

DU MÊME AUTEUR
chez le même éditeur

traduits par A. Markowicz

La Lamentable Tragédie de Titus Andronicus

La Vie et la Mort du roi Richard II

La Tempête

La Vie de Timon d'Athènes

Le Songe d'une nuit d'été

Troilus et Cressida

Le Songe d'une nuit d'été

Macbeth

Mesure pour mesure

Hamlet

Le Roi Richard III

Comme il vous plaira

La Nuit des rois

Beaucoup de bruit pour rien

traduits par A. Markowicz et F. Morvan

Le Songe d'une nuit d'été

La Nuit des rois

WILLIAM SHAKESPEARE

La Tragédie d'Othello, le Maure de Venise

Traduit de l'anglais par

André Markowicz

avec la collaboration de

George Hugo Tucker

Préface

Margaret Jones-Davies

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

Titre original
*The Tragedie of Othello,
the Moore of Venice*

© 2007, ÉDITIONS LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

3^e tirage : déc. 2015

ISBN 978-2-84681-210-8

*Cette traduction a été créée le 9 octobre 2007 au
Nouvel Olympia de Tours dans une mise en scène de
Gilles Bouillon.*

Avec :

OTHELLO : Babacar M'Baye Fall

BRABANTIO : Alain Payen

CASSIO : Gaëtan Guérin

IAGO : Christophe Brault

RODORIGO : Xavier Guittet

LE DUC : Bertrand Fieret

MONTANO : Samuel Bodin

LODOVICO : Solal Bouloudnine

DESDÉMONE : Emmanuelle Wion

ÉMILIA : Alice Benoit

BIANCA : Mathilde Martineau

CORYPHÉE : Marik Renner

Dramaturgie : Bernard Pico

Scénographie : Nathalie Holt

Costumes : Marc Anselmi

Lumière : Michel Theuil

Musique : Alain Bruel

Assistante à la mise en scène : Sophie Mayer

Peinture et sculptures : Thierry Dalat

Maquillage : Nathalie Charbaut

Maître d'armes : Noël Dufois

Régie générale : Laurent Choquet

Construction/décor : l'équipe technique du CDR de Tours

Production du Centre Dramatique Régional de Tours

Avec le soutien de la DRAC Centre et de la Région Centre (Jeune
Théâtre en Région Centre) et le soutien du Fonds d'Insertion pour
Jeunes Artistes Dramatiques, DRAC et Région Provence-Alpes-
Côte d'Azur

OTHELLO

L'APOLLON NOIR ET LE DÉMON BLANC

Un critique de la fin du XVII^e siècle, Thomas Rymer, écrivant quatre-vingt-dix ans après la date présumée de la première représentation d'*Othello* (1604), pensait invraisemblable que la République de Venise confiât à un Maure noir la responsabilité politique et militaire de protéger l'île de Chypre contre les visées impérialistes ottomanes¹. Ignorant du contexte historique dans lequel écrivait Shakespeare, préfigurant en cela une tradition critique qui durera jusqu'au XX^e siècle, Rymer lisait la pièce avec les préjugés de ses contemporains. Il ne cherchait pas à savoir qu'il était la coutume à Venise d'employer, pour la défense du territoire vénitien, des généraux étrangers, pour prévenir toute tentative d'un coup d'État militaire dont pourrait être coupable un Vénitien, vaniteux de sa victoire². Il pensait tout aussi invraisemblable qu'une dame vénitienne pût tomber amoureuse d'un Maure. Que le commandement militaire fût confié à un Noir n'avait rien d'étrange. Certes on pense au décret d'expulsion

1. Thomas Rymer, *A Short View of Tragedy*, 1693.

2. Fynes Moryson, *Itinerary* (1617), cité par Kim F. Hall (éd.), *Othello, Texts and Contexts*, Boston/New York, Bedford/St Martin's, 2007.

des Maures noirs sous Elizabeth en 1601³. Mais si la peur de l'étranger existait, elle s'atténuait peu à peu dans l'Angleterre de la fin du xvi^e siècle⁴. Elle ne supposait pas nécessairement le racisme. La Renaissance, encore empreinte des écrits des Pères de l'Église pour qui la couleur de peau n'était pas une cause d'ostracisme⁵, n'avait pas toujours une image défavorable des Noirs, même si on faisait parfois dire à la Genèse que la couleur noire de la peau était une conséquence du péché de l'un des trois fils de Noé. Ne représentait-on pas dans la peinture le Roi mage noir Balthazar, figure célébrée depuis que le ix^e siècle établit la tradition des trois Rois mages représentant les trois continents, Europe, Asie, Afrique⁶ ? Une autre référence iconographique, la vie de saint Maurice, martyr du iii^e siècle et dont le nom signifie son origine mauritanienne, fait perdurer l'image de la grandeur héroïque du saint. Saint Maurice était représenté dans la statuaire allemande du xiii^e siècle, par exemple, ou par Cranach⁷ au xvi^e siècle sous les traits d'un Noir, tradition non universelle cependant, si on pense au *Martyre de saint Maurice* par Le Greco. Depuis le Moyen Âge, le mythe du Prêtre Jean, grand roi noir

3. Le texte de ce décret est reproduit dans Kim F. Hall, *op. cit.*, p. 194.

4. A. J. Hoenselaars, *Images of Foreigners in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, Londres/Toronto, Associated University Press, 1992.

5. Peter Mark, *Africans in European Eyes : The Portrayal of Black Africans in Fourteenth and Fifteenth Century Europe*, Syracuse, Maxwell School of Citizenship and Public Affairs, Syracuse University, 1974, cité par Kim F. Hall, *op. cit.*, p. 174.

6. G. K. Hunter, « Othello and Colour Prejudice », in *Proceedings of the British Academy*, vol. 53, 1967, cité par Michael Neill (éd.), *Othello*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 26.

7. Jean Devisse, *The Image of the Black in Western Art (1997-2005)*, cité par Michael Neill, *op. cit.*, p. 26.

chrétien, descendant d'un Roi mage, dont on cherchait le royaume dans l'est de l'Afrique ou en Inde, enflamme l'imagination. L'année suivant *Othello*, en 1605, Ben Jonson compose son *Masque de noirceur* où sera célébrée la beauté de la race de Niger. Que Desdémone rêve du noir Othello comme d'une figure mythique n'était donc pas invraisemblable. La couleur de la peau d'Othello rajoute au contraire à sa grandeur, en fait un fils du soleil, un Apollon noir : lorsque Émilie demande à Desdémone si son mari ne serait pas jaloux, celle-ci répond, « ... Le soleil sous lequel il est né/A dû le libérer de ces humeurs » (III, iv, 24-25). Certes la remarque peut être lue ironiquement, puisque Othello sera bel et bien jaloux ; mais c'est Iago, le sépulcre blanchi de l'Évangile, le « démon blanc⁸ » qui tient les propos obscènes du racisme : « c'est un vieux bélier noir / Qui grimpe votre brebis blanche » (I, i, 87-89) dit-il à Brabantio, ou « votre fille et le Maure sont en train de faire la bête à deux dos » (I, i, 115-117). Le nom de Bianca est donné à une courtisane. La pièce semble renverser les préjugés habituels si bien que la critique n'a pas cessé de se demander si la pièce était raciste ou au contraire antiraciste. En définitive, tout semble fait, non pour dissimuler, dans l'arbitraire des signes, une prise de position favorable ou défavorable au racisme, mais simplement, dans cette pièce sur le pouvoir des mots, pour souligner justement cet arbitraire des signes.

8. Titre d'une pièce de John Webster (1611-1612) sans connotation raciale. Kim F. Hall (*op. cit.*, p. 224-227) a rassemblé les allusions bibliques autour du thème de la blancheur trompeuse en montrant en particulier l'exploitation qu'en fait Martin Luther.

MAURE NOIR OU MAURE BLANC ?

Le terme « maure » était polysémique⁹. Il signifiait habitant de Mauritanie ou de Barbarie, nom donné sur la carte d'Ortelius à l'Afrique du Nord. Par extension, comme ce territoire faisait désormais partie de l'Empire ottoman, maure vint à signifier musulman¹⁰. Il fallut donc distinguer entre Maures noirs et Maures blancs, ces derniers étant les Arabes musulmans, comme le prince du Maroc dans *Le Marchand de Venise*. Lorsqu'à la fin de la pièce Othello s'identifie au Turc (V, II, 355), cela signifiait-il qu'il ne faisait que retrouver ses origines musulmanes auxquelles il avait renoncé, en se convertissant au christianisme, et qu'il était bien un Maure blanc ? La tradition théâtrale du XIX^e siècle, empreinte de la mode orientaliste¹¹, favorisa l'hypothèse qu'Othello était plus un sultan de l'Empire ottoman qu'un Africain de l'Afrique subsaharienne¹². Son nom, Othello, ne rappelait-il pas Osman, le fondateur de l'empire ottoman¹³ ? La vie d'Othello, telle qu'il la raconte à Desdémone ne ressemble-t-elle pas à celle de Léon l'Africain (1492-1554), musulman capturé par des pirates, envoyé à Rome, emprisonné au château Saint-Ange avant que le pape Léon X ne s'intéresse à lui et le convertisse au christianisme ? Auteur d'une *Description de l'Afrique* (1550), traduite en anglais en 1600 par John Pory, (*A Geographical History of Africa*), ce célèbre voyageur

9. Richard Wilson, *Secret Shakespeare*, Manchester, Manchester University Press, 2004, chap. VII : « Dyed in mummy. Othello and the mulberries », p. 155-185.

10. Michael Neill, *op. cit.*, p. 115.

11. Michael Neill, *op. cit.*, p. 113-114.

12. Lois Potter, *Othello*, New York, Palgrave, 2002.

13. Jonathan Bate, « Othello and the Other », in *The Times Literary Supplement*, 19 oct. 2001.

aurait pu servir de modèle au séduisant conteur Othello. Nul doute que le récit d'un tel voyageur avait séduit Shakespeare avant de séduire Desdémone¹⁴.

À qui rêvait Desdémone ? à un Apollon noir ? à un Arabe des *Mille et Une Nuits* ? Le cadeau d'Othello, le fatal mouchoir, pourrait-il être un indice ? Lorsque Soliman le Magnifique au XVI^e siècle choisit la compagne de sa nuit parmi toutes les esclaves il dépose son mouchoir sur l'épaule de l'élue, puis se retire et le soir venu réclame son mouchoir. Ce cérémonial du mouchoir ne tomba en désuétude qu'en 1909¹⁵. Il y avait aussi cette histoire, très répandue à l'époque, d'un tyran ottoman qui tue l'objet de son amour pour se prouver qu'il n'était pas l'objet de ses désirs¹⁶. Ainsi les questions sur l'origine d'Othello se sont multipliées au cours des quatre siècles qui ont suivi la composition de la pièce. Au XIX^e siècle, malgré la mode orientaliste pour la première fois, un acteur noir, Ira Aldridge joua le rôle¹⁷, puis en 1930, c'est un chanteur américain noir, Paul Robeson qui aux côtés de Peggy Ashcroft, interpréta Othello en Maure noir. Mais l'attribution du rôle d'Othello à un acteur noir supposait que la pièce n'était pas le prétexte à des adaptations caricaturales racistes, comme cela fut le cas à la fin du XIX^e siècle, et qui firent hésiter des acteurs noirs à prendre le rôle¹⁸.

14. Natalie Zemon Davis, *Trickster Travels, In search of Leo Africanus, a sixteenth-century Muslim between worlds*, Londres, Faber and Faber, 2007. Jonathan Burton, « "A most wily bird", Leo Africanus, Othello and the trafficking in difference », Ania Loomba and Martin Orkin (éd.), *Post-Colonial Shakespeares* Londres, Routledge, 1998. p. 43-64.

15. Michel de Grèce, *La Nuit du sérail*, Paris, Orban, 1985.

16. Daniek Vitkus, *Turning Turk : English Theater and the Multicultural Mediterranean, 1570-1630*, New York, Palgrave, 2003, p. 99.

17. Marvin Rosenberg, *The masks of Othello*, Berkeley, University of California Press, 1971, p. 118.

18. Kim F. Hall, *op. cit.*, p. 358-372, et Michael Neill, *op. cit.*, p. 52.

Maure noir, Maure blanc ? Le contexte historique peut-il aider à répondre à la question ? La source de ce drame passionnel est un recueil de cent nouvelles italiennes, *Gli Hecatommithi*, publié en 1565. Censée illustrer la troisième partie consacrée à des scènes de la vie conjugale, et l'infidélité des maris et des femmes, la nouvelle raconte le meurtre de la vertueuse Desdémone, allégorie de l'infortune, comme l'étymologie de son nom l'indique, par un capitaine maure, nouvellement nommé commandant des forces vénitienes à Chypre, et rendu fou de jalousie par son portedrapeau. Or, cette histoire, écrite avant la prise de Chypre par Selim II en 1570, ne fait aucune mention de la menace turque qui pesait si lourdement sur les possessions vénitienes dans la Méditerranée. Lorsque Shakespeare reprend l'histoire en 1604, les atrocités du siège de Famagouste (1570), le sort de Marc Antoine Bragadin, dépecé vivant sur l'ordre de Selim II sont dans toutes les mémoires¹⁹. La prise de Chypre par les Turcs allait conduire à l'alliance entre Venise, le pape Pie V et l'Espagne (la Ligue), victorieuse à Lépante en 1571. La littérature s'empare de cette actualité. *The Montague Masque*, de George Gascoyne raconte en 1572 l'histoire d'un enfant anglais capturé par les ottomans à Lépante et sauvé par les membres de la branche italienne de la famille des Montague²⁰. En 1588-1589, George Peele dans *La Bataille d'Alcazar* raconte la victoire maure de 1578 contre les Portugais²¹. La peur

19. John Julius Norwich, *A History of Venice*, New York, Vintage, 1989, p. 447.

20. Anne Geoffroy, *Représentations littéraires de Venise dans l'Angleterre de la Première Modernité 1550-1642*, thèse universitaire, 2008.

21. Eldred Jones, *Othello's Countrymen, The African in English Renaissance Drama*, Oxford, Oxford University Press, 1965, p. 40-49.

des Turcs force à prendre une plus grande conscience de la géographie politique du bassin méditerranéen : on sait qu'avant d'écrire son *Tamerlan* (1587), Christopher Marlowe avait consulté la carte d'Abraham Ortelius (1570) et son tracé précis de l'Afrique²².

Othello est joué à Whitehall, le palais du roi, en 1604. Jacques VI d'Écosse est devenu Jacques I^{er} d'Angleterre à la mort d'Elizabeth I^e, en 1603. Cette année-là voit la deuxième édition du poème qu'il avait écrit sur Lépante en 1591 (*The Lepanto*). L'ouvrage de Richard Knolles, *General History of the Turks* est dédié à Jacques en 1603. En 1604, c'est la paix, problématique certes, mais officielle, avec l'Espagne. Comment se fait-il alors que le scélérat de cette pièce vénitienne, portedrapeau anonyme dans la source, porte curieusement un nom espagnol – Iago, nom espagnol ? Ce nom qui signifie Jacques, rappelle dans l'hagiographie espagnole, le célèbre saint Jacques, saint patron de l'Espagne, surnommé le matamore, le tueur de Maures²³. Quel rapport ont dans la pièce les deux ennemis de l'Angleterre, l'Espagne catholique et l'Empire ottoman ? Il n'y avait que quatre ans que la reine Elisabeth avait invité à Londres l'ambassadeur du Maroc dont un portrait fut peint en 1600 pour commémorer la visite. Des échanges commerciaux entre l'Angleterre et l'Empire ottoman avaient eu lieu pendant tout le xvi^e siècle²⁴. Elizabeth cherchait à l'époque des alliés contre l'Espagne catholique et il a été avéré qu'au moment même où Jacques signait la

22. Maurice Hussey, *The World of Shakespeare and his Contemporaries*, Londres, Heinemann, 1971, p. 68.

23. Kim F. Hall, *op. cit.*, p. 204-205.

24. Fernand Braudel, *La Méditerranée et le Monde méditerranéen*, Paris, Armand Colin, 1982, vol. 1, p. 560-567.

paix avec l'Espagne, le gouvernement anglais était prêt à envoyer de l'aide aux rebelles maures à Valencía²⁵. Il y avait plus d'affinité entre l'Empire ottoman et les protestants qu'avec les catholiques. Les guerres de Religion étaient encore bien d'actualité. Alors l'hypothèse d'Éric Griffin que l'on trouve aussi chez Jonathan Bate semble intéressante lorsqu'il suggère que le message envoyé à Jacques dans *Othello* (si message il y a), est de se méfier de l'Espagne plus que des Ottomans puisque ceux-ci après Lépante avaient quand même essuyé un revers qui les rendait moins dangereux que les perfides espagnols catholiques²⁶.

« *WIT* », « *WITCHCRAFT* », « *WISDOM* »

Comme toutes les grandes tragédies shakespeariennes, *Othello* est une pièce philosophique sur la connaissance, et la manière dont le jeu trompeur des mots brouille les pistes et empêche la vérité de triompher. Ses personnages se rangent moins d'après des oppositions de race que par leur aptitude à représenter les trois concepts qui découlent de l'étymologie commune du mot anglo-saxon « *witan* » (le verbe savoir), « *wit* » (raison, esprit), « *witchcraft* » (magie, sorcellerie), « *wisdom* » (sagesse). Ces trois formes de la connaissance, l'intellect rationnel, la pensée magique et la sagesse se donnent la réplique par la bouche des personnages qui tour à tour allégorisent ces notions. Desdémone, comme plus tard Miranda dans *La Tem-*

25. Barbara Everett, « "Spanish" Othello : The Making of Shakespeare's Moor », in *Shakespeare Survey*, vol. 35, 1982, p. 68.

26. Éric Griffin, « Un-sainting James : Or *Othello* and the "Spanish Spirits" of Shakespeare's Globe », in *Representations*, vol. 62, 1998, p. 52-99 ; voir aussi Michael Neill, *op. cit.*, p. 116 et Jonathan Bate, *op. cit.*

pête, exprime l'émerveillement, « *wonder* », le premier stade, imparfait dans sa naïveté de la connaissance selon Aristote. Cette perspective de lecture rend vaines les hypothèses sur une soi-disant immoralité de Desdémone qui selon certains critiques aurait « cherché » son infortune en désobéissant à son père, et met plus l'accent sur la trahison des mots que sur la trahison des filles.

« Nous œuvrons par l'esprit, non la magie » (II, II, 362). L'opposition entre « *wit* » et « *witchcraft* » structure la pièce. Iago prétend représenter la raison, mais il met la raison au service de sa volonté perverse, au lieu de mettre sa volonté sous le contrôle de la raison. Ce revirement machiavélique s'inscrit contre l'éthique aristotélicienne et chrétienne pour laquelle l'acte moral est le résultat du contrôle du jugement sur la volonté. Si le lien entre « *wit* » et « *will* » est détourné, si précedence est donnée à la volonté, alors tout s'inverse. L'utilisation virtuose que Iago fait des paradoxes devrait nous prémunir contre leur logique arbitraire (II, I, 116-164). Iago fait passer sa rhétorique pour de la dialectique : jaloux du pouvoir rhétorique d'Othello, il sait retrouver le pouvoir magique des mots qui permet de séduire tout en prétendant argumenter sa cause comme un dialecticien. Ainsi il part d'une cause pour arriver à une conclusion (II, I, 161), mais sa conclusion est bancale. Il prétend laisser au temps de la vérité, la patience, d'informer son discours, mais c'est l'impatience qui le caractérise : « Comme ils sont malheureux, les impatients ! » (II, II, 360) et vingt lignes plus loin il prône la précipitation : « Qu'aucun délai n'émousse mon dessein » (II, II, 378). Le procès de Iago est le procès de la raison érigée en principe tout-puissant. Les *Essais* du sceptique Montaigne qui