

L'héroïsme de va vanité : Othello ou les vicissitudes du héros noir sur la scène française de Butini à Vigny (1785-1829)

Dominique LANNI

C'est dans « L'Histoire de Disdemona de Venise et du Capitaine Maure » insérée dans les *Hecatommithi*¹, un recueil de nouvelles de l'écrivain italien Giral di Cinthio², que Shakespeare puise sa source d'*Othello*. Dans cette nouvelle, Disdemona, une noble vénitienne, seule nommée parmi les personnages, est aimée d'un capitaine maure ; reconnaissant sa vertu et ses mérites, elle l'aime en retour. Pour se venger de l'effrontée vénitienne qui n'a pas cédé à ses avances, l'enseigne du Maure s'emploie à perdre les amoureux.

Cette intrigue³ constitue le point de départ de *The Tragedy of Othello, The Moore of Venice*. Ignoré par le Grand Siècle, le théâtre de Shakespeare peine à s'imposer sur la scène française au XVIII^e siècle⁴. C'est fort diversement qu'il inspire ou intrigue les traducteurs⁵, les dramaturges, les acteurs et les critiques européens⁶. Si La Place livre quatre volumes de traductions de ses œuvres⁷ et si Ducis adapte après Voltaire plusieurs pièces de

¹ le recueil a exercé une influence considérable sur les dramaturges élisabéthains. Voir la présentation d'*Othello* par Léone Teyssandier (William Shakespeare, *Œuvres complètes. Édition bilingue. Tragédies II*, Paris, Laffont, 1993. « Notice » p. 35-55 et en particulier, sur ce point, p. 43-44).

² *Hecatommithi ovvero cento novelle di M. Giovanbattista Giral di Cinthio [...] nelle quali, oltre le dilettevoli materie, si onoscono moralita utilissime a gli huomini per il ben vivere, et per destare altresì l'intelletto alla sagacità*, Vinegia, Enea de Alaris, 1574.

³ On ne sait si Shakespeare a utilisé l'original, une traduction anglaise ou la traduction française de Gabriel Chappuys. *Premier-Second] volume des cent excellentes nouvelles de M. Jean Baptiste Giral di Cinthien [...] mis d'italien en françois par Gabriel Chappuys*, Paris, L'Angelier, 1584. Sur ce point : Jones Eldred, *Othello's Countrymen, the African in English Renaissance drama*, Oxford, Oxford University Press, 1965 ; L. Teyssandier, *ibid.*

⁴ Christian Biet, « Le Théâtre Anglois d'Antoine de La Place (1746-1749), ou la difficile émergence du théâtre de Shakespeare en France » dans Patricia Dorval, dir., *Shakespeare et la France*, Paris, Société Française Shakespeare, 2000.

⁵ Christian Biet, « Traduire Sénèque et Shakespeare au XVIII^e siècle » dans E. Le Calvez et M.-Cl. Canova-Green, dir., *Texte(s) et intertexte(s)*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997.

⁶ En Angleterre, Garrick met brillamment en scène Shakespeare et organise en son honneur un jubilé à Stratford-upon-Avon. En Allemagne, par le biais du tragique shakespearien, c'est l'hégémonique modèle tragique français que s'appliquent à contester Goethe, Schiller et leurs épigones dans leurs productions dramatiques et critiques. En France, Voltaire figure parmi les premiers à faire connaître Shakespeare au public.

⁷ Pierre-Antoine de La Place, *Le Théâtre anglois*, Londres, 1746-1749. *Othello ou le More de Venise* figure dans le premier volume, précédé du *Discours sur le théâtre anglois et de la Vie de Shakespeare*.

son répertoire pour la scène française⁸ c'est moins avec *Hamlet*, *Richard III* ou *le Roi Lear* qu'avec *Othello* que le drame shakespearien connaît une singulière fortune sur les scènes parisiennes au tournant des Lumières. Une pléiade de traductions malhables, d'adaptations serviles, de jugements passionnés l'attestent : noir, cuivré ou blanc, tour à tour encensé, souffert ou exécré, Othello est ce personnage dont la couleur gouverne à la fois les choix d'écriture des dramaturges, les choix scéniques des directeurs de troupe, les réactions du public et les jugements de la critique. En étudiant les diverses apparitions d'Othello ou de ses avatars Cruello et Arlequin sur la scène française au tournant des Lumières, nous interrogerons la notion même de héros noir ; si elle n'est pas pertinente, nous nous efforcerons de montrer en quoi l'héroïsme d'Othello peut être perçu comme un héroïsme de la vanité.

*Othello ou le problème de la couleur - dramaturgie et idéologie :
les adaptations tragiques de Butini et Ducis*

Le personnage noir n'a droit de cité sur la scène qu'en tant qu'esclave et il n'y a pas de héros tragique noir sur la scène française avant la période révolutionnaire⁹. Butini procède à quelques aménagements lorsqu'il choisit d'adapter *Othello*. Il les justifie ainsi dans sa Préface :

Je m'arrêterai peu sur quelques changements indispensables dans la Pièce de Shakespeare. On sent assez qu'il fallait ôter à Othello sa figure basanée, adoucir le dénouement, élaguer quelques scènes, simplifier la marche, réduire le sujet aux trois unités¹⁰.

Il s'agit moins pour lui d'adapter un sujet que de transposer une pièce anglaise sur la scène française. Il poursuit :

⁸ Jean-François Ducis, *Œuvres*, Sur l'œuvre dramatique de Ducis : John Golder, *Shakespeare for the Age of Reason : the earliest Stage Adaptations of Jean-François Ducis 1769-1792*, Oxford, Voltaire Foundation, 1992 (SVEC n°295).

⁹ Rapportant le jugement émis par un critique, Prévost signe dans *Le Pour et le contre* un article intitulé : « Si l'on peut supposer une femme blanche amoureuse d'un noir. » Il écrit : « Il n'y a personne qui ne traite de supposition monstrueuse, l'amour d'une jolie femme, pour un objet moins capable de l'attendrir que de l'épouvanter; et loin de s'intéresser au succès d'un si étrange mariage, on ne peut se défendre d'autant d'horreur que de dégoût. » (*Le Pour et le contre*, Paris, Didot, 1738, vol. XIV, p. 66-67).

¹⁰ Jean-François Butini, *Othello*, Paris, 1785. • Préface •, jv-v.

Rien n'est plus aisé que de retrancher des défauts graves, trop communs sur la Scène anglaise, mais rien n'est plus difficile que d'en conserver les beautés¹¹.

Comparant *Othello* et *Zaïre* et décrivant les héros de ces pièces comme « vifs, sensibles, impétueux », respirant « l'un et l'autre l'honneur et la tendresse », Butini rappelle au lecteur ce qu'ils ont en commun :

Orosmane chérit son amante, Othello chérit son épouse ; tous deux sont passionnément aimés ; tous deux livrés aux accès de la jalousie frappent la beauté qu'ils adorent, découvrent leur erreur après le crime, et se punissent de ce forfait involontaire¹².

Jugeant cependant ces ressemblances « générales » et estimant qu'il s'en trouve sans doute d'aussi remarquables « entre *Mahomet* et *Atrée*, entre *Bajazet* et *Zulime* », Butini affiche sa préférence pour Shakespeare. Si Orosmane semble victime des caprices du destin, Othello est « déchiré de soupçons jaloux par les manœuvres savamment combinées d'un scélérat, qui cherche à satisfaire les deux passions de son cœur, l'ambition et la vengeance¹³. » C'est parce que le personnage d'Othello lui offre de remarquables opportunités sur le plan dramaturgique en termes de passions que Butini ôte sans hésiter « [l]a figure basané » de son modèle. « Général au Service de la République de Venise », Othello est « l'étranger sans biens » (I,1), « l'esprit indompté » au « langage flatteur » (I,1), « le vulgaire étranger » (I,5) et dans le cinquième acte seulement le « More » (V, 10).

Si les personnages de la pièce sont indéniablement mus par de puissantes motivations, il manque à cette tragédie un élément essentiel. C'est précisément parce qu'Othello n'est pas noir que son crime n'atteint pas en termes d'abjection le degré qu'il pouvait atteindre chez Shakespeare. La bienséance est respectée mais c'est au détriment de la puissance d'évocation de la tragédie.

Le statut de l'esclave noir fait l'objet de vifs débats à la veille de la Révolution. Or donner à son héros les traits d'un homme noir, ancien esclave promu général d'armée, à qui la Sérénissime *doit* son salut et que la femme la plus convoitée de la cité est prête à suivre par amour jusque sous les murs de ses ennemis, serait assurément célébrer un esclave affranchi. Butini en est conscient et il se garde bien de prendre parti dans le

¹¹ « Préface », v.

¹² « Préface », Aij.

¹³ « Préface », jv.

débat qui oppose les esclavagistes aux abolitionnistes par le biais de la scène. Son *Othello* se présente par conséquent sous les traits d'un étranger *éloquent* qui soutient qu'il a su s'attirer la passion d'une jeune vénitienne de noble extraction en lui faisant le récit de ses infortunes. C'est donc bien à destination du public français que Butini adapte *Othello*. Et son adaptation ne provoque pas de heurt précisément parce qu'elle ne se situe pas sur la scène politique.

Ducis procède à son tour à quelques aménagements lorsqu'il transpose *Othello* sur la scène française après avoir adapté avec succès *Roméo et Juliette*. Son *Othello ou le More de Venise* diffère sur de nombreux points de l'*Othello* de Butini. Le contexte politique n'est pas le même : un vent de liberté souffle sur la scène française suite au décret du 28 mars 1792 qui entérine l'égalité entre les blancs, les noirs libres et les mulâtres¹⁴. Le théâtre jouit d'une certaine aura¹⁵. L'égalité se joue aussi sur scène¹⁶. *Othello ou le More de Venise* est programmé au Théâtre de la rue de Richelieu le 26 novembre 1792. La *Chronique de Paris* annonce la première en ces termes :

On doit représenter aujourd'hui *Othello* au Théâtre de la République : le citoyen Ducis l'a imité de Shakespeare ; on sera peut-être étonné de voir le personnage principal, le Maure Othello, avec le visage de la couleur naturelle au climat qui l'a fait naître ; cela devait être quand on refusait aux hommes noirs de cette contrée le nom d'hommes : mais aujourd'hui, ils sont nos frères ; ils sont nos égaux en droits, et cette différence de couleur ne doit pas plus choquer dans nos spectacles et nos assemblées que la différence de taille¹⁷.

La représentation rencontre un vif succès. « La tragédie d'*Othello* a produit le plus terrible effet » écrit un journaliste de la *Chronique de Paris*. « Othello, brave Africain, que ses exploits ont fait connaître sous le nom de Maure, vient de sauver Venise en dispersant des révoltés armés contre elle¹⁸. » Le *Journal de Paris*,

¹⁴ En dépit de cette confirmation, les planteurs refusent que le droit de vote soit accordé aux noirs.

¹⁵ Carminella Biondi, « Le Héros noir dans le théâtre révolutionnaire » dans Daniel Droixhe et Klaus Kiefer, *Images de l'Africain de l'Antiquité au XX^e siècle*, Actes du Colloque de l'Université de Bruxelles, Frankfurt, Peter Lang Verlag, 1987.

¹⁶ Les dramaturges sont de plus en plus nombreux à faire évoluer des personnages noirs dans leurs œuvres. M. Carlson, *Le Théâtre de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1970.

¹⁷ *Chronique de Paris*, 26 novembre 1792.

¹⁸ *Chronique de Paris*, 28 novembre 1792.

encore plus enthousiaste, insère dans ses colonnes le courrier d'un lecteur :

Je ne doute pas qu'il y a cinq ans les hommes de la cour se fussent moqués tout haut d'Heldémone, qui, jeune et belle, est amoureuse d'un More : mais les hommes du 10 août, dont la philanthropie a combattu pour donner aux mulâtres les droits de citoyens, n'exerceront point au théâtre l'aristocratie de la couleur ; et ils trouveront fort bon qu'une femme blanche aime un homme dont la couleur diffère un peu de la sienne, lorsque cet homme est beau, jeune et passionné¹⁹.

Ces articles ne sont pas seulement des comptes rendus. Ils sont assurément investis d'une autre fonction²⁰. Ducis ne s'est pas trompé : *Othello* est sans doute « une des plus touchantes et des plus terribles²¹ » tragédies du maître. Et comme Butini, il estime qu'elle doit être mise au goût du public français. Aussi opère-t-il plusieurs modifications. Chez Shakespeare, Othello est un prince barbaresque et sa couleur un signe d'altérité pour les Vénitiens. Il est chez Ducis un ancien esclave ; c'est le seul Odalbert qui devine dans sa couleur le signe d'une malédiction et voit en lui un monstre. Desdémone se refuse à obéir à son père. Heldémone est plus faible qui ne peut parvenir à se soustraire à son autorité et use de subterfuges. La haine que voue Pezarre à Othello chez Ducis n'est pas aussi profonde que celle que voue Iago à Othello chez Shakespeare. Iago s'estime lésé par la promotion donnée à Cassio et il le soupçonne d'avoir été l'amant de son épouse. Jalousie et vengeance : ce sont là les motivations traditionnelles du scélérat sur la scène anglaise. Rien n'oppose en revanche véritablement Pezarre à Lorédan et s'il l'assassine, c'est moins pour dissiper un ressentiment qu'il éprouve à son égard que pour assouvir sa vengeance envers Othello. Mais surtout, si Iago est un personnage dont la malfaisance est omniprésente dans le drame de Shakespeare, il

¹⁹ *Journal de Paris*, 26 novembre 1792.

²⁰ « L'enjeu de ces articles consistait en réalité, écrit Sylvie Chalaye, à persuader Talma, l'acteur chargé du rôle, de se grimer en Africain. Talma était alors le comédien vedette du Théâtre de la République et il faut croire qu'accepter le masque du nègre revêtait une valeur des plus symboliques. Il s'agissait quasiment d'une action patriotique et, à lire la *Chronique de Paris*, on n'en attendait pas moins d'un bon citoyen : 'Ceux qui aiment ce qui se rapproche le plus de la nature, qui se plaisent à voir agrandir la carrière, et à considérer partout la destruction des préjugés, sauront gré à Ducis de n'avoir point dénaturé son ouvrage, en cédant à des considérations frivoles ; sauront gré à Talma de continuer à mettre autant de sévérité dans son costume que de vérité dans son jeu.' *Chronique de Paris*, 26 novembre 1792 ». Voir Sylvie Chalaye, *Du noir au nègre. L'image du noir au théâtre, de Marguerite de Navarre à Jean Genet*, Paris, Montréal, l'Harmattan, 1998.

²¹ Ducis, *Œuvres*, op.cit., p. 5.

en va tout autrement dans la tragédie de Ducis où le caractère infâme des actions conjuguées de Pezarre à l'encontre de Lorédan, d'Heldémone et Othello n'est révélé qu'à l'issue du dernier acte. Evoquant les sombres manigances du felleux Jago, Ducis écrit :

Si les Anglais peuvent observer tranquillement les manœuvres d'un pareil monstre sur la scène, les Français ne pourraient jamais un moment y souffrir sa présence, encore moins l'y voir développer toute l'étendue et toute la profondeur de sa scélératess²².

C'est pour pallier cette insupportable présence que Ducis bouleverse la logique adoptée par Shakespeare. Ce n'est qu'à la toute fin de la pièce et pour mieux mettre en évidence la noirceur du félon qu'il livre l'identité de celui qui a juré la perte d'Othello, Pezarre :

Je me suis bien gardé de le faire paraître du moment qu'il est connu, du moment que j'ai révélé au public le secret affreux de son caractère. Je n'ai pas manqué non plus, dès que je l'ai pu, dans un court récit, d'instruire ce même public de sa punition, de sa mort cruelle dans les tortures²³.

Cet aménagement est loin d'être accessoire pour l'auteur. Celui-ci réaffirme par ailleurs que sa pièce eût manqué son but s'il n'avait pas procédé à quelques modifications : « c'en était fait du sort de tout l'ouvrage²⁴ ». Ducis n'a de cesse de le rappeler : il a bien pris garde de ne pas « révolter » les spectateurs et c'est en ces termes qu'il justifie son choix quant à la couleur d'Othello :

J'ai cru pouvoir me dispenser de lui donner un visage noir, en m'écartant sur ce point de l'usage du théâtre de Londres. J'ai pensé que le teint jaune et cuivré, pouvant d'ailleurs convenir aussi à un Africain, aurait l'avantage de ne point révolter l'œil du public, et surtout celui des femmes, et que cette couleur leur permettrait bien mieux de jouir de ce qu'il y a de plus délicieux au théâtre, c'est-à-dire de tout le charme que la force, la variété et le jeu des passions répandent sur le visage mobile et animé d'un jeune acteur, bouillant, sensible et enivré de jalousie et d'amour²⁵.

²² *Idem*.

²³ *Ibid.*, p. 6.

²⁴ *Idem*.

²⁵ *Ibid.*, p. 6-7.

En dépit des efforts conjugués du dramaturge et de la presse, *Othello ou le More de Venise* n'obtient pas un franc succès. Quand elle n'est pas huée, cette tragédie est jugée trop réaliste ou pas assez. Elle déroge aux règles de la tradition classique en transgressant notamment la règle de bienséance :

Othello a cependant reçu des applaudissements et il en méritait, non parce qu'on chante au dernier acte une très longue romance, parce qu'il y a un lit sur le théâtre et que tous les visages n'y sont pas de la même couleur ; mais parce que le fond de la pièce est intéressant²⁶.

Feignant de s'interroger sur les réactions controversées suscitées au fil des représentations, Ducis écrit : « D'où pouvait naître une impression si extraordinaire, une agitation si tumultueuse²⁷ ? » Le dramaturge en est intimement convaincu : si le public n'a pas renoncé à assister aux représentations et s'il s'y est même pressé, c'est précisément parce qu'il a su apprécier à sa juste valeur *Othello ou le More de Venise* :

Ne serait-ce pas qu'il a été averti par la réflexion qu'*Othello* n'est point un homme féroce, mais un amant égaré, un Africain jaloux, un More, qui frappe ce qu'il a de plus cher, et qui ne survivra pas à sa victime²⁸ ?

La mort qu'*Othello* réserve à Heldémone est extrêmement violente : c'est avec un oreiller que le More étouffe son amante, s'y reprenant à plusieurs fois avant qu'elle exhale enfin son dernier souffle. Le public conspue cette scène et Ducis le déplore, lui qui aurait souhaité que son dénouement reçût à Paris le même accueil que le dénouement de Shakespeare avait toujours connu à Londres en dépit de la mort violente que le dramaturge anglais faisait subir à la jeune épouse d'*Othello*. « Un poète tragique est donc obligé de se conformer au caractère de la nation devant laquelle il fait représenter ses ouvrages » finit-il par conclure. Il explique ensuite qu'il a substitué au dénouement initial une fin plus heureuse afin de satisfaire les spectateurs qui s'étaient sentis blessés et ce « quoique le premier [lui] paraisse toujours convenir beaucoup à la nature et à la moralité du sujet²⁹ ».

²⁶ *Journal de Paris*, 27 novembre 1792.

²⁷ Ducis, *Œuvres*, op. cit., p. 8.

²⁸ *Ibid.*, p. 9.

²⁹ « Mais comme je l'ai fait imprimer avec les deux dénouements, ajoute-t-il, les directeurs des théâtres seront les maîtres de choisir celui qu'il leur conviendra d'adopter ». Ducis, « Avertissement », *Othello ou Le More de Venise*, op. cit., p. 10.

*Arlequin ou le triomphe du ridicule : les parodies grinçantes
de Radet, Desfontaines, Barré et Sewrin*

Le public aime les parodies³⁰ et il ne tarde pas à se lasser de l'*Othello* de Ducis. Il a tôt fait de lui préférer Arlequin Cruello, le héros éponyme de la parodie signée par le redoutable *triumvirat* du vaudeville d'alors : Radet, Desfontaines et Barré³¹. Martine de Rougemont l'a rappelé : L'efficacité de la parodie procède du dispositif théâtral au sein duquel elle prend place. Une parodie est généralement créée peu après la pièce qu'elle prend pour cible. Elle a pour finalité de faire rire³². De fait *Arlequin Cruello* est d'abord un divertissement.

La scène se passe à Paris. Le théâtre représente la salle d'assemblée des comédiens au premier acte et une chambre à coucher au second. Lorsque le rideau s'ouvre sur la scène, la troupe ne fait plus recette. « Non, messieurs, nous ne faisons point d'argent... » s'écrie le Directeur³³. Pour remplir les caisses, il tire donc de son répertoire une pièce « d'outre-mer, une pièce britannique » :

De guitare ; l'idée est neuve, piquante... avec ça, il y a dans tout l'ouvrage, une sorte de singularité, une suite d'incidents, qui amènent, surtout à la fin, de petites horreurs, auxquelles on ne s'attend pas, et qui vraiment sont amusantes, très amusantes³⁴.

Sur ces entrefaites, Arlequin Cruello, qui a séduit la fille du noble Crialbert, espère obtenir de lui de droit de l'épouser : « Monsieur Crialbert je me suis arrangé avec votre fille, votre fille s'est arrangée avec moi ; et si vous voulez vous arranger avec nous, ce sera un affaire arrangée³⁵. » Cruello n'a du grand Othello que son visage bien noir. Et c'est l'air *Ainsi jadis un*

³⁰ Le 2 septembre 1781, *Richard*, parodie du *Richard III* de Barnabé Farman de Rozoi, est donnée par la Comédie Italienne. La pièce a été créée sans succès à la Comédie-Française. Elle n'a donné lieu qu'à six représentations du 6 au 21 juillet 1781. *Le Roi Lu*, de Pierre-Germain Parisau, joué au moins trente-trois fois du 8 avril au 8 octobre 1783, au Théâtre des Grands Danseurs du Roi ou Théâtre de Nicolet, est la parodie d'une tragédie shakespeareienne, *Le Roi Léar*, de Ducis, créée le 20 janvier de la même année. Martine de Rougemont, « Le rire de la parodie. Freud ou Bergson ? », *Dix-Huitième Siècle*, n°32, 2000, p. 52-66. Voir p. 59.

³¹ Parmi leurs œuvres figurent notamment *Arlequin afficheur* et *Arlequin taquin*.

³² Martine de Rougemont, « Le rire de la parodie. Freud ou Bergson ? ».

³³ Radet, Desfontaines et Barré, *Arlequin Cruello*, Paris, Imprimerie des droits de l'Homme, 1792, I, 1, p. 3.

³⁴ *Ibid.*, I, 1, p. 4.

³⁵ *Ibid.*, I, 4, p. 7.

grand prophète que choisit Crialbert pour le déplorer et se lamenter sur le sort de son infortunée progéniture :

Dis-moi par quel affreux pouvoir
Tu séduis une âme aussi blanche,
Avec un visage aussi noir³⁶ !

Cruello répond air pour air : *Oui, noir, mais pas si diable* (I,4, p.8). Or ce n'est pas par le récit de ses adversités que Cruello envoûte littéralement Doucelmone mais par ses lazzis, son enjouement et sa drôlerie. Il chante sur l'air de *C'est la petite Thérèse*:

Je conviens que ma personne
N'a rien de bien séduisant.
Mais auprès de Doucelmone
Je tâchais d'être amusant.
L'enjouement, à qui tout cède
Tient souvent lieu de beauté³⁷ [...]

Excédé par les sentiments de sa fille pour Cruello, Crialbert s'emporte et lui prédit un avenir funeste : « Crois-moi, veille sur elle, une fille si chère/ Peut tromper son époux ayant trompé son père » (I, 5, p. 11). Apprenant cependant que les deux amants ne sont pas mariés, Crialbert se met en tête d'unir Doucelmone à l'un de ses prétendants parmi les plus insistants : Laurent, le fils du Directeur. Pour apaiser sa colère, sa fille accepte de signer l'écrit qu'il lui tend (I,12, p. 20). C'est sur l'air *Ah ! que j'aime un homme sensé !* que Cruello prend connaissance de cet écrit paraphé de la main même de Doucelmone :

J'épouserai de tout mon cœur
Le fils de notre Directeur,
Il aura toute ma personne;
Mais ce nègre qui déraisonne,
Fût-il né de Mancocapac,
Je le méprise
Et je le prise
Moins qu'une prise
De tabac³⁸.

³⁶ *Ibid.*, I, 4, p. 8.

³⁷ *Ibid.*, I, 4, p. 9.

³⁸ *Ibid.*, II, 5, p. 36.

Le fameux mouchoir, remplacé par une aigrette, vient dissiper ses ultimes doutes. Cruello s'en va battre Doucelmone. Tandis qu'il la corrige, l'imposture de Bizarre, médiocre avatar de Pezarre, est dénoncée. Rien ne s'oppose désormais plus à l'union de Doucelmone et de Cruello que Criabert chante triomphalement sur l'air *Du Port-Mahon*:

Vous m'avez offensé,
Oublions le passé,
Qu'un nœud bien légitime
Vous rende enfin toute mon estime³⁹.

Le vaudeville s'achève sur un éloge du génie de Shakespeare entonné par Cruello :

Paris couronne les essais
Du Shakespéar moderne,
La palme est le prix du succès,
Le goût la lui décerne.
Au cœur toujours sûr de parler,
Il fait pleurer, pâlir, trembler,
Chez lui, tout est tragique.
Mais moins il rit dans *Othello*,
Plus Arlequin, dans *Cruello*,
A peur, a peur de n'être pas comique⁴⁰.

Arlequin Cruello entend moins juger le maître que corriger l'élève, moins toucher à Shakespeare que se gausser de Ducis. *Arlequin Cruello* fait un triomphe. Et si Cruello triomphe, c'est précisément parce qu'il n'a rien du héros tragique, ce héros que l'homme noir ne peut incarner aux yeux des spectateurs au moment même pourtant où il est en passe de gagner sa liberté.

C'est parce que Radet, Desfontaines et Barré s'apprentent à donner leur *Arlequin Cruello* que Sewrin renonce finalement à faire jouer sa propre parodie d'*Othello*, le *Maurico de Venise* :

L'estimable Ducis venait de donner sa Tragédie d'*Othello*, ouvrage plein de feu, et l'un de ceux qui font le plus d'honneur au Shakespeare moderne, lorsqu'à la seconde représentation, les affiches d'un théâtre de second ordre, annoncèrent la première du *Maurico de Venise*, Parodie.

Le Triumvirat du Vaudeville, trois auteurs dont il est inutile de citer les noms, parce que leurs talents sont connus, tra-

³⁹ *Ibid.*, II, 11, p. 49.

⁴⁰ *Ibid.*, II, 11, p. 51.

vaillaient à une pièce du même genre, et furent extrêmement piqués de ne pouvoir paraître les premiers ; ils n'avaient alors fait qu'esquisser leurs canevas ; le punch et le café n'avoient point encore échauffé leur imagination, et produit ces saillies heureuses, ces pointes d'esprit, ces étincelles qui brillent de toutes parts dans *Arlequin Cruello*.

Quelle contrariété ! ... Maurico doit montrer sa hideuse figure avant Cruello ! Un mauvais rimailleur passeroit avant les protégés de Phoebus ... Chétif avorton ! ... Tu mourras avant d'être né⁴¹.

Plus courte et moins enjouée qu'*Arlequin Cruello*, le *Maurico de Venise* est une parodie grinçante de piètre facture de l'*Othello* de Ducis. Sewrin l'a sans doute compris qui s'est contenté de la faire imprimer. Le théâtre représente une tabagie. Arlequin, Maurico de Venise, a séduit Monotone, la fille de Cassandre. Sur l'air *Des trembleurs*, Cassandre fustige « le plus noir Arlequin » :

Monsieur Cassandre, ne vous désolez pas, *lui rétorque Arlequin*, je n'ai point déshonoré votre fille. Est-ce parce que je suis noir que vous la croyez perdue ? [...] La couleur de mon front nuit-elle à mon courage (I, 2).

Prenant la défense d'Arlequin, Saligo, le Dogue de Venise, rappelle à Cassandre les services qu'il a jadis rendus à la tabagie avant de s'évertuer à le persuader que « dans de grands périls il nous faut de grands hommes. » Mais pour Cassandre « la gloire au criminel ne sert jamais d'excuse » (I, 3). Sewrin insère dans sa parodie des vers issus de la tragédie de Ducis. Ainsi Monotone se remémore-t-elle la funeste prédiction de sa mère : « Hélas ! ma chère enfant tu mourras malheureuse » (I, 4). Cassandre projette de marier sa fille à Léandre. Le billet que celui-ci tend à Monotone est sur ce point limpide. Il y est écrit : « Je jure de renoncer à Arlequin et d'épouser qui bon semblera à mon père. Signé, Monotone » (I, 7).

Mais Cassandre est conduit en prison et Monotone est contrainte de sacrifier les présents que lui a offerts Arlequin. Le fourbe Pesant, grîmé en Scapin, avatar de Pezarre et Bizarre, profite de cette occasion pour discréditer Monotone auprès d'Arlequin. Ce dernier se refuse d'abord farouchement à prêter attention à ses allégations : « Tu es un imposteur... Monotone est incapable de me tromper. » « Vous vous flattez d'un espoir /

⁴¹ Sewrin [Charles-Augustin de Bassompierre, dit], *Le Maurico de Venise*, Paris, Barba, 1793. « Anecdote assez curieuse », p. 6.

Bien fou, je vous jure » lui assure Pesant sur l'air de *La bonne aventure ôgué*. « Elle a le cœur aussi noir / Que votre figure » (I, 9). Se laissant convaincre par les preuves que lui montre fièrement Peçant, Arlequin que domine désormais sa colère, s'en va corriger la traîtresse Monotone : « Vois-tu bien ce poignard ?⁴² » lâche-t-il en lui montrant sa batte. « Il faut être bien noir » clame Monotone, « un Français ne ferait pas ça. »

Le noir apparaît alors dans toute sa bestialité et son inhumanité mais à défaut de perpétrer le crime héroïque le héros se livre à une agression bouffonne. « C'est ce que dit à haute voix une dame des premières loges au moment où Othello veut poignarder Heldémone » précise en note Sewrin. Arlequin, rouant de coups Monotone, ironise : « Oh, tu peux me dire des injures, tant que tu voudras, va, je ne rougis jamais⁴³. » Tandis qu'Arlequin s'acharne sur Monotone, Pesant est démasqué et châtié. Cassandre, convaincu de la bonne foi d'Arlequin, décide de lui accorder la main de sa fille. Il est trop tard. L'ultime réplique d'Arlequin est directement tirée de l'*Othello* de Ducis : « Elle dort, ne la réveillez pas⁴⁴ ». « Pour cacher ce triste tableau, / Qu'on baisse la toile » lâche Saligo. Ces derniers vers sont pour l'auteur l'occasion de rappeler en note qu'au cinquième acte d'*Othello* :

le Public cria plusieurs fois de baisser la toile, non que la pièce lui parût mauvaise, mais tant elle lui inspirait d'horreur, ce qui en augmenta le mérite⁴⁵.

Bien que la parodie de Sewrin n'ait pas été jouée, sa lecture se révèle des plus instructives quant à l'accueil qui a été réservé à la tragédie de Ducis. Ainsi à plusieurs reprises Sewrin mentionne-t-il en note et de manière précise les réactions du public à certains vers directement tirés d'*Othello* ou *le More de Venise*. Que cette parodie ait été imprimée atteste par ailleurs d'un indéniable intérêt du public pour les parodies tournant en dérision le personnage noir, que ce soit sous les traits de Cruello ou d'Arlequin.

⁴² *Ibid.*, I, 13, p. 34.

⁴³ *Ibid.*, I, 13, p. 35.

⁴⁴ « Elle dort, elle dort, ne la réveillez pas. » Ducis, *Othello* ou *Le More de Venise*, *op.cit.*, V, 6, p. 104.

⁴⁵ Note 1, p. 37.

*Othello ou la question des formes : Alfred de Vigny
et la bataille du More de Venise*

Dans son « Avant-propos » à l'édition de 1839 du *More de Venise*, Vigny qualifie la première représentation de sa tragédie d'événement d'« une assez haute antiquité⁴⁶. » Fustigeant la sacro-sainte règle des trois unités « cette puissance qu'un célèbre écrivain nommait la triple unité, la très sainte trimourti Aristotélique, divin précepte, illustré dans les doctes gloses de *Le Batteux et La Harpe*, et dans la rhétorique des demoiselles⁴⁷ » il est intimement convaincu que le scandale provoqué par la représentation de sa traduction du *More de Venise*, « la seule qui ait jamais été représentée sur la scène française », repose d'abord sur une « question de formes⁴⁸. »

C'est en 1829 qu'est acceptée au Théâtre Français une traduction en vers d'*Othello* signée Vigny et intitulée *Le More de Venise, Othello*⁴⁹. Cette acceptation est décisive. Elle constitue assurément une nouvelle victoire de la conception shakespearienne de la tragédie et une confirmation de l'essor de la sensibilité romantique. Grâce à Vigny, c'est une conception neuve du théâtre shakespearien et un système dramatique nouveau qui s'imposent sur la scène française. Dans sa *Lettre à Lord *** Earl of ****, Vigny fustige sans ambages la « vaine fantasmagorie » des tragédies classiques et défend sa conception du drame moderne :

Écoutez ce soir le langage que je pense devoir être celui de la tragédie moderne dans lequel chaque personnage parlera selon son caractère, et dans l'art comme dans la vie, passera de la simplicité habituelle à l'exaltation passionnée ; du récitatif au chant⁵⁰.

Il revient sur la fameuse soirée du 24 octobre, celle de la création de sa pièce, et écrit :

⁴⁶ Alfred de Vigny, *Le More de Venise, Othello*, tragédie en cinq actes représentée à la Comédie Française le 24 octobre 1829 (*Œuvres complètes*, p. p. François Germain et André Jarry, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986, t. I, p. 391 et suivantes).

⁴⁷ Vigny cite le duc de Broglie : « Sur *Othello*, traduit en vers français par M. Alfred de Vigny, et sur l'état de l'art dramatique en France en 1830 », *Revue française*, janvier 1830. Comme le précise André Jarry (n. 1, p. 394), cet article sera inséré par Guizot dans *Shakespeare et son temps. Étude littéraire*, 1858.

⁴⁸ Alfred de Vigny, « Avant-propos de 1839 », *Œuvres complètes I, op.cit.*, p. 394.

⁴⁹ LE/ MORE DE VENISE,/ OTHELLO./ Tragédie/ traduite de Shakspeare en vers français,/ par/ le C^e Alfred de Vigny,/ et représentée à la Comédie-Française/ le 24 octobre 1829./[Suivent les deux épigraphes.] Paris./ Chez Levasseur, libraire./ Palais-Royal./ Urbain Canel, libraire, rue J.-J. Rousseau, N.16./ 1830.

⁵⁰ Alfred de Vigny, *Lettre à Lord *** Earl of ****, *Œuvres complètes I, op.cit.*, p. 398-399.

Une simple question est à résoudre. La voici : La scène française s'ouvrira-t-elle, ou non, à une tragédie moderne produisant : — dans sa conception, un tableau large de la vie, au lieu du tableau resserré de la catastrophe d'une intrigue ; — dans sa composition, des caractères, non des rôles, des scènes paisibles sans drame, mêlées à des scènes comiques et tragiques ; — dans son exécution, un style familier, comique, tragique, et parfois épique⁵¹ ?

Essai pour « refaire l'instrument », « œuvre de forme »... Par le biais de sa traduction, c'est un langage dramatique résolument moderne que Vigny s'applique à forger et à livrer au public. Il triomphe au-delà de ses espérances : « lorsque le More fut entré dans la place, il en ouvrit toutes les portes⁵² ». Comme l'a bien vu Michel Lioure : « Vigny se flatte d'avoir su renoncer à la périphrase classique et au vers épique pour créer une langue souple et adaptée aux divers mouvements de l'âme⁵³. »

Cherchant à introduire sur la scène française, par l'intermédiaire du *More de Venise*, un théâtre plus vivant, il entend libérer la tragédie de son carcan de règles et faire primer l'investigation psychologique. A l'instar de Vigny, Stendhal défend Shakespeare contre Racine, dont les systèmes s'opposent pour lui dans un « combat à mort⁵⁴ ». Shakespeare représente donc pour Vigny comme pour Stendhal celui qui peut favoriser l'émergence de la tragédie moderne sur la scène française sans qu'il faille pour autant passer par l'imitation : « Un imitateur de Shakespeare serait aussi faux dans notre temps que le sont les imitateurs de l'auteur d'*Athalie* » note Vigny dans sa *Lettre à Lord* ***. Ce sont l'art et la manière de Shakespeare et non ses sujets qui doivent être empruntés au grand dramaturge anglais selon Stendhal :

Après avoir pris l'art dans Shakespeare, c'est à Grégoire de Tours, à Froissart, à Tite-Live, à la Bible, aux modernes Hellènes, que nous devons demander des sujets de tragédie⁵⁵.

La couleur d'Othello préoccupe peu Vigny. Lorsqu'il livre sa traduction de la tragédie du grand dramaturge anglais, il vise

⁵¹ *Ibid.*, p. 398.

⁵² Alfred de Vigny, « Avant-propos de 1839 », *op.cit.*, p. 393.

⁵³ Michel Lioure, *Le Drame*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 70.

⁵⁴ Stendhal, « Qu'est-ce que le romantisme », *Racine et Shakespeare*, II^e partie, appendice.

⁵⁵ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, II^e partie, lettre VIII.

d'abord à transposer sur la scène française un art et une manière. Aussi la représentation du *More de Venise* à la Comédie Française ressortit-elle de la gageure à plusieurs titres. C'est le premier drame romantique à être représenté sur les planches de la scène nationale. L'Othello de Vigny est un héros célébré pour ses victoires, qui a conquis son rang de général de haute lutte, mais qui en dépit de sa bravoure, demeure irrémédiablement un More au regard des sénateurs de la Sérénissime. Aussi son mariage avec la blanche Desdemona ne peut-il qu'inspirer le mépris et le dégoût aux membres de la société bien pensante dont *Le Corsaire* traduit toute l'animosité lorsqu'il voit dans les romantiques « des novateurs qui n'ont pas encore compris ce que réclament les mœurs nationales et le bon goût. » *Le Corsaire* formule donc une double critique : « les mœurs nationales » condamnent la manière anglaise et « le bon goût⁵⁶ » méprise le héros noir.

Ce jugement émis le lendemain même de la première est suivi d'un jugement plus sévère encore le surlendemain. Pour *Le Corsaire*, Vigny s'est évertué à vouloir adapter une pièce d'un autre temps, montrant d'autres mœurs, celles d'une civilisation élisabéthaine au sortir de la barbarie : « [Vigny] nous a imposé Shakespeare tout entier, sans égard aucun pour les convenances de nos mœurs, de notre âge, de notre goût et de notre scène⁵⁷. » L'auteur de l'article ne parvient pas à dissimuler son indignation et sa consternation, suscités par l'insupportable spectacle d'Othello pérorant devant le Sénat et « racontant avec une entraînant simplicité la naissance de l'amour de Desdemona et son union avec elle⁵⁸. » Il clôt son article sur un éloge de la tragédie de Ducis qu'il juge infiniment plus respectueuse de la bienséance.

Le critique de *La Pandore* n'adopte pas une position bien différente lorsqu'il qualifie *Othello* de tragédie la plus « inculte » du répertoire shakespeareien⁵⁹. Mais à travers la critique de cette adaptation d'*Othello*, c'est une attaque plus insidieuse qui est dirigée contre Hugo et le Cénacle. Si les Romantiques se sont entichés de la plus mauvaise pièce du répertoire shakespeareien, c'est tout simplement parce que « les beaux-arts ne datent, pour [eux], que de *Bug-Jargab*⁶⁰. »

⁵⁶ *Le Corsaire*, 25 octobre 1829, n°2449.

⁵⁷ *Le Corsaire*, 27 octobre 1827, n°2450.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *La Pandore*, 26 octobre 1829.

⁶⁰ *Ibid.*

Othello inspire donc au tournant des dix-huitième et dix-neuvième siècles de nombreux dramaturges. Les formes et enjeux de leurs adaptations, jouées ou seulement imprimées, procèdent de visées fort différentes emblématiques des tensions de l'époque. En 1785, dans son *Othello*, Butini veille à débarrasser le Maure de sa noirceur afin que le public ne puisse reconnaître en lui un nègre affranchi. En 1792 en revanche, en faisant jouer son *Othello* au Théâtre de la République, Ducis s'applique à faire triompher sur la scène un noble Africain au teint bien hâlé et à prôner l'égalité et la fraternité entre les hommes. La même année, Radet, Desfontaines et Barré donnent au Théâtre du Vaudeville une parodie d'*Othello* : *Arlequin Cruello*. Laid, enjoué, pacifique, Cruello se présente sous les traits d'un bon nègre dévoué et reconnaissant. Le succès d'*Arlequin Cruello* le dissuadant de faire jouer sa pièce qui n'est pas encore achevée, Sewrin fait imprimer l'année suivante une autre parodie d'*Othello* : *Le Maurico de Venise*. Dans cette pièce des plus grinçantes, Arlequin est un être hideux dont la gaîté enfantine prête à rire. En 1816 est créé à Naples l'*Otello* de Rossini, un opéra en trois actes, sur un livret italien du comte Berio. Inspiré de Shakespeare et de Ducis, cet opéra remporte un vif succès sur les scènes européennes. En 1829 est joué à la Comédie-Française *Le More de Venise* de Vigny. En dépit de sa vaillance, le héros est noir. Jugée choquante, de mauvais goût, peu respectueuse de la bienséance, la pièce essuie de sévères critiques.

Tantôt grand prince, tantôt bon nègre, Othello — ou ses avatars — incarne le héros à l'héroïsme inutile, l'héroïsme de la vanité, celui dont le courage et les exploits ne parviendront jamais à excuser la couleur aux yeux du public et de la critique et dont seuls seront tolérés les enfantillages et facéties déployés à des fins parodiques. En 1844, Gautier regrettera que des directeurs de théâtre préfèrent encore l'*Othello* de Ducis à celui de Vigny :

MM. les comédiens de la rue de Richelieu n'admettent le Shakespeare qu'à des doses très faibles, sans doute en leur qualité d'interprètes de Corneille, de Racine et de Voltaire. Ainsi, ils jouent encore ce risible *Othello* de Ducis, au lieu de la version exacte et dramatique de M. de Vigny⁶¹.

⁶¹ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique*, Paris, 1858-9, t. III, p. 263 (2 septembre 1844).

Un mois plus tard cependant, pour son plaisir et le bonheur d'un Gautier enthousiaste, le public parisien a l'occasion de découvrir et d'apprécier l'*Othello* de Shakespeare dans une représentation en anglais, salle Ventadour :

Les Parisiens de 1844 ont donc pu supporter du Shakespeare tout pur ; ils ont donc pu se convaincre que l'Eschyle anglais n'est pas un sauvage ivre, comme le prétend Voltaire, qui, du reste, trouve que Corneille écrit d'une manière barbare ! [...] Nous sommes enfin dignes de Shakespeare⁶² !

⁶² *Ibid.*, p. 319 et 326 (23 décembre 1844). Voir Léon-François Hoffmann, *Le Nègre romantique : personnage littéraire et obsession collective*, Paris, Payot, 1973.