Othello : 'A pageant to keep us in false gaze' ou la part de l'invisible aperçu occultement

Patricia Dorval

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/235>

DOI : 10.4000/shakespeare.235

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1998

Pagination : 105-114

ISBN : 2-84269-230-6

Référence électronique

Patricia Dorval, « *Othello* : 'A pageant to keep us in false gaze' ou la part de l'invisible aperçu occultement », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 16 | 1998, mis en ligne le 01 novembre 2007, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/235> ; DOI : 10.4000/shakespeare.235

S H A K E S P E A R E
& L E C I N É M A

Société Française Shakespeare

Actes du Congrès de 1998

* * *

Textes réunis et présentés par
Patricia DORVAL

publiés sous la direction de
Jean-Marie MAGUIN

Site web : <[http : //alor.univ-montp3.fr/serinf/SFS/](http://alor.univ-montp3.fr/serinf/SFS/)>
Liste de diffusion : <sfs-l@smr1.univ-montp3.fr>

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.*

© 1998. Société Française Shakespeare,
École Normale Supérieure, 45 rue d'Ulm, 75005 Paris.

ISBN 2-84269-230-6

**OTHELLO : « A PAGEANT TO KEEP US
IN FALSE GAZE » OU LA PART DE
L'INVISIBLE APERÇU OCCULTEMENT ¹**

This cannot be
By no assay of reason... 'tis a pageant,
To keep us in false gaze [...]

Dramaturgie du trompe-l'œil qu'*Othello* ; poétique baroque où les transparences opaques, les courbes et les contre-courbes, les visions ébauchées, les sombres recoins, les faux-fuyants semblent un vaste labyrinthe dans lequel le Maure, et les autres personnages, ont tôt fait de se fourvoyer. Au cœur des structures tragiques en effet repose le thème de la vision, aberrations perceptuelles ou perspectives dépravées, par lesquelles Iago fait de la pièce dans sa dimension métadramatique « a pageant / To keep [the characters] in false gaze ». On notera au passage que la traduction de François-Victor Hugo, « C'est une feinte pour détourner notre attention » ², occulte malencontreusement deux des thématiques essentielles que sont le regard (« false gaze ») et la métathéâtralité (« pageant »). Ainsi, sous l'impulsion de Iago, la scène devient-elle un vaste cabinet catoptrique qui préside à l'éclosion de configurations illusoires, chimériques, et pourtant irréfutables pour la vue, engendrant tour à tour multiplications, substitutions, renversements, agrandissements, rétrécissements, dilatations, étranglements des formes (pour gloser Baltrušaitis) ³ trouvant leur prolongement dans la tératologie et le grotesque, tels que Jean Perrin les a explorés avec brio ⁴.

Je commencerai par m'attacher à la thématique du seuil et de la liminalité dans *Othello*, telle que je l'ai présentée lors du dernier congrès de la S.A.E.S.⁵, mais dans une nouvelle perspective qui est celle de l'adaptation cinématographique. Je rappellerai très succinctement la problématique avant d'en explorer les prolongements à la lumière de différentes réalisations. Il est dans le texte dramatique une association fascinante entre Iago et le dieu romain à double face *Janus bifrons*, qui s'inscrit très tôt dans la pièce dans les paroles du fourbe, qui jure par Janus : «By Janus I think no» (I.2.33)⁶. Au niveau premier, élémentaire de l'interprétation, cette allégeance au dieu à double face témoigne du caractère double de Iago, qui vient d'affirmer ce paradoxe : «I am not what I am» (I.1.65), être et ne pas être. Iago est celui qui excelle à l'évidence dans l'art du jeu de mots, dans lequel se dédouble, se diffracte le sens ; ces signes doubles, ces gants de chevreau, voient se confondre les contradictoires, l'endroit et l'envers du langage. Iago, en tant qu'enseigne («ensign»), est le maître incontesté des Signes : «I must show out a flag, and sign of love, / Which is indeed but sign» (I.1.156-7)⁷. Et sous son impulsion, les signes deviennent des signes 'janiformes', tournés dans deux sens différents, voire opposés... des signes qui font charnière entre deux directions... deux significations. Mais il est un autre aspect de cette allégeance au dieu Janus (qui semble avoir échappé à la critique ?) et qui est au cœur même des structures tragiques. Iago en effet, comme Janus, est avant tout ce maître des portes et des seuils conduisant Othello (mais aussi d'autres personnages) jusqu'au seuil du visible et l'y maintenant ; ce dieu du commencement, amorçant la perception pour aussitôt la réprimer ; introduisant sa victime dans le vestibule des signes, dans ce lieu ambigu que forment les franges du visible (voire les franges du sonore).

Ainsi Othello va-t-il chercher à franchir la porte de la chambre à coucher pour découvrir l'ignominie ; chambre, dont la femme de Iago (Emilia) (et donc indirectement Iago lui-même) semble avoir la garde, comme en témoignent les paroles d'Othello : «Some of your function, mistress, / Leave procreants alone, and shut the door, / Cough, or cry hem, if anybody come ; / Your mystery, your mystery : nay, dispatch» (IV.2.27-9) ; à noter l'emphasis sur les fonctions («function») d'Emilia ou encore son métier («your mystery, your mystery» [trade]) ; même chose en ce qui concerne Iago lui-même qui s'insurge : «I do not like the office» (III.3.416) ; puis, après quelques instants, Othello poursuit : «you, mistress, / That have the office opposite to Saint Peter, / And keeps the gates in hell, ay, you, you, you ! / We ha' done our course ; there's money for your pains, / I pray you turn the key, and keep good counsel» (92-6). Il faut savoir que Janus lui-même (en quelque sorte double de Saint Pierre), qui a la garde des portes de l'Olympe, est communément représenté une clef à la main⁸. Dans le film d'Oliver Parker⁹, lorsque Othello appelle Emilia, celle-ci entre aussitôt dans la chambre,

comme si elle attendait derrière la porte et comme si elle avait, littéralement, la fonction de portier.

Dans la même réalisation, il est tout à fait frappant de constater que Iago se tient très fréquemment sur le seuil d'une porte, entre l'intérieur et l'extérieur. 1- Dès les toutes premières images, dans le début d'avant le début (qui est encore dramatisé par l'ouverture *in medias res* et *in media verba* du texte même de la tragédie), Iago et Roderigo sont tapis (au premier plan) à proximité d'une porte et surprennent Desdémone qui rentre dans la demeure paternelle en cachette¹⁰. 2- Roderigo regarde à travers une lucarne la cérémonie de mariage d'Othello et de Desdémone : «I take it much unkindly that thou Iago... shouldst know of this [nouveau référent contextuel et non plus linguistique]» ; pendant que Iago est assis par terre à ses côtés. 3- III.3.245-8 : fausse sortie de Iago ; lorsque Othello s'effondre sur le lit, libérant partiellement le champ de la caméra, il révèle Iago encore présent sur le seuil de la porte. 4- Othello se réveille en sursaut après avoir rêvé des ébats amoureux de Desdémone et de Cassio et quitte le palais pour se rendre en pleine nuit sur la plage ; contre toute attente Iago apparaît derrière lui, sorti de nulle part, semble-t-il, et reste dans l'embrasure de la porte du palais à le regarder s'éloigner avant de le rejoindre sur la plage. Ceci est immédiatement suivi par les paroles d'Othello dans lesquelles il est question de «hinge» : «Make me to see't, or at the least so prove it, / That the probation bear no hinge, nor loop, / To hang a doubt on» (III.3.370-2) et la réponse de Iago une quarantaine de vers plus loin : «If imputation and strong circumstances, / Which lead directly to the door of truth, / Will give you satisfaction, you may ha't» (412-4). 5- Lorsqu'il quitte précipitamment la chambre à coucher, après avoir en vain exigé que Desdémone lui montre le mouchoir (III.4), Othello ouvre brutalement les portes pour révéler Iago, à l'extérieur debout près du montant de la porte. Emilia commente avec désillusion en regardant fixement Iago toujours sur le pas de la porte : «'Tis not a year or two shows us a man : / They are all but stomachs, and we all but food ; / They eat us hungerly, and when they are full, / They belch us» (III.4.100-3). Puis Iago, sans quitter Emilia des yeux, referme les portes sur lui-même, avec l'impression qu'il demeure en permanence derrière la porte, à l'entrée de la chambre à coucher, en tant que portier. 6- À la fin de la pièce (V.2), lorsque Iago tente d'échapper aux soldats, il se cache derrière une porte et guette dans l'embrasure les allées et venues de ses poursuivants. Puis au moment où il ouvre une autre porte, il se retrouve nez à nez avec Montano et est capturé. À noter le phénomène de rotation de la caméra et le jeu d'ocularisation interne (affectant l'image d'un certain coefficient de déformation)¹¹ alors que Roderigo, allongé (sur une table pour recevoir des soins), découvre l'image renversée de Iago la tête en bas ; puis alors qu'il se retourne et que la caméra pivote, la silhouette de Iago se redresse : regard et réalité finissent par

coïncider, pour Roderigo du moins, qui pointe un doigt accusateur en direction de son meurtrier avant de succomber.

Si Janus est le maître des seuils et des portes, il est encore (pour les mêmes raisons) le dieu du commencement de toute chose, symbolisant, de part son nom (janvier), le seuil de la nouvelle année ; ainsi ce dieu à double face est-il tourné vers la fin de l'année et le commencement de la suivante, le passé et l'avenir, etc. Il n'en va pas autrement de Iago. Une étude de l'économie des scènes et de la structuration de la tragédie dans son ensemble révèle que Iago se trouve présent au début et/ou à la fin de nombreuses scènes, s'attardant derrière les autres personnages. Ainsi, sur un total de 15 scènes, est-il présent au début de 4 d'entre elles (on se serait attendu à plus) et à la fin de 9 d'entre elles ; l'organigramme d'ensemble mettant en lumière un jeu complexe d'anaphores, d'épiphores et d'épanalepses, avec, dans le cas de l'épanalepse, un phénomène de confusion des contradictoires, du début et de la fin, que l'on retrouve dans la figure du chiasme pour laquelle Iago a une prédilection très nette¹². On notera que Parker a habilement surenchéri sur les exigences du texte dramatique, puisqu'à maintes reprises, alors que la caméra se déplace latéralement ou change de focalisation, elle révèle Iago au second plan ou à l'arrière plan, suggérant là encore un début avant le début, ouvrant sur quelque forme de limbes (dramatiques et cinématographiques) dont Iago serait le maître.

Comme Janus, Iago préside manifestement à l'entrée et à la sortie des personnages¹³. Il en va ainsi (à titre d'illustration) avec Cassio pendant la crise d'épilepsie d'Othello (IV.1.56) : «Do you withdraw yourself a little while» (ainsi préside-t-il à la sortie de Cassio) tout en lui enjoignant de revenir un peu plus tard (entrée) : «when he is gone, / I would on great occasion speak with you» (57-8) ; ceci est repris peu après dans les propos de Iago à Othello : «Cassio came hither ; I shifted him away [sortie] [...] Bid him anon return [entrée]» (78 & 80). Dans le film de Parker, d'ailleurs, Iago reconduit Cassio et referme la porte derrière lui. Dans cette même scène, Iago dispose encore d'Othello, à qui il enjoint de se retirer et de se cacher à proximité pour épier Cassio : «encave yourself» (81) puis «will you withdraw ?» (92). Dans le film de Parker, Iago ouvre la porte métallique d'une cellule de détenu, dans laquelle il fait entrer Othello, avant de refermer la grille sur lui, et, à la fin de cette scène, Othello et Iago se parlent ostensiblement à travers les barreaux de la cellule. De même, à la fin de cette scène, Iago suggère à Cassio de suivre Bianca : «After her, after her» (158) et Cassio de convenir : «Faith, I must, she'll rail i'the street else» (159). Il n'en va pas autrement de Roderigo, que Iago mène par le bout du nez, et à qui il signifie quand il est temps de partir : «Retire thee, go where thou art billeted (1), / Away, I say, thou shalt know more hereafter (2) : / Nay, get thee gone (3)» (II.3.370-2) ; l'espace entre les vers se dilate incongrûment, là encore,

avec l'effet comique que l'on imagine (effet particulièrement réussi dans le film de Parker). Avec Desdémone encore : «Hark, how these instruments summon you to supper, / And the great messengers of Venice stay : / Go in, and weep not, all things shall be well» (IV.2.171-3).

À noter la fausse sortie (de Iago) (III.3) [«sham exit»], où se confondent une nouvelle fois les contraires, l'entrée et la sortie ; ainsi, Iago s'éclipse-t-il (245) : «going»... pour revenir sur ses pas (un peu à la manière d'Hermès double)¹⁴ (248) : «returning» et laisser à nouveau Othello aux prises avec le 'monstre de la jalousie' : «Exit» (261) ; phénomène que l'on retrouve d'ailleurs dans la figure du chiasme (figure paradigmatique de la pièce), où se produit une rétraction du langage revenant sur ses pas («ebbing and flowing»). Dans le film de Parker (voir ci-dessus), il s'avère après coup (d'où un travail de lecture lui-même tourné vers la droite et la gauche tout à la fois) que Iago est resté sur le seuil de la porte, entre le dehors et le dedans, pendant le monologue d'Othello, pour disparaître effectivement à l'arrivée de Desdémone et d'Emilia (283), d'où une fausse sortie elle-même dédoublée ou fausse sortie de fausse sortie (avec phénomène de mise en abyme).

Ainsi Othello est-il dans la position du héros hugolien qui contemple la perdition depuis l'extérieur de la chambre au travers de quelque tenture d'une transparence opaline¹⁵ : entre la nudité des signes et le regard se glissent des obstacles qui semblent autant de transparences ; une gaze («keeping Othello in false gaze») qui a la ténuité chimérique de la toile d'araignée : «close denotements» (III.3.127) ; il est bien là question d'(in)vision ; d'ostension («denotements») ou d'ouverture, et pourtant de fermeture («close», dont la consonne finale est un 'z' autant qu'un 's'). Rappelons que le mot «jalousie» a aussi le sens de treillis (de bois ou de métal) à travers lequel l'on peut voir sans être vu. Le motif du personnage, placé en-deçà des signes, sur le seuil perceptuel, avec phénomène de mise en abyme du regard (dont il sera question ailleurs), qui va se trouver comme filtré (il va donc s'agir de 'transvoir' plus que de voir) est particulièrement bien exploité par Parker. 2'- Roderigo regarde la cérémonie de mariage d'Othello et de Desdémone depuis l'extérieur à travers une lucarne (voir ci-dessus) (avec gauchissement de l'image en raison de la déformation du verre). 7- Le visage d'Othello est comme quadrillé par des râteliers, où sont disposées des armes (III.3). 8- Othello contemple en rêve, à travers la gaze diaphane du baldaquin, les ébats amoureux des amants, avant d'écarter le voilage de la pointe de son sabre (III.3). Il faut ajouter qu'il y a très certainement, dans ce (dé)voilement, quelque chose de la jouissance voyeuriste, avec peut-être en prime, si l'on fait une lecture symbolique de la fente (du rideau) qu'Othello écarte de la pointe de son sabre, un (nouveau) jeu pervers de mise en abyme... (au cœur de la tragédie) : Othello rêvant (peut-être ?!) de faire l'amour à sa femme faisant l'amour... 9- Othello est vu observant Desdémone à travers le voile du baldaquin alors que celle-ci cherche

désespérément le mouchoir qu'elle a égaré (III.4). 10- À la fin de la «eavesdropping scene» (IV.1), Othello s'adresse longuement à Iago à travers les barreaux de la cellule, où celui-ci l'a enfermé. 11- La réalisation russe de Yutkevitch¹⁶ (1955) présente un intérêt identique (bien que relevant également du thème du labyrinthe, qui sera développé ailleurs dans le rapport entre Iago et le dieu lieur) : à mesure que s'accumulent les circonvolutions du fourbe, le film présente Othello (III.3), qui s'enfonce toujours plus avant dans des filets de pêche, où il va littéralement s'empêtrer faisant écho à l'image textuelle développée par Iago : «So will I turn her virtue into pitch, / And out of her own goodness make the net / That shall enmesh 'em all» (II.3.351-3), qui reprend les paroles : «as little a web as this will ensnare as great a fly as Cassio» (II.1.168-9). Il est trois instants particulièrement intéressants : Othello levant un pan de filets pour entendre et voir sans entrave Desdémone hors-champ ; l'image d'Othello regardant, les yeux grand ouverts (avec un phénomène d'hypostase du voir), à travers les mailles du filet ; Othello cherchant à fuir le labyrinthe de rets pour s'empêtrer inextricablement. O. Welles a d'ailleurs recours à un procédé quelque peu similaire avant la scène d'espionnage (IV.1), où l'on voit Othello traverser un passage fait d'un enchevêtrement de morceaux de bois. 12- Avec les révélations d'Emilia (V.2), Othello finit par voir sans plus d'entrave, comprenant qu'il a été dupé. La caméra de Yutkevitch se focalise alors sur les yeux grand ouverts d'Othello dans lesquels se réfléchit une lumière rougeoyante, qui semble provenir de la pièce : s'agit-il des feux de l'enfer ? Toujours est-il qu'Othello «voit rouge», s'écriant : «Are there no stones in heaven / But what serves for the thunder ? Precious villain !» (V.2.235-6).

L'indirection et la déformation de la vision sont dramatisées à deux reprises par Parker : 13- Dès son arrivée à Chypre, Iago observe derrière lui («backward»), sans être vu, la courtoise conversation entre Desdémone et Cassio (II.1.167-77) grâce au reflet (par ailleurs déformé, gauchi) que lui renvoie la lame de son coutelas. Détournement des signes et du sens qui rappelle la fameuse scène de *The Winter's Tale*, où Leontes observe, d'un œil jaloux (d'où une vision déformée), la délicatesse de Polixenes à l'égard de Hermione (I.2.108-19). Comme le dieu à double face (Janus), Iago est celui qui voit tout, devant et derrière lui. Il s'agit donc là de voir à l'envers, de même qu'il est question dans la tragédie de dire à l'envers (par le biais de la prétérition notamment ou encore du chiasme, où le langage est tourné vers la droite et la gauche tout à la fois)¹⁷. On notera d'ailleurs sur le plan prosodique la présence récurrente de ce que l'anglais appelle «squinting lines» : un vers incomplet tourné à la fois vers l'arrière (le vers précédent) et l'avant (le vers suivant) pour les compléter tous deux et obtenir de part et d'autre le volume syllabique souhaité, à savoir deux pentamètres répartis sur trois demi-vers ; or, ces demi-vers, qui font charnière, s'avèrent être

systématiquement le fait de Iago (/Janus)¹⁸. D'ailleurs, s'il s'agit pour Iago (/Janus) de voir à l'envers («seeing backward»), de dire à l'envers («saying backward»), il est encore question de «faire à l'envers» dans le film de Parker, où Iago sodomise sa femme, Emilia, pour la remercier d'avoir dérobé pour lui le mouchoir - de Desdémone. 14- Procédé cinématographique vraisemblablement emprunté par Parker à Yutkevitch. Ce dernier donne à voir le reflet de la scène de courtoisie sur la garde de l'épée de Iago qui commente : «He takes her by the palm. Ay, whisper. With as little a web as this will I ensnare as great a fly as Cassio. Ay, smile upon her, do. I will gyve thee in thine owne courtship» (II.1.167-70). 15- Deuxième scène où Parker fait usage du reflet : Othello se regardant dans un miroir dépoli. Il s'agit là d'un exemple fascinant de chiasme, avec focalisation sur la bouche de Iago [A] puis la caméra glisse vers l'oreille d'Othello [B] — Othello ferme les yeux [C] — voit en imagination Desdémone en compagnie de Cassio [D] — Othello rouvre les yeux [C'] — focalisation sur l'oreille d'Othello [B'] — bouche de Iago [A']. D'où un chiasme parfait [A - B - C - D - C' - B' - A'] et, au centre du chiasme, la relation amoureuse de Desdémone et de Cassio [D], le monstre au cœur du labyrinthe fait de tours et de détours, de courbes et de contre-courbes. Il s'ensuit un renversement latéral, une réversibilité des éléments (et en même temps une circularité), la tragédie traitant de l'envers des signes (d'où, d'ailleurs, le sujet de dissertation donné à mes étudiants de deuxième année : «Modes of Negativity in *Othello*»). La scène est éclatée et disséminée sur deux séquences cinématographiques différentes avec effet d'anadiplose : la scène précédente se finissant de la même manière que la scène suivante commence. La fin et le commencement, les contraires se confondent une fois de plus, ce qui se retrouve d'ailleurs dans la fameuse scène d'écho (III.3.102-11), où les arabesques de l'épanalepse, de l'anaphore et de l'anadiplose sont une inquiétante préfiguration des intrications sémantiques. D'autre part, lorsque Othello ouvre à nouveau les yeux, après avoir imaginé Cassio et Desdémone, c'est son reflet dans un miroir dépoli qui nous est donné, suggérant qu'il n'est plus pour Othello de vision directe possible, mais encore que sa perception va se voir gauchie, déformée, voire renversée par l'effet de miroir, où la gauche devient la droite... l'amour, la haine, etc. Enfin, la voix de Iago s'estompe pour se résorber complètement dans la vision fantasmatique d'Othello : discours en amorce (Iago / Janus comme dieu du commencement encore une fois) supplanté par l'imagination. L'œil (interne) se substitut à l'ouïe. 16- Dans la réalisation de Yutkevitch, c'est son reflet dans l'eau d'un puits qui est donné à voir en lieu et place de Iago pendant qu'il explore le moyen de détruire Cassio et Desdémone en répandant de fausses calomnies avant de brouiller la surface de l'eau et l'image qui s'y refléchit d'un mouvement circulaire de la main. 17- Bientôt, Othello se penche à son tour (voir encore le phénomène de contamination de son langage par le

fourbe) au-dessus du puits pour y saisir son reflet... c'est une autre image de lui-même qu'il découvre : «for I am black, / And have not those parts of conversation / That chamberers have, or for I am declin'd / Into the vale of years, — yet that's not much» (III.3.267-70), là où Desdémone «saw [his] visage in his mind» (I.3.252) et où le Duc, appelant Othello par son nom (contrairement à Iago, Roderigo et Brabantio), résorbe la couleur noire dans l'adjectif «fair» : «Your son-in-law is far more fair than black» (I.3.290). 18- Ce même phénomène de reflet vient en prologue à la réalisation de Welles, alors qu'est annoncée en voix-off «The Tragedy of Othello», mettant explicitement en exergue la corrélation qui existe entre le reflet, en tant que simulacre et «hiéroglyphe de la vérité» (Mirami, 1582)¹⁹, voire les jeux d'anamorphose, et le genre tragique. La première image de Iago dans la même réalisation est encore gauchie par la surface ondoyante et miroitante de l'eau. 19- Yutkevitch fait un usage intéressant de l'ombre gigantesque de Iago (V.1) glissant le long d'un mur alors qu'il cherche Roderigo dans l'obscurité pour l'achever. Alors qu'il s'approche de sa victime, la caméra se focalise sur son visage en gros plan, donnant à entendre que Roderigo comprend enfin qu'il a été trompé par Iago : d'où l'opposition entre illusion (l'ombre) et réalité.

Il est un nouveau seuil perceptuel dans la dimension métadramatique de la tragédie, qui semble «a pageant» mis(e) en scène par Iago «[t]o keep [the characters] in false gaze», où le dire et le voir se dédoublent, où il est question, non de voir, mais de voir quelqu'un voir, de voir quelqu'un voyant («seeing someone seeing») ; de même que les personnages ne font que dire (et faire) ce qu'on leur dit (de dire ou de faire), d'où un inquiétant phénomène de mise en abyme du regard et du discours. Iago fait charnière entre le spectateur, auquel il s'adresse à maintes reprises (dans le cadre de ses monologues ou apartées), sortant de l'univers dramatique, et la presque totalité de la pièce dans sa métathéâtralité. Ainsi, comme le dieu à double face, Iago est-il tourné de deux côtés opposés, à la fois vers l'extérieur (l'auditoire - l'univers extradramatique) et l'intérieur (l'univers intradramatique). 20- Dans la réalisation de Parker, après avoir saisi à pleine main un tison incandescent, Iago place sur l'objectif de la caméra sa main noircie de suie, occultant l'image : «So will I turn her virtue into pitch, / And out of her own goodness make the net / That shall enmesh 'em all» (II.3.351-3). Ainsi, Iago apparaît-il une fois encore comme le maître absolu du regard, du Voir, occultant et montrant les choses tour à tour. La suie qu'il répand sur l'œil de la caméra suggère encore l'aveuglement, dont les personnages sont victimes ; elle témoigne aussi du fait qu'au fur et mesure que la tragédie progresse, la nuit semble se répandre sur toute l'île (avec littéralement une importance croissante de l'élément nocturne), enveloppant de sa noirceur les personnages (sur un plan métaphorique), y compris «the fair Desdemona», qui devient, dans la bouche d'Othello «begrim'd, and black» : «her name, that was as

fresh / As Dian's visage, is now begrim'd, and black / As mine own face» (III.3.392-4). Par ce jeu encore, Iago apparaît comme metteur en scène (voire réalisateur) et surtout comme dieu du passage (Janus), avec l'impression qu'il sort de l'univers dramatique pour rejoindre le spectateur. Ceci fait écho au procédé en peinture, qui consiste à peindre un cadre autour de la toile, de manière à produire un double cadre et, par là-même, une mise en abyme, procédé analysé par Tadeusz Kowzan en ces termes : «L'encadrement [...] trouve son expression littérale lorsque l'artiste ajoute à sa toile une bordure peinte»²⁰. Mais on est encore confronté au phénomène décrit plus loin par Kowzan, dans cette illustration fascinante : «Dans son ingénieux *Autoportrait*, [...] Murillo s'est représenté avec un cadre ovale [peint, donc un cadre premier] [...] et, ce qui est plus original, sa main est posée sur cet encadrement, elle le déborde»²¹, où est non seulement dramatisée la marge, mais encore le va-et-vient, le passage, voire la transition entre réalité et représentation²².

Patricia DORVAL

Centre d'Études et de Recherches sur la Renaissance Anglaise
Université Paul-Valéry — Montpellier III

NOTES

¹ Expression de Paul Klee.

² *Shakespeare, Œuvres complètes*, coll. La Pléiade, Paris, Gallimard, 1959, vol. 2.

³ Jurgis Baltrušaitis, *Le miroir : révélations, science-fiction et fallacies*, Paris, Seuil, 1978, p. 38.

⁴ «*Othello*, ou les métamorphoses du monstre», in *Autour d'Othello*, éd. Dominique Goy-Blanquet et Richard Marienstras, Amiens, Sterne, Presses de l'U.F.R. Clerc, Université de Picardie, 1987, p. 38-50.

⁵ Patricia Dorval, «Marge et liminalité dans *Othello*» (à paraître) ; étude reprise et développée dans «'The Door of Truth' : Threshold and Liminality in Shakespeare's *Othello*» (à paraître).

⁶ *Othello*, éd. M.R. Ridley, Arden Shakespeare, London, Methuen, 1982 (1958).

⁷ Voir les quelques lignes que François Laroque consacre à ce sujet dans son article sur «Figures de la perversion dans *Othello*», in *Autour d'Othello*, op. cit.,

p. 53.

⁸ «He holding in his right hand his staff and in his left the key» (Ovid, *Fasti*, I.99, translated by Sir J.G. Frazer, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass., Harvard University Press & London, William Heinemann Ltd., 1976).

⁹ *Othello*, réalisation d'Oliver Parker, Castle Rock Entertainment, 1995, Columbia Tristar Home Video, 1997.

¹⁰ Cette communication était originellement accompagnée d'un montage vidéo d'une vingtaine de minutes qu'il n'a pas été possible d'intégrer sous forme d'images fixes numérisées faute d'obtention de copyright (demande restée sans réponse).

¹¹ Sur l'ocularisation interne au cinéma, voir les travaux fascinants de François Jost, «Le regard romanesque. Ocularisation et focalisation», *Hors cadre*, n°2, 1984, p. 67-84 ; «Narration(s) : en deçà et au-delà», *Communications*, n°38, 1983, p. 192-212 ; «Focalisations cinématographiques : de la théorie à l'analyse textuelle», *Fabula*, n°4, 1984, p. 9-31 ; André Gaudreault et François Jost, *Cinéma et récit II : le récit cinématographique*, coll. Nathan-Université, Paris, Nathan, 1990, p. 129-34. L'ocularisation interne donne à voir le point de vue du personnage, tout comme l'auricularisation désigne le 'point de vue' sonore ou auriculaire, mieux le point d'écoute. Cf. *Cinéma et récit II : le récit cinématographique*, *op. cit.*, p. 134-6 ; voir encore F. Jost, «L'oreille interne. Propositions pour une analyse du point de vue sonore», *Iris*, vol. 3, n°1, 1985, p. 21-34. Sur le coefficient de déformation de l'image en ocularisation interne, voir encore *Cinéma et récit II : le récit cinématographique*, *op. cit.*, p. 131-2.

¹² Cf. Patricia Dorval, «'The Door of Truth' : Threshold and Liminality in Shakespeare's *Othello*», *op. cit.*

¹³ «[M]y office regulates the goings and the comings of Jupiter himself» (*Fasti*, I.126, *op. cit.*).

¹⁴ Cf. Patricia Dorval, «Hermes, Slayer of Argus : The Ear and the Eye in *Othello*» (en préparation).

¹⁵ Victor Hugo, *L'homme qui rit*.

¹⁶ *Othello*, réalisation de Sergei Yutkevitch, Mosfilm Studio, U.R.S.S., 1955, Hendring Ltd., A Castle Communication Plc. Release.

¹⁷ Cf. Patricia Dorval, «'The Door of Truth' : Threshold and Liminality in Shakespeare's *Othello*», *op. cit.*

¹⁸ Cf. Patricia Dorval, «Shakespeare's Verse : Squinting Constructions in *Othello*» (à paraître).

¹⁹ Cité par J. Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 15.

²⁰ Tadeusz Kowzan, «L'art en abyme», *Diogène*, n°96, 1976, p. 84.

²¹ *Ibid.*

²² Il s'agit d'ailleurs là d'une thématique que le gothique et la littérature fantastique connaissent bien (voir notamment la nouvelle de Poe, «Metzengerstein»), où le va-et-vient entre l'univers de la fiction et l'univers pictural interne apparaît comme un passage entre ce que l'anglais appelle «worldliness» et une forme un peu particulière de «otherworldliness».