Verdi. L'initiative, appréciée par Verdi, marque le début de leur rapprochement.

Rossini se plaît aussi à jouer les oracles. Ainsi en 1847, il avait jugé que Verdi était par tempérament voué au genre sérieux et tragique dans lequel il excellait, mais qu'il ne pourrait jamais faire un opéra semi-sérieux comme *Linda* (di Chamounix, 1842) et encore moins un opéra bouffe comme l'*Elixir d'amour* (1832). Ces deux œuvres étant de Donizetti, cela signifiait simplement que Rossini se reconnaissait davantage dans l'œuvre de ce dernier que dans celle de Verdi, ce qui ne saurait surprendre, vu son tempérament. L'exhumation de ce jugement dans la presse en 1879, a pourtant eu un effet bénéfique. Verdi retrouva sa rage de jeune homme contre « la sentenza di Giove/ Rossini⁵³ », et écrivit à Giulio Ricordi qu'il était prêt à relever le gant. Il le fera avec *Falstaff*, et Boito.

Plus jeune que Verdi, Boito n'a pas eu à souffrir de l'influence de l'homme. Pour lui, Rossini n'est qu'une étape dans l'histoire de l'opéra, qui culmine à Verdi : « Fra i grandissimi musicisti che conobbi (fra questi c'è Rossini, Meyerbeer, Wagner), il Verdi è quello che eccita più vivamente il mio interesse⁵⁴ ». De ce fait, il peut exploiter l'expérience cumulée par Rossini sans état d'âme et s'en servir pour guider Verdi dans la transition d'*Otello* à *Falstaff* : « La commedia disfa il nodo, la tragedia lo rompe o lo taglia. Dunque il terzo atto di Falstaff è certamente il più freddo. Ma perché è una legge comune che lo sia, il guaio è meno serio di quello che si creda⁵⁵ ».

⁵² « Depuis Rossini, ce qui veut dire depuis quarante ans, qu'avons-nous ? Quatre opéras de Meyerbeer et... Comment peut-on remédier à une si grave stérilité ? », Marcello Conati, Preambolo, *Carteggio Verdi-Boito*, p. LII.

⁵³ « la sentence de Jupiter/Rossini », Conati, Preambolo, *Carteggio Verdi-Boito*, p. LXXVI.

⁵⁴ « Des très grands musiciens que j'ai connu (parmi lesquels il y a Rossini, Meyerbeer, Wagner, Verdi est celui qui excite le plus vivement mon intérêt », Marcello Conati, Preambolo, *Carteggio Verdi-Boito*, p. LXXV.

⁵⁵ « La comédie défait le nœud, la tragédie le rompt ou le casse. C'est pourquoi le troisième acte de Falstaff est certainement le plus plat. Mais parce que c'est une loi générale qu'il en soit ainsi, le problème est moins sérieux qu'on ne croit », *Carteggio Verdi-Boito*, p. 200.

La décision qui illustre le mieux les rapports que Verdi et Boito entretiennent avec l'héritage rossinien est la reprise du titre *Otello* pour leur opéra. Elle intervient assez tard dans la conception. C'est Verdi qui l'assume. Dans une lettre à Boito de janvier 1886, il lui demande de ne plus employer le nom de *Jago* pour désigner l'œuvre en cours. À cela, une raison structurelle, mais aussi personnelle : « Egli è (è vero) il Demonio, che muove tutto; ma Otello è quello che agisce = *Ama, è geloso, uccide, e si uccide*. Preferisco che si dica “*Ha voluto lottare col gigante ed è rimasto schiacciato*” piuttosto che “*si è voluto nascondere sotto il titolo di Jago*”⁵⁶ ».

Ce scénario prométhéen appartient davantage à la génération romantique qui est celle de Verdi, qu'à celle des *Scapigliati*⁵⁷, plus encline à la réécriture qu'à la rupture. Il montre toutefois l'importance du positionnement généalogique dans le processus de création. Pour être comprise, une œuvre a besoin d'être située dans le champ culturel dont elle relève. Lorsque la ressemblance avec l'hypotexte est forte, le choix d'un titre homonyme sonne comme un défi, car il présuppose que la nouveauté est dans le traitement du sujet et non dans le sujet lui-même. En évacuant le sous-titre rossinien, Verdi s'approprie le personnage et insère l'œuvre à venir dans sa titrologie personnelle, fondée sur le nom du personnage principal (*Rigoletto, Macbeth, Aïda*), plus rarement sur son surnom (*Traviata*). *Otello* remplit sa triple fonction : identifier l'ouvrage, désigner son contenu, le mettre en valeur⁵⁸, mais de façon retorse, puisqu'il exploite à la fois l'attente du public sevré depuis *Aïda* de nouveautés verdiennes, et sa surprise devant la reprise du titre rossinien.

C'est surtout par les critiques faites au livret de Berio di Salsa que Boito a pu se sentir concerné. Toutefois, s'il a été sensible à la réflexion de Stendhal sur l'art du librettiste, c'est sans doute moins à celle développée dans *La vie de Rossini*, qu'à celle des *Lettres sur Métastase*⁵⁹, qui insistent sur la complémentarité de la poésie et de la musique dans l'élaboration du livret. Par exemple, il a repéré dans la double reprise du « salice » proparoxyton du premier vers par sa forme abrégée paroxyton « salce », aux troisième et quatrième couplets de l'Air du saule et en a tiré le lancinant « salce, salce, salce » de sa propre version.

2. L'Air du saule dans *Otello* de Boito-Verdi

L'*Otello* de Verdi a périmé durablement la perception de l'*Otello* de Rossini. L'auteur d'un article consacré à l'enregistrement d'une reprise de l'opéra de Rossini en 2014, soit deux siècles après sa création (1816), intitulé *Rossini hissé à la hauteur de Verdi*, se réjouit que le DVD puisse : « fixer définitivement, si besoin est, qu'*Otello* de Rossini n'est pas un curieux et anecdotique précurseur de l'opéra homonyme de Verdi, mais au contraire, une œuvre magistrale, d'une stupéfiante richesse dramaturgique et musicale⁶⁰ ». Toutefois ce type de réhabilitation a aussi

⁵⁶ « C'est le Démon (c'est vrai) qui manigance tout ; mais *Otello* est celui qui agit = *Il aime, il est jaloux, il tue, et il se tue*. Je préfère qu'on dise “Il a voulu lutter avec un géant et s'est fait écraser” plutôt que “il a voulu se cacher sous le titre de Jago” », *Carteggio Verdi-Boito*, p. 129.

⁵⁷ Littéralement, les *Échevelés*, surnom de la Bohème artistique de l'époque.

⁵⁸ Sur les fonctions du titre, voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, p. 80.

⁵⁹ Dans *Vie de Haydn, Mozart, Métastase, Œuvres complètes* de Stendhal (Henri Beyle) Paris, Lévy frères, 1854.

⁶⁰ Christophe Schuwey, 17 Avril 2014, forumopera.com.

des inconvénients. Il vise un public doté culturellement et repose sur des exécutants spécialisés. De plus, il occulte l'accès à l'origine hypertextuelle des œuvres phares du répertoire. Celles-ci voient leur spécificité s'éroder au fil des reprises et acquièrent l'évidence des produits de consommation courante.

Or si nous avons fait l'hypothèse que le germe culturel institue une certaine métastabilité entre les systèmes sémiotiques, facilitant les passages de l'un à l'autre tout en respectant leur spécificité, nous ne nous faisons guère d'illusion sur sa capacité à « déhiérarchiser les rapports entre sémiotiques en évitant de les évaluer à l'aune d'une instance extérieure à leurs échanges (monde réel ou sujet)⁶¹ »

Certains traits de l'univers culturel contemporain risquent de gauchir notre analyse du contexte de la création de l'*Otello* de Boito-Verdi. Les arts apparus depuis (cinéma, BD, numérique) ont banalisé la transmédialité. Aujourd'hui la création est d'emblée conçue comme une activité multimédiale et interartiale, alors qu'au XIX^e siècle, seul l'opéra faisait figure d'œuvre totale. Les techniques d'enregistrement ont radicalement modifié la diffusion de l'œuvre. Internet et les réseaux sociaux ont simplifié la communication entre auteurs, exécutants, distributeurs et public. L'informatique et la robotique ont sonné le glas de l'interprétation en langue-cible. Les opéras se chantent en version originale, avec traduite simultanément sur un écran placé au-dessus de la scène.

La réflexion esthétique s'intéresse au médium plutôt qu'au message et le compositeur est de nouveau considéré comme le seul auteur de l'opéra, alors qu'au XIX^e siècle, le nom du librettiste apparaissait à côté du sien.

À l'époque de Verdi et Boito, l'opéra cesse d'être un artisanat pour devenir une industrie. Mettre en adéquation un texte ancien avec une musique à venir devient la préoccupation majeure des compositeurs. Il s'ensuit que :

- la concurrence entre systèmes sémiotiques (la musique et les lettres) fait place à la concurrence entre systèmes métasémiotiques. Par exemple, Wagner fonde le sens de l'opéra sur la musique tandis que Verdi le fonde sur la représentation scénique⁶² ;

- la théorisation de l'interaction créative efface les frontières professionnelles. Fonction poète, fonction compositeur et fonction librettiste peuvent être réunies dans la même personne, réparties entre deux ou trois personnes, s'échanger au cours du processus de création ;

- pour minimiser les risques d'échec, les paramètres de la réalisation sont intégrés dès la conception. Par exemple on tient compte des capacités vocales des interprètes disponibles pour écrire les rôles.

⁶¹ Kurts-Wöste, « La correspondance des arts », p. 28.

⁶² Comparant *Tristan und Isolde* et *La Forza del destino*, Anger remarque : « Wagner unit par la musique des mots totalement opposés, alors que Verdi dissocie par la musique les occurrences nombreuses du même mot », Violaine Anger : « Voir les mots prononcés grâce à la musique : deux approches », in Bloch Béatrice, Lampropoulos Apostolos, Garcia Pierre (dir.), *Écriture picturale, écriture musicale, De la littérature et des arts, Modernités*, 41, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2017, p. 135 de pp. 131-145.

2. 1. L'écriture du livret d'*Otello*, aboutissement d'une expérience interculturelle et interartiale

Nous allons voir comment, en remplissant alternativement et simultanément les trois fonctions de poète, compositeur et librettiste, Boito a acquis les compétences techniques, humaines et artistiques qui lui ont permis de porter le rôle du librettiste à un degré de maîtrise et de reconnaissance jusque là inédit. Nous examinerons d'abord sa théorie de la librettisation, puis son application dans la composition de *Mefistofele* en la centrant sur l'Air de Marguerite, cellule spéculaire qui offre plus d'un point de comparaison avec l'Air du saule.

Entre lettres et musique⁶³, Boito n'a jamais choisi. Tout son parcours artistique s'est fondé sur leur pratique alternée, indépendante ou conjointe. La pluridisciplinarité est une caractéristique des Scapigliati⁶⁴. Le frère de Boito, Camillo, est écrivain, auteur de la nouvelle *Senso*, architecte et critique d'art ; Emilio Praga et Giovanni Cammerana sont tous deux poètes et peintres. L'hybridation des pratiques artistiques a pour but de développer une approche synesthésique de l'art en se fondant sur les équivalences sensorielles. Mais le synesthésisme des Scapigliati musiciens est loin d'être aussi radical que, par exemple, celui de Scriabine (1871-1915) qui utilise un clavier à lumières dans *Prométhée ou le Poème du feu* (1908). « La maggior parte degli scapigliati non sono « avveniristi » in musica, ma invece appassionati di Rossini e quindi tradizionalisti che condannano il mondo musicale contemporaneo che secondo loro invecchi⁶⁵ », note Maeder, non sans humour.

Pourtant la synesthésie joue un rôle déterminant dans la conception de l'écriture du livret de Boito. Sa pondération des sensations et des émotions, quels que soient l'opération de réécriture (adjonction, suppression, substitution, permutation), et son support (acte, scène, ou simple syllabe) repose sur un éventail de compétences qui se déploient dans un continuum musique-littérature et croise les deux principes de la fabrique interartiale : dissimilation et assimilation.

La dissimilation recouvre la différenciation des disciplines artistiques qui explorent les potentialités d'un médium. Boito s'est affirmé dans l'écriture poétique avec deux recueils de vers *Il Re Orso* (1864), dont il a envoyé un exemplaire dédié « A Giuseppe Verdi, perché si rammenti il mio nome⁶⁶ », et *Il libro dei versi* (1863). Dans ce dernier, *Dualismo* fait parler un ange déchu et décrit l'hésitation de l'âme entre tentation et rédemption. Elle sera incarnée par Faust

⁶³ Pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Edoardo Buroni, *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica : la "forma ideal, purissima" del melodramma italiano*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2013.

⁶⁴ Voir Costantino Maeder, « L'*Amleto* d'Arrigo Boito : deux versions énigmatiques avec Ducis et Dumas en dialogue », p. 11 *Revue LISALISae-journal* [En ligne], Vol. IX, n°2, 2011, mis en ligne le 29 avril 2013, consulté le 27 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lisa/4308> ; DOI : 10.4000/lisa.4308.

⁶⁵ Costantino Maeder, *Il real fu dolore e l'ideal sogno, Arrigo Boito e i limite dell'arte*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002, p. 42 : « La plupart des scapigliati ne sont pas avant-gardistes en musique, mais au contraire passionnés de Rossini. Ce sont donc des traditionalistes qui condamnent le monde musical contemporain qui selon eux a vieilli ».

⁶⁶ « À Giuseppe Verdi, pour qu'il se souvienne de mon nom », *Carteggio Verdi-Boito*, p. XXXI.

partagé entre Méphisto et Marguerite, puis Otello hésitant entre la parole de Jago et celle de Desdemona. Le dualisme est également le thème des nouvelles *L'Alfieri nero* (1867) et *Il pugno chiuso* (1870). En musique, il a d'abord composé avec Franco Faccio de la musique vocale : une cantate patriotique intitulée *Il quattro giugno*. Et *la Fugue infernale* rajoutée à l'acte II de *Mefistofele* dans sa seconde version témoigne de sa maîtrise de l'écriture symphonique.

De l'assimilation relèvent deux pratiques qui se superposent, se présupposent et s'enchaînent dans le processus de la création opératique : la traduction et la librettisation. Boito traduit *Rienzi*, les *Wesendonck Lieder*, *Tristan und Isolde* de Wagner pour leur création italienne, et *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare pour Eleanora Duse. La traduction intervient aussi tout au long de la création opératique. Au début, on vérifie son adéquation, laquelle ne coïncide pas forcément avec l'exactitude linguistique. Pour la réplique de Jago : « For sir, were I the Moor, I would not be Iago », traduite par François-Victor Hugo : « Si j'étais le More, je ne voudrais pas être Iago », Boito et Verdi hésitent entre plusieurs versions et tombent d'accord sur la moins littérale, celle de Rusconi : « Vedermi non vorrei d'attorni un Iago⁶⁷ », à cause de sa force de suggestion : « Esprime maggiori cose che non esprima il testo⁶⁸ ».

La traduction du livret précède les premières répétitions. Pour *Otello* la documentation met en évidence la répartition des tâches entre le librettiste et les traducteurs appointés par le compositeur, et l'atout indéniable que représente pour Boito le fait d'être lui-même un traducteur, et un traducteur reconnu.

Le traducteur officiel représente le bras armé du compositeur auxquels les directeurs de salle tentent parfois d'imposer leurs propres traducteurs pour mieux adapter l'ouvrage au goût de leur public. Pour la France, c'est Du Locle. Il vient à Nervi où Boito le rejoint pour l'épauler en mars 1887. Ils émargeront tous deux aux frais de traduction⁶⁹. Dans une lettre de juillet 1887⁷⁰, Francis Hueffer, le traducteur anglais, explique à Boito les changements qu'il a opérés par des raisons culturelles (différence des grades militaires entre l'Italie et l'Angleterre) ou stylistiques (réinjection du vocabulaire shakespearien partout où c'était possible). Un mois auparavant, il lui avait proposé de garder le texte latin de l'*Ave Maria* psalmodié par Desdémone et ne passer à l'anglais qu'au moment où elle s'exprime personnellement. Boito avait défendu l'idée auprès de Verdi : « Lo stacco dal latino a l'inglese mi pare gioverebbe a far risaltare il concetto drammatico e musicale di qu'ell'episodio⁷¹ » qui finalement ne l'avait pas retenue. Boito est donc aussi, en partie, traducteur de son propre livret, quasiment en simultané, en plusieurs langues.

Mais c'est surtout comme librettiste qu'il est connu, une réputation qui a fait de l'ombre au compositeur, au point que pendant la période qui va de l'échec de la

⁶⁷ « Si j'étais le more je ne voudrais pas avoir un Iago avec moi », Verdi à Boito, 8 Mai 1886, *Carteggio Verdi-Boito*, p. 134.

⁶⁸ « Elle exprime plus de choses que n'en exprime le texte », Boito à Verdi, 10 Mai 1886, *Carteggio Verdi-Boito*, p. 138.

⁶⁹ Verdi à Boito, 24 Mai 1887, *Carteggio Verdi-Boito*, p. 167.

⁷⁰ « Appendici », *Carteggio Verdi-Boito*, p. 483-48.

⁷¹ « Le contraste entre le latin et l'anglais, permettrait, il me semble, de faire ressortir l'idée dramatique et musicale de cet épisode », Boito à Verdi, 9 Juin 1887, *Carteggio Verdi-Boito*, p. 171-172.

première version de *Mefistofelè* (1869) à la réussite de la seconde (1875), il se dissimule sous le pseudonyme anagrammatique de Tobia Gorrio pour écrire les livrets des opéras des autres.

Maeder met l'accent sur la nature paradoxale de la librettisation de Boito, qu'il qualifie de « discripture » : « approche critique, polémique, novatrice et même destructrice⁷² » dont pourtant les contemporains ont toujours loué la fidélité, comme en témoigne le succès londonien d'*Otello*, auquel Verdi accorde une particulière importance parce que, dit-il, « lodi tributati all'*Otello* nella patria di Shakespeare valgono molto⁷³ ».

La technique de Boito repose sur la combinaison de trois opérations : la condensation, l'implication et la transtylisation. La condensation⁷⁴ est une conséquence de la transmodalisation intermodale lorsqu'elle s'opère dans le sens récit-drame (le temps d'une représentation étant en général plus court que celui de la lecture). Baldacci voit dans la suppression du premier acte d'*Othello*, où Desdemona comparait devant le Sénat vénitien et défendait son choix matrimonial, « il sigillo di Boito » (« le sceau de Boito »), car « un Piave avrebbe invece guardato con grande interesse, proprio perchè in quell'atto si verifica la situazione di Desdemona contro *il padre*⁷⁵ ». L'action se passe à Chypre, lieu dont la connotation n'est ni politique ni familiale, ni italienne comme l'était Venise chez Shakespeare et Rossini, mais uniquement amoureuse. Le personnage de Desdemona change d'envergure à partir du moment où il devient le pendant de Jago : « La figura principale del lato lirico è Desdemona, la figura principale del lato drammatico è Jago⁷⁶ ». Alors que le livret n'en est qu'au stade du brouillon, Boito propose à Verdi « una specie di Credo scellerato [...] in un metro rotto e non simetrico⁷⁷ » pour renforcer le rôle de Jago au début de l'acte II. Il fera pendant à l'*Ave Maria* de Desdemona au début de l'acte IV⁷⁸. Verdi s'enthousiasme : « Bellissimo questo credo ; potentissimo e shakespeariano in tutto per tutto⁷⁹ » et se (re)met enfin à composer.

Dans le final, Boito exploite la capacité de l'opéra à faire entendre simultanément les mots des personnages et leurs sentiments : « Il pezzo d'insieme, ha, come avevamo progettato, la sua parte lirica et la sua parte drammatica fuse insieme ; è,

⁷² Maeder, *L'Amleto* d'Arrigo Boito, 2011, p. 14.

⁷³ Carteggio Verdi-Boito, Verdi à Faccio, 5 juillet 1889 : « les louanges attribuées à *Otello* dans la patrie de Shakespeare signifient beaucoup », p. 194.

⁷⁴ Genette, *Palimpsestes*, p. 396.

⁷⁵ « un Piave l'aurait au contraire gardé avec un grand intérêt, justement parce que c'est dans cet acte qu'est exposée la situation de Desdemona dans son opposition *au Père* », Luigi Baldacci, « Padri e figli », in *Libretti d'opera ed altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974, cité dans la note 1 p. 138, *Carteggio Verdi-Boito*, p. 139-140

⁷⁶ « La figure principale du point de vue lyrique est Desdemona, la figure principale du point de vue dramatique est Jago », Boito à Verdi, 24 Août 1881, *Carteggio Verdi-Boito*, p. 70.

⁷⁷ « une sorte de Credo de criminel [...] dans un mètre brisé et non symétrique », Boito à Verdi, après le 26 avril 1884, *Carteggio Verdi-Boito*, p. 95.

⁷⁸ Voir Irina Possamai, « La quête de la théâtralité : les livrets d'Arrigo Boito d'après Shakespeare », *Shakespeareendevenir*, -Lescahiers de la licorne, publié en ligne le 21 novembre 2014, p. 7-8 de 12, <http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=759>

⁷⁹ « Magnifique ce credo ; surpuissant et shakespearien du tout au tout », Verdi à Boito, 3 mai 1884, p. 97.

ciò, un pezzo lirico melodico, sotto il quale s'aggira un dialogo di dramma⁸⁰ ». L'implication interartiale sert à la fois à condenser et à conserver ou enrichir la complexité de l'hypotexte. Boito en esquisse la philosophie dans une lettre où il essaie de rassurer Verdi sur les conséquences des transformations apportées au texte de Shakespeare :

Un melodramma non è un drama, la nostra arte vive d'elementi ignoti alla tragedia parlata. L'ambiente distrutto si puo crearlo da capo, otto battute bastano a far rivivere un sentimento, un ritmo per ricomporre un carattere; la musica è la piu onnipossente delle arti, ha una logica sua propria, più rapida più libera della logica del pensiero parlato e più eloquente assai⁸¹.

Ce passage renseigne aussi sur sa conception de la transtylisation⁸². Pour Boito, le texte doit pouvoir se couler dans la musique, ce qu'il obtient en recourant à des formes intermédiaires entre poésie et discours comme la prière ou la chanson, et à une métrique fondée moins sur la quantité syllabique que sur l'accentuation des mots. Le vers français lui sert de modèle pour assouplir le vers italien : « il verso francese, meno misurato del nostro, ad accenti piu blandi ed indeterminati, giova alla musica togliendole l'uggia della cantilena, della simmetria, dote grandissima e grandissima pecca della prosodia italiana, che genera quasi inevitabilmente nella frase musicale povertà e gretezza di ritmo⁸³ ».

Ce point de vue n'est pas celui d'un librettiste mais d'un compositeur-librettiste : celui de *Mefistofele*. L'expérience de *Mefistofele* a découragé Boito et l'a incité à privilégier son activité de librettiste. Mais il a réécrit l'opéra qui a été repris avec succès à Bologne en 1875 puis créé à Londres et à Boston en 1880. Elle l'a aussi préparé à celle d'*Otello*. D'abord par son sujet. En adaptant non pas le premier mais les deux Faust de Goethe alors que Gounod s'était contenté du premier, Boito a franchi une étape dans son exploitation du dualisme. En effet dans le premier, Faust est amoureux de Marguerite alors que dans le second Mefisto lui fait rencontrer Hélène de Troie. Dans le *Faust* de Gounod, le dédoublement entre les deux héroïnes, la vraie et l'imaginaire, est esquissé dans l'Air des bijoux lorsque Marguerite, parée des bijoux trouvés dans le coffret de Méphisto, ne se reconnaît pas dans l'image que lui renvoie le miroir : « Est-ce toi Marguerite ? [...] Réponds moi [...] Marguerite, Ce n'est plus toi, Cette n'est plus ton visage Non ! C'est la fille d'un roi, Qu'on salue au passage ». Il reste toutefois camouflé sous la vraisemblance psychologique.

⁸⁰ « Le morceau d'ensemble a, comme nous l'avions projeté, sa partie lyrique et sa partie dramatique fondues ensemble ; c'est-à-dire qu'il y a un morceau lyrique, mélodique sous lequel circule un dialogue de drame », Boito à Verdi, 24 Août 1881, *Carteggio Verdi-Boito*, p. 70.

⁸¹ « Un mélodrame n'est pas un drame, notre art se nourrit d'éléments inconnus de la tragédie parlée. L'ambiance qui a été détruite peut être recréée, huit mesures suffisent pour faire revivre un sentiment, un rythme pour recomposer un caractère ; la musique est le plus omnipotent de tous les arts, elle a sa logique propre, plus rapide plus libre que la logique de la pensée parlée et aussi plus éloquente », *Carteggio Verdi-Boito*, p. 10.

⁸² Définie comme « une transposition dont la seule fonction est un changement de style », Genette, *Palimpsestes*, p. 315.

⁸³ « le vers français, moins cadencé que le nôtre, aux accents plus légers et moins prévisibles, sert la musique en la débarrassant de la monotonie de la rengaine, de la symétrie, qui est la plus grande qualité mais aussi le plus grand défaut de la prosodie italienne, et produit presque inévitablement dans la phrase musicale indigence et mesquinerie du rythme », Arrigo Boito, *Tutti gli scritti*, Milano, Mondadori, 1942, p. 1117-1118, cité dans Preambolo, *Carteggio Verdi-Boito*, p. XXXVII-XXXVIII.

Boito aspire à un art nouveau qui réaliserait la synthèse entre classicisme et romantisme, italianité et germanité. Dans *Mefistofele*, après avoir échoué à sauver Marguerite (allégorie du romantisme nordique) Faust revient au classicisme antique en tombant amoureux d'Hélène de Troie, mais un classicisme réinventé par son imagination. Il meurt entouré de la population céleste issue de son union avec Hélène⁸⁴, allégorie transparente de la création poétique matérialisée sur scène par un peuple de figurants. Voulant suggérer que les deux héroïnes symbolisent les deux faces d'une même réalité : l'art, Boito les confie à la même interprète⁸⁵. Malgré cela, l'allégorie métatextuelle fait long feu. Le public n'y voit que deux aventures amoureuses dont la succession indique le progrès du délire dans un esprit fragile. On comprend qu'il ait pris moins de risques pour *Otello*, renonçant au mirage d'une métatextualisation globale de l'intrigue et dissociant les personnages impliqués dans le schéma dualiste.

Toutefois la Nenia di Margherita au début de l'acte III lui a servi de galop d'essai pour la scène de l'Air du saule car elle posait des problèmes similaires. Le premier était d'ordre narratif : Margherita, par la faute de Faust qui l'a délaissée, va être exécutée. Enceinte de Faust, elle s'est débarrassée de son enfant en le noyant, et a empoisonné sa mère avec le somnifère que Mefistofele lui avait donné pour pouvoir introduire Faust la nuit chez elle. Boito doit marquer la fin de du premier épisode, issu du premier Faust, le plus connu du public, avant d'aborder le second épisode, inspiré du second Faust. Il imagine une mise en abyme rétrospective qui résume le premier épisode tout en réactivant le suspense avant son dénouement (Faust arrivera-t-il à temps pour la sauver ? Mais s'il le fait avec l'aide de Mefistofele, va-t-elle être damnée ?).

Le deuxième problème était d'ordre lyrique. Margherita est humaine, Elena est un mythe. Seule Margherita pouvait émouvoir le public et exprimer des sentiments qui provoquent la sympathie. Mais comment donner une image positive d'un personnage victime certes, mais coupable des meurtres les plus inhumains ? Boito opte pour une scène de folie. Il s'y était déjà exercé avec l'Air de la folie d'Ofelia (III, 2) « Bell' albere dolente » (« Bel arbre triste »), de l'*Amleto* de Faccio. Dans la tradition belcantiste, les airs de folie (dont le prototype est celui de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti) sont réservés aux moments où les personnages, en général féminins, rompent avec le réel qui leur devient insupportable, mais servent aussi (surtout ?) à justifier les vocalises par l'égarement de la raison.

La didascalie liminaire : « Carcere : Margherita stesa a terra su di un giaciglio di paglia canticchiando e vaneggiando. Notte. Una lampada accesa inchiodata al muro. Un cancello nel fondo⁸⁶ », brosse un décor angoissant. La détresse psychologique et

⁸⁴ Selon Maeder : « Faust si salva solo quando riscopre la propria immaginazione, e non nella realtà » (« Faust se sauve seulement quand il redécouvre sa propre imagination, et pas dans la réalité »), Maeder, *Il Real fu Dolore e l'Ideal Sogno, Arrigo Boito et i limiti d'ell'arte*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002, p. 52.

⁸⁵ Dans les reprises contemporaines, en 2018 Evgenia Muravera à l'opéra de Lyon et Béatrice Uria-Monzon aux Chorégies d'Orange ont assuré les deux rôles ; en 2016 à Baden-Baden, Alex Penda a chanté Margherita et Angel Joy Blue Elena.

⁸⁶ « La prison : Marguerite est étendue à terre sur un grabat de paille, chantonnant et délirant. C'est la nuit. Une lampe allumée clouée au mur. Une grille dans le fond », *Mefistofelè* d'A. Boito, Edizione popolare, canto e pianoforte, Milano, G. Ricordi editori, circa 1880, p. 196-200.

morale incite à Margherita au déni. Elle attribue ses crimes à des ennemis qui, en l'accusant, auraient voulu la rendre folle.

Le troisième problème était d'ordre musical. *La Nenia di Margherita*, à l'instar de l'Air du saule chez Shakespeare et Berio-di Salsa-Rossini est composé de couplets (deux) séparés par un refrain. Elle illustre tous les sens du substantif qui l'intitule : chant funèbre (Margherita va mourir), berceuse (c'est une mère), mais aussi chant monotone, synonyme de cantilène (dont on a vu que Boito rendait responsable la métrique italienne classique). Les deux premiers se retrouvent dans les nuances (un *pp* continu et deux *smorzando*⁸⁷ un pour chaque déni de crime) le tempo (*andante lento* avec un *rallentando* à la fin de chaque refrain) et les tonalités sombres (sol mineur et ré mineur).

Reste la monotonie. Pour l'éviter, Boito recourt à deux stratégies distinctes. Il reprend les procédés de Rossini, glisse dans les refrains une vocalise culminant au sol aigu pour le premier, au si pour le second, maintient le topos de la nature qui se met à l'unisson de la douleur mais l'inverse. Margherita, ne pouvant s'échapper, imagine qu'elle s'enfuit à tire d'aile comme un oiseau. Commencé dans la tristesse, le refrain s'élève progressivement dans le rêve de liberté jusqu'à un point d'orgue sur un fa dièse aigu puis passe à un fa bécarré dont il décroche avec un arpège descendant : « Ah ! *pieta di me* » aboutissant à un ré grave qui symbolise le retour à la réalité. Le même schéma de tension-détente anime les couplets, avec un climax sur le la aigu et un arpège descendant lorsque Margherita évoque les accusations qui l'ont fait enfermer.

Parallèlement à ce renouvellement expressif, voire expressionniste, du modèle belcantiste, il expérimente des ressources musicales nouvelles : suite de gammes chromatiques montantes et descendantes pour le prélude orchestral, modulation incessante entre gammes enharmoniques (ré mineur, ré majeur) et gammes relatives (ré majeur, si mineur). L'orchestre ne fait pas écho au chant, comme dans l'Air du saule de Rossini, mais l'accompagne.

On relève le même type de contradictions dans la gestion de la spécularité. La folie de Margherita aurait pu constituer une mise en abyme de l'énonciation. Comme Faust, elle tente d'échapper à la réalité, ce qui en fait potentiellement un double de l'auteur. Mais elle n'aurait pas été viable, puisqu'elle aurait contredit la mise en abyme de l'énoncé : Margherita a vraiment tué. La mise en abyme du code opératique par la chanson est peu perceptible car la chanson n'est pas identifiée comme telle sauf par son titre. Reste la mise en abyme du texte, en particulier de son principe : le dualisme. Le dédoublement du personnage aurait pu l'assurer s'il n'était pas produit par la folie. En effet, le dualisme n'est pas le résultat de la démence mais d'un profond effort de synthèse. C'est une autre figure qui prend le relais : la métalepse. Le personnage accuse son créateur. « Ah ! *Pieta di me!* » s'adresse à lui plus qu'à Dieu, qui d'ailleurs n'est pas nommé. Cet effet est passé inaperçu, faute d'explication du compositeur.

Le dernier apport de la *Nenia* à l'Air du Saule est l'interprète. En effet, pour créer Desdemona, Boito et Verdi ont choisi Romilda Pantaleoni qui avait fait triompher la seconde version de *Mefistofele* (notamment en faisant bisser la *Nenia*). Elle avait

⁸⁷ *Smorzando* signifie « en laissant éteindre le son ».

chanté le rôle-titre de *La Gioconda* de Ponchielli dont Boito avait écrit le livret, Marguerite du *Faust* de Gounod, et créé un grand nombre de rôles verdiens dont Aïda, le dernier en date à l'époque.

La collaboration entre Verdi et Boito s'est mise en place progressivement, la double compétence de Boito ayant quelque peu déstabilisé Verdi, qui a cru, à deux reprises que Boito, après avoir lui avoir soumis l'idée d'un livret, le reprenait pour son propre usage. En 1871, pour *Nerone*, c'est Giulio Ricordi qui le rassure : « Boito si reputerrebbe l'uomo il piu felice il piu fortunato se potesse scrivere il libretto del Nerone per Lei : e rinuncerebbe subito e con piacere all'idea di fare la musica⁸⁸ ». En 1884, lorsqu'un journaliste fait courir le bruit, en pleine réalisation du le livret d'*Otello*, que Boito va en faire la musique, Boito l'adjure : « Lei solo puo musicare l'Otello, tutto il Teatro qu'Ella ci ha dato afferma questa verità ; se io ho saputo intuire la potente musicabilità de la tragedia Schakespeariana che primo non sentivo, e se l'ho potuto dimostrare coi fatti nel mio libretto gli è perché mi son messo nel punto di vista dell'arte Verdiana⁸⁹ ». La lettre Verdi du 1^{er} novembre 1886, « É finito !/salute a Noi...ed anche a Lui!!/addio » atteste l'expérience partagée..

2. 2. La transposition boitienne de *La canzon del Salice*

La scène de l'Air du saule présente toutes les caractéristiques qui situent *Otello* dans la succession historique des transpositions du germe structurel. La première est le retour à Shakespeare, un retour non seulement à la lettre du livret mais à son esprit, un esprit révisé pour répondre aux exigences de la musique.

C'est le principal point d'accord entre Verdi et Boito. Verdi, critiquant le *Hamlet* d'Ambroise Thomas, affirme : « Quand on veut traiter Shakespeare il ne faut pas craindre de [...] prendre le taureau par les cornes. Quelles situations musicales dans Hamlet et combien j'aurais aimé les traiter!⁹⁰ », tandis que Boito lui rappelle, pour hâter une livraison : « Per far bene quel poco che mi sta da fare devo aver sotto gli occhi il testo di Shakespeare e sotto la penna la sua musica⁹¹ ».

Le meilleur exemple que l'on puisse donner de l'interpénétration de la musique et du texte de Shakespeare dans *Otello* est le thème du baiser. La reprise littérale du « kiss » shakespearien par le « bacio » boito-verdien a déjà été signalée⁹². Mais il ne faut pas s'arrêter au mot si l'on veut comprendre la place qu'il occupe dans la stratégie hypertextuelle de Boito. Shakespeare l'avait trouvé dans Cintio. Otello y donnait à Disdemonna « un affettuoso baccio », tout joyeux qu'elle veuille le suivre à

⁸⁸ « Boito s'estimerait le plus heureux et le plus fortuné des hommes s'il pouvait écrire le livret de Nerone pour vous et renoncerait immédiatement à l'idée d'en faire la musique », Preambolo, *Carteggio Verdi-Boito*, p. LIX. Finalement, Verdi abandonna l'idée et Boito continua mais dut mettre son œuvre en veilleuse tout le temps que dura sa collaboration avec Verdi.

⁸⁹ « Vous seul pouvez mettre en musique l'*Otello*, tout le Théâtre que vous avez produit proclame cette vérité ; si j'ai su apercevoir la potentialité musicale de la tragédie shakespearienne et si j'ai pu la transformer en réalité dans mon livret, c'est que je me suis placé du point de vue de l'art verdien », Boito à Verdi, 26 avril 1884, *Carteggio Verdi-Boito*, p. 89.

⁹⁰ Interview de Verdi en 1890 par Etienne Destranges, Appendici, *Carteggio Verdi-Boito*, p. 497.

⁹¹ « Pour mener à bien le peu qu'il me reste à faire je dois avoir sous les yeux le texte de Shakespeare et sous la plume votre musique », Boito à Verdi, 9 octobre 1885, *Carteggio Verdi-Boito*, p. 115.

⁹² Voir Schütz, « That song tonight will not go from my mind », p. 48.

Chypre. Shakespeare a l'idée de lui faire renouveler le baiser avant le meurtre lorsqu'il trouve Desdemona endormie dans sa chambre et après, juste avant qu'il se tue pour la rejoindre dans la mort. Il laisse ainsi l'image d'une passion partagée mais rongée par l'incommunicabilité. Rossini n'a pas repris l'idée. Dans la chambre, Otello se rapproche et s'éloigne du lit où repose Desdemona à plusieurs reprises, balançant entre l'amour et la jalousie, mais ne profite pas de son sommeil pour l'embrasser. Le dénouement tragi-comique exploite l'ironie du sort qui veut qu'Elmiro accorde à Otello la main de sa fille au moment où il vient de la tuer. Toutefois, Berio di Salsa a gardé le « bacio estremo » pour l'adieu de Desdemona à Emilia dans la scène de l'Air du Saule.

Verdi et Boito calquent le dispositif de Shakespeare avec un motif reproduit à l'identique au début⁹³ et à la fin de l'opéra, et transposé à la quinte supérieure lorsque Otello embrasse Desdemona endormie⁹⁴. La règle ternaire qui préside à la répartition du motif régit également sa structure. À chaque occurrence, il est répété trois fois, avec une montée progressive à la tierce, la quinte et la neuvième, la descente étant amorcée à la première occurrence par une seconde majeure, à la deuxième par une seconde mineure, à la troisième par une seconde majeure suivie de l'arpège descendant de mi majeur, puis d'une courte modulation en do majeur, avec retour au ton de départ mi majeur. Cet ensemble de situations musicales coordonnées épouse la progression narrative tout en rappelant le moteur de l'intrigue. Chaque fois, Otello donne trois baisers et revit la même extase et le même désespoir. Mais la première fois, il entremêle ses demandes de baisers au motif déployé par l'orchestre ; la deuxième il dépose ses baisers en silence et l'orchestre joue seul ; la troisième il chante de nouveau et meurt, comme le précise la partition⁹⁵ en expirant sur le « cio » du troisième « baccio ».

Shakespeare est aussi une source d'inspiration pour la direction de ces acteurs que sont aussi les chanteurs. Boito cite les conseils qu'Hamlet (*Hamlet*, III. 2) donne aux comédiens pour obtenir un jeu naturel, en les faisant précéder de cet avertissement : « Tutti gli artici da teatro, anche i migliori, dovrebbero avere impresse nella memoria le seguenti parole scritte tre secoli fa e che oggi ancora sonno la più perfetta e la più moderna lezione di recitazione che sia stata pensata⁹⁶ ».

Chaque rôle est commenté. Pour Desdemona qui doit exprimer l'amour, la pureté, la noblesse, la compassion, l'innocence et la résignation, il recommande la sobriété : « Più le sue movenze saranno semplici e miti più destera la commozione nello spettatore⁹⁷ », avis que, si l'on en croit Romilda Pantaleoni⁹⁸, Verdi partageait.

⁹³ *Otello*, Verdi, canto e pianoforte, p. 106.

⁹⁴ *Otello*, Verdi, canto e pianoforte p. 343-344.

⁹⁵ *Otello*, Verdi, canto e pianoforte p. 364.

⁹⁶ « Tous les artistes de théâtre même les meilleurs, devraient avoir gravées dans leur mémoire les paroles suivantes écrites il y a trois siècles, et qui aujourd'hui sont encore la leçon d'interprétation la plus parfaite et la plus moderne qui ait été conçue », Appendici, *Carteggio Verdi-Boito*, p. 488.

⁹⁷ « Plus ses mouvements sont simples et doux, plus ils suscitent l'émotion chez le spectateur », Appendici, *Carteggio Verdi-Boito*, p. 490.

⁹⁸ « E come si mostro contento alla fine di me quando l'ebbi compresso e gli cantai la parte così come'ei la vuole, con tutte quelle finezze, quelle sfumature e accenti che esso m'indico ! » (« Et comme il s'est montré content de moi à la fin, quand je l'ai compris et que je lui ai chanté le rôle comme il le voulait, avec toute la finesse, les nuances et les accents qu'il m'avait indiqués ! »), *Carteggio Verdi-Boito*, p. 157, note 4.

La deuxième caractéristique de la version Boito-Verdi est la transvalorisation⁹⁹ des personnages qui perdent leur dimension épique mais la tronquent contre une dimension humaine. La tragédie héroïque de Shakespeare se mue en tragédie domestique. Toutefois la trame historique n'est pas supprimée. Elle est implicite, en I. 1 par l'« E viva » du chœur et l'annonce d'Otello : « Esultate, l'orgoglio musulmano sepolto è in mar » (« Exultez, l'orgueil musulman est enseveli dans les flots ») ; en I. 3, par le bref dialogue des deux époux qui résume les campagnes de l'un et les attentes de l'autre.

La troisième caractéristique découle de la précédente. C'est la valorisation de Desdemona. Or, comme le note Genette, la valorisation d'un héros par un hypertexte « ne peut évidemment consister à conférer à ce héros une prééminence dont il jouissait déjà dans l'hypotexte ; elle consiste plutôt à augmenter son mérite et sa valeur symbolique¹⁰⁰ ». Desdemona reste un personnage important sur le plan politique. Jago conseille à Otello de la montrer à la délégation vénitienne (III. 6) et Lodovico lui présente ses devoirs dès son arrivée (III. 7). Mais son statut a changé. Il est dû à ses vertus plus qu'à sa naissance. Un chœur (III. 3) composé de femmes, enfants et marins lui offre des lys, des roses, du corail et des perles, d'ordinaire réservés à la Vierge, proclamant qu'il veut l'orner comme une image sacrée : « Vogliam Desdemona come un' imagine sacra adornar ». Cette assimilation est reprise (III. 8), par un autre chœur qui, la voyant supporter sans se plaindre les outrages d'Otello, s'exclame « Quel viso sante ! » (« Quel visage saint ! »).

Elle devient une pièce essentielle du livret non seulement parce qu'elle est l'un des pôles du dualisme de l'œuvre, mais parce qu'elle en assure la déconstruction au sein de la fiction. En exploitant l'ambiguïté de son onomastique, Boito suggère que la perception du bien et du mal est liée à la croyance. « Madonna », littéralement « Madame », réfère aussi bien à la madone, interlocutrice divine de Desdemona, qu'à son statut de femme, social (c'est ainsi que Lodovico la salue) ou privé (Otello y recourt lorsqu'il feint la galanterie (III. 2) : « Grazie, madonna date mi la vostra eburnea mano » (Merci, Madame, donnez-moi votre main d'ivoire »).

« Desdemona » est la cible d'un calembour tendancieux d'Otello qui efface son sens étymologique. Au début de II. 3, il traite sa femme, ironiquement, de « demone gentil del mal consiglio » (« gentil démon de mauvais conseil »). Quand elle pleure, il l'accuse de n'avoir que le masque de l'innocence : « S'or ti scorge il tuo demone un angelo ti crede e non t'afferra » (« Si ton démon te voyait maintenant, il te prendrait pour un ange et ne te toucherait pas »). Il finit par l'assimiler à Satan et la repousse avec la formule des exorcistes « Arrière, Satan ! » : « Ah ! Desdemona, in dietro », (« Ah ! Desdemona, arrière »).

Boito réactive la polysémie du mot grec « daimon », lequel désigne les divinités mais aussi le génie qui personnifie le destin d'un homme ou d'une cité. Il emploie le mot « demone » tantôt dans son sens religieux de Satan, le principe du mal dans la théologie chrétienne, tantôt au sens de voix intérieure de l'âme humaine. Dans son Credo, Jago (II. 2) finit par assimiler les deux lorsqu'il dit en suivant de l'œil Cassio dont il a résolu la perte^o « Il tuo demon son io, e me trascina il mio nel quale io

⁹⁹ Voir Genette, *Palimpsestes*, p. 514.

¹⁰⁰ Voir Genette, *Palimpsestes*, p. 491.

credo inesorato Iddio » (« Ton démon c'est moi, et moi c'est le mien qui m'entraîne, celui dans lequel je crois, l'inexorable Dieu »).

Victime des apparences, Otello hésite et appelle la preuve qui mettrait fin à son doute : « Credo leale Desdemona e credo che non la sia, te credo onesto e credo disleale. La prova io voglio » (« Je crois que Desdemona est loyale et je crois qu'elle ne l'est pas, je te crois honnête et je te crois déloyal. Je veux la preuve »). Maeder dit que, dans *Otello* : « Ogni soluzione o scelta di vita viene contraddetta dalla casualità degli avvenimenti.¹⁰¹ ». Toutefois cette dimension philosophique ne doit pas faire oublier la conception esthétique qu'elle emblématise : la déconstruction de l'effet de réel. Les personnages n'existent que dans la fiction.

Situé à la scène 3 de l'acte IV chez Shakespeare et à la scène 1 de l'acte III chez Rossini, L'Air du saule recule encore chez Verdi et occupe la scène antépénultième¹⁰². Sa fonction spéculaire primaire reste inchangée : il condense le rappel des faits passés et maintient le suspense jusqu'au dénouement.

Parmi les airs satellites des versions précédentes, Boito supprime la chanson du gondolier qui lui tenait lieu d'introduction chez Rossini, et le chant du cygne d'Emilia qui le reprenait dans Shakespeare. Emilia conserve son rôle dramatique : elle refuse de se taire et confond son époux, mais il ne la tue pas, et elle ne chante pas. Il garde la prière qui, chez Rossini, assurait la transition entre le coucher de Desdemona et l'entrée d'Otello, mais la dédouble entre la psalmodie de l'Ave Maria et une prière intime chantée. Celle-ci, chez Rossini, restait centrée sur la préoccupation amoureuse : « Fà che l'amato bene mi venga a consolar », (« Fais que mon bien-aimé vienne me consoler »). Boito lui donne une portée universelle, plus conforme au statut d'intercesseur qu'il a imaginé pour Desdemona : « Prega pel peccator per l'innocente, e pel debole oppresso e pel possente », (« Prie pour le pécheur, prie pour l'innocent, pour le faible opprimé et pour le puissant »).

Le décor est adapté à l'époque. Le lit matrimonial, le prie-dieu et l'image mariale résument les deux fonctions alors dévolues aux femmes : l'enfantement et la prière. La structure de la scène suit Shakespeare. Les échanges conversationnels s'intercalent entre les différents moments chantés. Ils sont expurgés de toute allusion à l'adultère et à la condition féminine, et limités au rituel du coucher, lequel n'a pas échappé à la censure, puisqu'au lieu de se faire dégrafer par Emilia, Desdemona lui demande simplement de dénouer ses cheveux. Les autres embrayeurs conversationnels ont été gardés, à commencer par le premier, l'interrogation d'Emilia : « Era piu calmo ? », (« Il était plus calme ? »), chez Shakespeare : « How goes it now ? », (« Comment va-t-il maintenant ? »).

Parce qu'elle relie l'amour à la mort, la parure de noce dans laquelle Desdemona veut être enterrée est l'embrayeur principal de la conversation. Shakespeare se contentait de faire dire à Emilia qu'elle l'avait mise au lit comme on le lui avait demandé. Boito met en scène la demande de Desdemona et son exécution par Emilia pendant laquelle elle lui précise son désir posthume. La musique accompagne la transition du mariage à la tombe en enchaînant la tonalité de do dièze mineur, son enharmonique ré bémol majeur, et la relative de celle-ci, si bémol mineur.

¹⁰¹ « Toute décision ou choix de vie se voit contredite par le hasard des événements », Maeder, *Il Real fu Dolore e l'Ideal Sogno*, p. 86.

¹⁰² *Otello*, Verdi, canto e pianoforte, p. 324-337.

L'injonction : « Affretate, fra poco giunge Otello » (« Dépêche-toi, Otello va bientôt venir ») reprend le « Prithee, hie thee ; he'll come anon » (« Je t'en prie, hâte-toi ; il va rentrer ¹⁰³») de Shakespeare. Chez ce dernier, Otello indique qu'il va revenir au début de la scène. Boito coupe cette réplique mais la fait rapporter par Desdemona à Emilia quand celle-ci l'interroge sur l'humeur d'Otello : « Mi pareo. M'ingiunse di coricarmi e d'attenderlo », (« Il me semblait [plus calme]. Il m'a enjoint de me coucher et de l'attendre »). La reformulation dédramatise l'ordre que la présence d'Otello rendait menaçant. L'espoir exprimé par Desdemona prépare le contraste avec la scène finale où ses demandes de sursis se heurtent au refus d'Otello.

Shakespeare avait laissé un embrayeur conversationnel au choix du metteur en scène. Après la première strophe de la chanson, Desdemona tendait à Emilia un objet de toilette non précisé en lui demandant : « Lay by these. » (« Mets ceci de côté »). Boito et Verdi l'ont remplacé par un anneau, plus symbolique. Pour assurer la transition entre chant et conversation, Verdi a demandé à Romilda Pantaleoni de renouveler le geste avec lequel elle mimait le vol des oiseaux descendant des branches du troisième couplet, en agitant la main devant les yeux avant d'enlever l'anneau ¹⁰⁴.

Le coup de vent qui interrompt le chant de Desdemona avait été maintenu par Rossini. Boito n'y déroge pas. Ce bruitage confirme l'ancrage théâtral de l'opéra italien, comparé à l'opéra wagnérien dans lequel la musique absorbe tous les éléments du récit. Le bruit forme un contraste avec le son musical. Il favorise une écoute synesthésique et émotionnelle, ce qui est souligné dans les trois versions par la discordance interprétative entre Desdemona qui y voit un mauvais présage et Emilia qui tente de la calmer en énonçant sa cause.

Il en va de même pour le picotement oculaire. Chez Shakespeare, interprété comme un signe avant-coureur de larmes par Desdemona, il était relativisé par Emilia : « Tis neither here nor there. », (« Cela ne veut rien dire »). Boito supprime cette réplique, laissant le champ libre à la superstition de Desdemona. Celle-ci, après une modulation de l'orchestre de fa dièse majeur à l'enharmonique plus sombre de fa dièse mineur, énonce : « E presagio di pianto », (« C'est présage de larmes. ») sans obtenir de réponse.

On s'interroge sur le risque que cette suppression fait courir à la vraisemblance. Peut-on imaginer Emilia indifférente à l'angoisse de Desdemona ? Examinons de plus près la suture entre cette dernière interruption et la mini-séquence de l'adieu qui met fin au dialogue. Boito a établi celle-ci en contaminant ses deux sources : le « Good night, good night » de Shakespeare et le « Parti, ricevi/da'labbrì dell'amica il bacia estremo », (« Pars, reçois des lèvres de l'amie le dernier baiser »), de Berio di Salsa-Rossini, qui, lui, suscitait l'inquiétude d'Emilia : « Oh che dici !... Ubbidisco...oh come io tremo ! », (« Oh que dis-tu !... J'obéis...oh comme je tremble ! »). Il les a redistribuées en trois étapes.

La première ¹⁰⁵ se situe entre le dernier refrain de la chanson et le moment où Desdemona mentionne le picotement. Le tempo s'accélère, l'orchestre passe de fa

¹⁰³ Traduction Hugo, p. 102 sur 130.

¹⁰⁴ Appendici, *Carteggio Verdi-Boito*, p. 480.

¹⁰⁵ *Otello*, Verdi, canto e pianoforte, p. 336, haut.

dièze majeur au ton relatif de ré dièze mineur avec trois notes descendantes sur lesquelles Desdemone déclame « Emilia, addio ». La croche pointée-double croche accentue le « dio » d' «ad-dio », marquant l'étymologie et donc la solennité de la formule. Emilia continuant de s'affairer dans la chambre, on peut penser qu'elle l'a compris comme une salutation ordinaire à laquelle elle répondra au moment de partir. La deuxième étape¹⁰⁶ débute après l'interprétation du picotement. Trois mesures d'orchestre pour passer du fa dièze mineur plutôt plaintif au fa dièze majeur initial, et Desdemona souhaite à Emilia un « Buona notte » rapide et *piano* sur la tonique basse fa dièze. L'orchestre reprend la note avec deux accords parfaits, pendant qu'Emilia esquisse un mouvement pour partir. Soudain éclate, comme un coup de théâtre, le « Ah ! Emilia, Emilia, addio, Emilia, ad-di-i-o ! » qui constitue la troisième étape¹⁰⁷. Il débute par l'exclamation *forte* sur un la dièze aigu, suivie d'une descente de l'arpège de fa dièze majeur, s'assourdit jusqu'au *ppppp* et se conclut par l'étreinte des deux femmes.

Si la scène doit en grande partie son succès à cet effet dramatique, on ne saurait en déduire qu'elle n'a été conçue que dans ce but. D'abord, l'Adieu ne conclut que la moitié du dispositif : celui de la conversation. Ensuite, il fait fonction dans la structure de l'énoncé de rétablissement, l'étape qui prépare la situation finale. C'est la première fois que Desdemona est complètement seule, coupée non seulement de l'homme qu'elle aime, mais aussi de son amie qui vit la scène comme une scène quotidienne et non la dernière nuit d'une condamnée à mort. Il suffit de comparer ce passage à l'air de Margherita de *Mefistofele* pour mesurer la détermination de Desdemona, qui fait face à son destin alors que Margherita se réfugiait dans la folie. Si au moment de l'esquisse du scénario Boito la désignait comme représentante de la partie lyrique par opposition à Jago, le livret fait apparaître une authentique héroïne dramatique dont le cri d'Adieu est aussi l'affirmation de soi

Enfin, l'Adieu assure, dans la structure de l'énonciation, l'articulation entre la cellule spéculaire de l'air du saule et l'œuvre qu'elle dédouble, grâce aux relations qu'il entretient avec le dispositif lyrico-thématique du baiser, au plan du contenu (la difficulté à communiquer les sentiments) de l'expression (passage du chant au geste), du livret (règle ternaire qui fait répéter trois fois l'adieu), de la musique (même alternance seconde majeure-seconde mineure, même descente arpégée, même nuance (*morendo*)).

Pour la chanson, Boito s'est encore davantage rapproché de Shakespeare que pour le dialogue. Elle redevient un "ear worm" : « Io questa sera, ho la memoria piena di questa cantilena », (« Ce soir, j'ai la mémoire pleine de cette cantilène»), alors qu'elle était suscitée, chez Berio di Salsa, par une association d'idée avec la chanson du pêcheur.

Quittant l'énonciation spéculaire primaire du scénario de Berio di Salsa (Desdemona chantant une chanson sur Isaura pour se souvenir d'elle), on retrouve la spécularité à double niveau de Shakespeare (Desdemona hantée par la chanson que Barbara, la servante de sa mère, chantait parce qu'elle lui rappelait sa propre

¹⁰⁶ *Otello*, Verdi, canto e pianoforte, p. 336, bas.

¹⁰⁷ *Otello*, Verdi, canto e pianoforte, p. 337.

histoire). Le prénom « Barbara » a sur « Isaura »¹⁰⁸, que lui a préféré Berio di Salsa, l'avantage de désigner l'étranger de façon générique : tout ce qui n'est pas romain pour les Romains, tout en s'appliquant à l'histoire : Desdemona a choisi de devenir la femme d'un barbare, et donc, par extension, barbare elle-même. La différence entre eux se fait sur les sens seconds de l'adjectif : « sauvage, non policé, cruel ».

Il manque la mention du fait que Barbara soit morte en la chantant. Chez Shakespeare, elle associe le chant et la mort et articule mise en abyme de l'énoncé et mise en abyme spiralaire de l'énonciation.

Boito déplace la mise en abyme de l'énoncé de l'introduction préalable à la chanson que faisait Desdemona dans Shakespeare, à l'introduction de la conclusion interne à la chanson qui fait suite au dernier couplet : « Solea la storia con questo semplice suon o finir : «* *Egliera nato per la sua gloria, io per amarlo et per morir*¹⁰⁹ », (« L'histoire se terminait avec ces simples mots :* *Il était né pour sa gloire, moi pour l'aimer et pour mourir* »). Cette conclusion n'existait pas chez Shakespeare. Boito l'a empruntée à Berio di Salsa. Mais alors que celui-ci s'était contenté d'ajouter une strophe relatant la mort d'Isaura au pied du saule, il remplace la narration par un discours direct qui lui permet de renouer avec l'énonciation spiralaire shakespearienne. Desdemona est à la fois la locutrice et l'énonciatrice de cette phrase qui peut s'appliquer à elle-même aussi bien qu'à l'héroïne de la chanson et à Barbara. Toutefois, Shakespeare faisait expliciter la spirale énonciative par Desdemona tandis que Boito préfère la suggérer. L'exclamation « Povera Barbara ! », juste avant la présentation de la conclusion, réintroduit l'instance intermédiaire entre celle qui chante et celle qui est chantée.

De son côté, l'interruption de la phrase de conclusion de la chanson (par la remarque sur le picotement des yeux) au milieu du syntagme « *amarlo* » (« *l'aimer* » et sa reprise, consolide la mise en abyme rétrospective de l'énoncé en rappelant la constance amoureuse de Desdemona, la perte de confiance d'Otello, et leur conséquence mortelle. Les deux mises en abyme de l'énonciation et de l'énoncé sont donc articulées, mais par un artifice poétique, et non par le discours du personnage comme chez Shakespeare.

On aura noté qu'il est impossible de traduire littéralement la phrase de présentation de cette conclusion. En français, «*L'histoire se finit avec ce simple son » est asémantique. Boito identifie le son à la phrase, ce qui met en lumière la prédominance du médium sur le message.

Cette connotation métatextuelle fait réseau avec une autre modification des hypotextes antérieurs. Dans Shakespeare comme dans Berio di Salsa, l'héroïne de la chanson pleure et gémit plus qu'elle ne chante. S'il est question de son chez Berio di Salsa, c'est celui des sanglots, qui donnent lieu à une imitation musicale peu réaliste. Boito modifie le premier couplet pour faire chanter l'héroïne : « *Piangea cantando nell'erma landa, piangea la mesta*¹¹⁰ » (« Elle pleurait en chantant au milieu de la lande solitaire, elle pleurait l'affligée »).

¹⁰⁸ Isaura désigne à l'origine une habitante de l'Isaurie (dans l'antiquité, région située entre la Cilicie et la Cappadoce, sur le territoire de la Turquie actuelle).

¹⁰⁹ *Otello*, Verdi, canto e pianoforte, p. 334-335.

¹¹⁰ *Otello*, Verdi, canto e pianoforte, p. 328-329.

Il renforce donc la spécularité paradoxale en dédoublant le principe producteur : la musique. Celle-ci n'est pas représentée par la lyre, comme dans l'opéra de Rossini, mais par la voix. Il est temps d'évoquer un paramètre de l'écriture opératique : la vocalité, implicite jusqu'ici car il paraît tellement évident aux professionnels qu'ils n'éprouvent pas le besoin de l'évoquer entre eux, fût-ce dans leur correspondance. La poésie du livret n'est pas qu'une suite de mots. C'est d'abord une suite de syllabes calculées pour faciliter l'émission vocale. Les voyelles ouvertes favorisent le vibrato (d'où la fréquence des ah ! et des ô !), les voyelles fermées (i, u, ou) la projection, l'accentuation des mots l'articulation. Les didascalies prévoient des positions du corps qui facilitent l'inspir, l'expir, la maîtrise des nombreux muscles impliqués dans l'effort vocal. Enfin, la vocalité est translinguistique. Si certaines langues sont plus prédestinées que d'autres à la vocalisation, toutes ont besoin d'être adaptées à la voix lyrique.

La voix chantée (de la chanson) n'est pas soumise aux mêmes exigences physiques que la voix lyrique. À l'opéra, elle assure la même mise en abyme du code qu'au théâtre mais pose des problèmes techniques et artistiques spécifiques. Pour la représenter avec vraisemblance, il faut réduire le volume sonore, simplifier le phrasé et respecter le code générique de la chanson : couplets et refrain. Comme pour la « nenia » de Margherita, il faut entendre ici « cantilena » dans son double sens de chanson et de ritournelle et y voir une allusion au dilemme du librettiste pris entre les exigences vocales et la fidélité aux principes poétiques.

C'est là qu'intervient la compétence de librettiste-compositeur de Boito. Sa réécriture de la chanson s'appuie autant sur la musique que sur le texte. Plus longue que chez Rossini, l'introduction orchestrale ne se contente pas de préluder, elle introduit deux thèmes, d'abord celui des couplets, puis celui de la demande de la robe de noce faite à Emilia, embrayeur de la micro-séquence qui précède la chanson. Une présentation croisée qui dénote la volonté de tisser chanson et dialogue.

Celle-ci se confirme lorsqu'on examine les modifications du texte des couplets par rapport aux versions précédentes. Dans le premier couplet, Boito supprime le saule que Berio di Salsa avait introduit pour évincer le sycamore shakespearien. Il le remplace par une lande solitaire. En renonçant à cet arbre symbolique, Boito prend congé de la thématique romantique, ainsi que des calembours un peu déroutants de Shakespeare. Mais avant tout, il libère le mot « salce » qu'il réserve aux refrains.

Dans le deuxième couplet, il introduit le mot « ciglia » : « e dalle ciglia le sgorgava il cor l'amara onda del pianto¹¹¹ », (« et des yeux le cœur lui faisait jaillir l'onde amère des larmes »). Shakespeare ne précisait pas la localisation des larmes : « Her salt tears fell from her and soften'd the stones » (« Elle laissait tomber des larmes salées qui adoucissaient les pierres »), Berio di Salsa les métaphorisait : « I ruscelletti limpidi a'caldi suoi sospiri, il mormorio mesceano de'lor diversi giri » (« Les ruisseaux limpides mêlaient à ses chauds soupirs le murmure de leurs détours »). Boito les lie à la réplique de Desdemona « Come m'ardon le ciglia ! » (« Comme les yeux me brûlent ! »). Cette répétition a trois conséquences. Elle souligne par l'identité des signifiants la mise en abyme énonciative spiralaire qui est redevenue le fondement de la scène. En rapprochant le goût des larmes et le picotement des yeux, elle renforce la synesthésie qui est le principe organisateur des

¹¹¹ *Otello*, Verdi, canto e pianoforte, p. 331.

interruptions de la chanson. En retraçant le processus psycho-physiologique des pleurs, elle le dissocie de la volonté de la personne, qui est coupée de sa réalisation. Rappelons que celle-ci est incompatible avec l'action de chanter.

Dans le troisième couplet, Boito remplace l'adresse d'Isaura au saule « Salce d'amor delizia », (« Saule, délice d'amour ») de la version de Berio di Salsa par la reprise de l'hyperbole shakespearienne : « Egli occhi suoi piangean tanto, tanto da impietosir le rupi ¹¹² » (« Et ses yeux pleuraient tant, tant, qu'ils apitoyaient les pierres »). Les yeux ne sont même plus reliés au cœur. Ils pleurent tout seuls. En déchargeant l'affligée de la responsabilité de l'action de pleurer les deux synecdoques de la partie pour le tout mettent en valeur l'action de la personne qui fait fonctionner la mise en abyme spiralaire : la cantatrice qui incarne à la fois l'affligée, Barbara et Desdemona. La combinaison de la mise en abyme énonciative spiralaire et des synecdoques dans les couplets assure la métareprésentation de l'activité du chanteur lyrique, musicien, acteur, et athlète.

Dans la chanson populaire, les refrains libèrent les mots du sens pour le seul plaisir du chant. Boito revient à ce genre premier, à travers sa transposition shakespearienne. Il reprend le « Sing willow, willow, willow » que Berio di Salsa avait remplacé par un refrain sur l'écho du vent à la plainte d'Isaura. Mais il dissocie la répétition du mot de l'injonction à le chanter. La répétition « Salce, salce, salce » devient un refrain indépendant qui s'intercale soit entre deux vers, soit avant, soit après le refrain. Il est chanté a capella, quatre fois en tout, soit douze occurrences du mot. Il est inégalement réparti, deux fois dans la première strophe, une fois à la fin de la deuxième, absent de la troisième, et une fois après la conclusion. La première fois, il est précédé par un quart de soupir et l'attaque *ppp* est facilitée par l'ajout de l'interjection « O » qui facilite la production de l'effet d'éloignement : « *come una voce lontana* » ; les fois suivantes, un *portando* le lie à la dernière syllabe du vers précédent. La dernière occurrence, comme la première, part d'un silence mais l'effet d'éloignement doit être produit directement, sans voyelle d'appui. Ouverte tantôt au début, tantôt à la fin, cette cellule musicale brouille les repères de l'auditeur.

L'injonction : « Cantiamo, cantiamo, il Salce funebre sarà la mia ghirlanda » est un collage des deux variations de Shakespeare : « Sing all a green willow » et « Sing all a green willow must be my garland ». C'est une cellule fermée, dont la première partie appelle les auditeurs à se joindre au chant tandis que la seconde, séparée de la première par un demi-soupir, redonne la parole à l'affligée. L'étrangeté est ici obtenue par l'emprunt au chant folklorique. En effet, à l'opéra, l'emploi de l'impératif pluriel du verbe chanter est en général l'apanage du chœur. Ici le rythme lent, les nuances étouffées et l'interférence de l'autre refrain, transforment l'entrain du chœur villageois primitif en une obsédante incantation.

L'injonction est chantée trois fois : après la première strophe, après la deuxième, et après la conclusion. Elle est alors tronquée de sa deuxième phrase et l'écholalie « salce, salce, salce », la suit alors qu'elle la précédait.

Une cellule orchestrale en fa dièse majeur, enharmonique du ton de base de la chanson, complète le dispositif. Elle sertit les segments lyriques et conversationnels dans un double mouvement de recentrage tonal et de diversion. Elle remobilise l'attention juste assez pour maintenir l'effet de transe jusqu'à la fin de la scène.

¹¹² *Otello*, Verdi, canto e pianoforte, p. 333.

Celle-ci serait hors temps et hors drame si le cri d'adieu de Desdemona ne rappelait le public à la réalité. C'est là le but recherché par Boito et le secret de sa réussite.

Conclusion

Au croisement de l'histoire des arts et de la sémiotique des cultures, la notion de germe structurel a guidé cette étude. Toutes les histoires ne se prêtent pas à devenir des germes culturels. Seules y parviennent celles qui ont trait à des problématiques universelles mais qui peuvent s'appliquer à des civilisations, cultures et époques différentes, comme celle de Desdémone et de son époux more.

C'est la seule prédestination qui soit incontestable. Le plagiat par anticipation n'existe pas en art. L'antimétabole de George Bernard Shaw : « 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 italien¹¹³ » doit être prise pour ce qu'elle est : un mot d'esprit. Il y a toujours un avant. Berio di Salsa avant Boito, Shakespeare avant Berio di Salsa, Cintio avant Shakespeare et avant Cintio la tradition orale. Nous avons aussi vérifié la fonction stabilisatrice du germe structurel qui, étant invariant, facilite l'exploration des codes et des genres, ce qui en fait un embrayeur d'intermédialité et d'interartialité.

Nous avons décidé de limiter notre étude à une cellule spéculaire. La mise en abyme a été surtout étudiée du point de vue du lecteur plutôt que du scripteur. Or l'écriture hypertextuelle a l'avantage de conjoindre les deux car le rescripteur est quelqu'un qui écrit sa lecture. Nous sommes aperçu que la cellule spéculaire que nous avons choisie, l'Air du saule, était inséparable du germe structurel dont pourtant elle n'était qu'une partie. Or cette partie n'était pas indispensable au fonctionnement de l'histoire, puisqu'elle dépendait de la façon de raconter et non de la structure de l'énoncé. Le germe avait donc une structure fractale qu'il devait à son mode d'énonciation. Il contenait un type de cellule spéculaire complexe et surdéterminée qui jouait un rôle important dans sa transduction. Le rescripteur s'en servait à la fois pour transposer l'hypotexte dans un nouvel environnement, et, comme n'importe quel scripteur, pour organiser le développement de son œuvre.

Boito était un spécialiste de l'écriture hypertextuelle, d'abord par profession : le librettiste a davantage l'occasion d'adapter que de produire des textes originaux ; ensuite par goût : les Scapigliati, tout en exaltant les racines nationales, avaient le souci d'ouvrir la culture italienne aux influences étrangères et de la faire connaître à l'étranger. Mais, si déterminé par son milieu qu'il soit, l'individu est aussi le produit de sa propre expérience, au sens fort du terme qui fait dire à Dewey que « nous vivons une expérience lorsque le matériau qui fait l'objet de cette expérience va qu'au bout de sa réalisation¹¹⁴ ». Pour Boito, l'expérience d'*Otello* a été à la fois un aboutissement et un départ : aboutissement car il a pu mettre au service de son écriture tout ce que lui avaient apporté ses expériences passées ; départ car elle lui a permis, en trouvant un partenaire à sa hauteur et en échangeant avec lui, de prendre conscience de sa démarche créative et de l'explicitier.

En quoi la *Canzon del salice* d'*Otello*, constitue-t-elle un art poétique de la librettisation ? En tant que genre, l'art poétique est un poème dont le sujet est la

¹¹³ Lettre à Morelli, 7 février 1880, cité par Tadié, « D'Othello à Otello : les avatars du More », p. 419 de 409-427.

¹¹⁴ John Dewey, *L'art comme expérience* [1934], Paris, Gallimard, 2016, p. 80-81.

technique poétique et qui propose un modèle pour la guider et des conseils pour l'appliquer. Boito n'en a pas écrit. En revanche, sa correspondance avec Verdi permet de reconstituer les principes qui ont guidé sa démarche créative. Elle donne accès au contexte de la création. Elle n'offre pas un panorama *a priori* de la pratique opératique, elle en aborde les aspects en fonction des obstacles rencontrés. Si elle modélise la pratique, c'est celle des deux partenaires, et non celle des librettistes contemporains. Ce n'est donc pas le texte du livret mais son processus de création documenté par la correspondance qui constitue selon nous un art poétique en action.

Cependant, le texte du livret présente des fonctionnements métatextuels autodésignatifs proches du pacte générique de l'art poétique qui consiste mettre en application les règles qu'il énonce lorsqu'il les exprime. Rien d'étonnant *a priori* puisque la mise en abyme est un procédé par lequel le texte se désigne lui-même et que l'Air du saule est une mise en abyme. Ce qui l'est davantage, c'est que Boito étend, comme nous l'avons montré, la spécularité aux médio et aux micro-structures. Là est peut-être sa principale originalité: s'être donné comme objectif de mettre les calculs spéculaires de ses prédécesseurs à contribution pour réaliser un dédoublement radical qui couvre la totalité du processus opératique, de la première idée à la performance scénique et l'ensemble de ses composants: livret, dramaturgie, musique. Il montre ainsi qu'il a pleinement conscience de la nécessité pour tout créateur de se méfier du sens. Ce que dit Ricardou du texte littéraire: « Là où le sens domine, le texte tend à l'évanescence; là où le texte domine, le sens tend au problématique¹¹⁵ », s'applique à tout type de production artistique. Cependant, pratiquant quatre canaux de communication (écrit, geste, musique et voix), au lieu d'un, le librettiste a quatre fois plus de chances d'être détourné de la préoccupation du sens par la prise en considération du matériau qui sert à le produire, et dispose de quatre fois plus de solutions pour équilibrer effets de sens et effets de texte.

Ceci nous amène à récuser l'étiquette de post-moderne¹¹⁶ que l'on a pu appliquer à Boito. Anachronisme mis à part, Boito ne nous semble ni moderne (contempteur du passé) ni post moderne (déconstructeur-reconstructeur du passé¹¹⁷), mais plutôt rénovateur révolutionnaire au sens où l'entend Ricardou: réévaluant dans les textes du passé et promouvant dans ses propres textes les procédures qui donnent accès simultanément à l'œuvre et à sa conception.

¹¹⁵Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, p. 43.

¹¹⁶ « Senza voler cadere nel tranello di un facile anacronismo, si nota pur sempre in Boito un elemento che oggi chiameremmo "postmoderno" ». (« Sans vouloir tomber dans le piège d'un anachronisme facile, on remarque cependant toujours chez Boito, un élément que nous appellerions aujourd'hui "postmoderne" »), Maeder, *I Reale fu Dolore et l'Ideal Sogno*, p. 78.

¹¹⁷, Voir Marc Gontard, « Le post-modernisme en France: définition, critères, périodisation », in Francine Dugas-Portès, Michèle Touret (dir.) *Le temps des lettres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p.282-294, <http://www.openedition.org/6540>