

christine resche

Université Blaise Pascal - Università di Bologna

Fin du monde, **fins des mondes**
dans les opéras de Giuseppe Verdi

Les fins du monde, lorsqu'elles sont mises en scène, notamment à l'opéra, bénéficient non seulement de la description littéraire, mais également de l'élément représentatif et de la musique. Dans ce sens, elles tendent vers une complétude, se rapprochant d'autant plus de l'événement en question qu'elles parviennent à le décrire, tout en lui donnant un visage physique et musical. Transposée sur un plan humain, la fin du monde d'un personnage donné peut se dérouler selon des schèmes différents, en fonction du parcours-vie de ce dernier au sein d'un tableau théâtral mis en musique, dans lequel il se meut et fluctue entre grottes, monts et vaux, au gré des flots, affrontant et éprouvant brûlures passionnelles et tempêtes qui sont en lui, et qui le marquent tout en l'entourant.

En recentrant ce thème aux consonances eschatologiques dans les opéras de Giuseppe Verdi¹, la fin du monde

¹ La production de Giuseppe Verdi, compositeur italien, embrasse une période qui s'ouvre avec *Oberto, Conte di San Bonifacio* à la Scala de Milan en 1839, pour se terminer en 1893 avec *Falstaff*. Le choix de ce compositeur pour notre étude découle d'une richesse en thématiques, images, ou réseaux symboliques de type apocalyptique ou eschatologique, mettant donc au premier plan l'idée de fin dont l'origine, ou la révélation sont gouvernées par le mouvement temporel qui s'exprime à son tour par le biais des éléments primordiaux. Aussi les réseaux symboliques qui gravitent autour des éléments s'affermisssent-ils et s'étoffent-ils chez Verdi, par rapport aux

est perçue comme une crise temporelle, cette dernière étant souvent déterminée par une remise en question existentielle. Si le problème de la notion du temps dans les opéras de Verdi nous intéresse tant, c'est parce que le temps régit les existences, les destinées par des fluctuations, des répétitions, des précipitations, des ralentissements, des immobilisations et des stagnations et que le rapport au temps se fond et s'unit de surcroît à la matière et à l'espace au sein de dynamiques différentes qui encadrent les œuvres. C'est précisément l'écoulement du temps, sa férocité et son inéluctabilité que nous nous proposons de sonder, en tant que préfiguration, ou préparation, mais également révélation, voire contrecoup de la fin du monde ou d'un monde. Dans ce sens, la fin du temps s'enrichit, chez Verdi, d'un symbolisme de l'imaginaire aux échos apocalyptiques et visionnaires élémentaux.

Cette importance du temps ou mieux, de l'idée combinant temps et fin, source d'obsession dans l'existence humaine d'une part, thème littéraire et dramatique qui se déploie chez Verdi d'autre part, justifie le choix de ce fil conducteur pour notre étude puisque la fin du monde, dans notre perspective, procède de la fin d'un temps bien particulier. Ainsi la récurrence de certaines angoisses temporelles et d'images ancrées aux quatre éléments primordiaux et aux réseaux symboliques qui s'y rattachent mène-t-elle à plusieurs schémas. Nous nous pencherons de plus près sur la fin d'un monde intérieur provenant de l'altération du monde environnant d'abord, pour ensuite étudier le mouvement destructeur inverse, à savoir la contamination de l'être dont la turpitude engendre la fin du monde qui l'entoure.

RIGOLETTO OU LA FIN D'UN MONDE

Le sens commun voit le temps s'avancer du passé vers

auteurs et œuvres-sources desquels ses opéras sont tirés.

l'avenir², de façon homogène, admettant difficilement d'autres genres d'évolutions. Or, du point de vue de l'imaginaire, le temps peut aussi bien s'écouler dans le cadre d'une progression objectivement linéaire qu'adopter d'autres aspects évolutifs.

Dans le cas de *Rigoletto* (1851)³, opéra tiré du *Roi s'amuse* de Victor Hugo (1832), c'est un incident hautement symbolique qui va renverser les situations pour les précipiter, emportant l'homme vers sa propre fin, ce qui entraîne irrémédiablement un monde idéal dans ce basculement temporel.

L'UNIVERS DE LA MAISON

Le temps qui passe pour *Rigoletto*, bouffon du Duc de Mantoue, est signe et synonyme de mûrissement physique, moral, mental, et sentimental. Malgré la présence d'un nœud inextricable et contradictoire découlant de son double statut de père aimant protecteur de la vertu et de la pureté dans le cadre familial et de bouffon de cour qui, à l'opposé, pousse le duc à la débauche, une maturation personnelle se fait au fil

² Cf. H. Barreau, « Du temps physique au temps cosmologique : le rétablissement de la flèche du temps », [dans :] *Time in the Different Scientific Approaches. Le temps appréhendé à travers différentes disciplines : Actes des Entretiens de l'Académie Internationale de Philosophie des Sciences Cerisy-la-Salle, 4-9 Octobre 2007*, Gênes, Tilgher, 2008, p. 25-43.

³ Pour que la référence au livret soit plus simple et immédiate, nous opterons pour une version simplifiée où apparaît l'acte, en chiffre romain, enfin la scène en chiffre arabe. Nous ne répéterons donc pas le nom du compositeur. Le titre du livret sera en revanche toujours précisé. Nous proposons également une traduction en français pour toutes les citations. Nous nous excusons d'ores et déjà pour la littéralité du texte en français et pour l'absence d'ornements poétiques, le but recherché étant de rester le plus fidèle au texte possible pour que notre travail soit le reflet du corps du texte de chaque livret. Nous précisons enfin que pour chaque livret traité l'édition utilisée est la suivante : *Giuseppe Verdi. Le prime. Libretti della prima rappresentazione*, Milan, Ricordi, 2002. En revanche, nous avons préféré pour *Macbeth* l'édition Milan, Ricordi (1977) en séparé (car nous ne nous basons pas sur le jeune livret de la première représentation florentine de 1847 mais sur sa reprise parisienne de 1865 qui n'apparaît pas dans le recueil des premières représentations).

du temps, en un lieu unique, spécifique : sa maison. Attendu que d'un point de vue symbolique, cette dernière redouble la personnalité de l'être qui l'habite, elle est en quelque sorte son prolongement existentiel. De fait, la maison, entre le microcosme du corps humain et le cosmos, est un microcosme secondaire, et son symbolisme est le doublet microcosmique tant du corps matériel que du corpus mental⁴. En ce lieu, Rigoletto trouve un lieu d'asile où il est lui-même et où se recèle sa seule raison de vivre. Elle est son coin du monde, son premier univers, elle renferme tout son cosmos vital⁵.

Mais surtout, elle garde en sûreté Gilda, sa fille, dont la pureté virginale est sauvagement préservée. Une telle exubérance sentimentale se traduit par une amplification des valeurs de l'intimité : cet amour secret et incommensurable, qui renferme les valeurs de tout un univers est, pour l'imagination, une « richesse intime [qui] agrandit sans limites l'espace intérieur où elle se condense [...] dans le plus ineffable des bonheurs »⁶. Sa fille, c'est en effet toute sa vie :

Mia colomba... lasciarmi non déi...
 Se t'involi... qui sol rimarrei...⁷
 [Ma colombe... tu ne peux pas me laisser...
 Si tu t'envoles... ici je resterais seul...]

LA CRISE DU SEUIL

Pour autant, le renversement brutal de l'équilibre vital dont il est question dans cette œuvre résulte précisément de l'intrusion du monde profane et pernicieux de la Cour du duché

⁴ G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2008, p. 277.

⁵ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige / PUF, 2008, p. 24.

⁶ G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 2004, p. 64.

⁷ G. Verdi, *Rigoletto*, III, 10. Pour éviter la répétition du nom du compositeur italien dont les opéras *Rigoletto* (R) et *Macbeth* (M) représentent le corpus principal de notre article, les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation (R) l'acte et la scène après le signe abrégé.

de Mantoue à l'intérieur de cet univers sacré, au moment où les courtisans, pour berner à leur tour le bouffon railleur, enlèvent Gilda en entrant chez lui. Techniquement, c'est donc au-delà du seuil de la maison que la pureté virginale que Rigoletto défend désespérément va être perdue, la porte étant l'ambiguïté fondamentale, synthèse "des arrivées et des départs" »⁸.

Le seuil a, par définition, toujours un gardien, et sa fonction met en relief la non-homogénéité de l'espace telle que la vit l'homme en général, qu'il soit religieux ou non, du moment que même pour l'homme le plus ouvertement non-religieux, d'après Mircea Eliade, tous les lieux de l'univers privé conservent « une qualité exceptionnelle, "unique" : ce sont les "lieux saints" de son Univers privé »⁹, cette autre réalité que celle qui définit son existence quotidienne. Pour Rigoletto, gardien de cette demeure survalorisée, de la même façon, l'espace est clairement orienté. Son existence « profane », privée de toute sacralisation, sublimation ou même de la moindre intimité, se limite à l'espace de la Cour où au contraire l'immondice morale et la sordidité sont reines, tandis que son espace « sacré » consiste en l'espace de la maison, avec, de surcroît, Gilda qui s'y trouve enfermée, protégée certes, mais murée, et sans contact aucun avec l'univers demeurant hors des murs domestiques et paternels. La maison de Rigoletto, où sa vie prend forme, est ainsi son monde :

Odio a voi cortigiani schernitori !...
 Quanta in mordervi ho gioia !...
 Se iniquo son, per cagion vostra è solo...
 Ma in altr'uom qui mi cangio !...
 (R, I, 8)

[Haine à vous courtisans railleurs !...
 Quelle joie j'ai à vous mordre !...
 Si je suis inique, c'est seulement votre faute...
 Mais ici je change en un autre homme !...]

⁸ G. Durand, *Les structures, op. cit.*, p. 333.

⁹ M. Eliade, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Folio essais, 2007, p. 27-28.

Or, la révélation et la reconnaissance de l'espace sacré permettent d'un point de vue symbolique de « fonder le Monde », de « vivre réellement », alors que l'expérience profane place l'individu dans un ensemble de lieux plus ou moins neutres où il est dirigé par ses obligations quotidiennes¹⁰, celles de la Cour dans le cas de Rigoletto. On comprend alors mieux pourquoi il voit en sa fille tout son univers, son seul univers :

Tutto il mondo è tal figlia per me (R, II, 4).
[Une telle fille est pour moi le monde entier.]

Aussi le seuil et la porte ont-ils une grande importance religieuse en ce qu'ils séparent l'espace profane de l'espace religieux, car ce sont des symboles et des véhicules du passage¹¹.

LE RENVERSEMENT DE L'AUTEL

Bakhtine a de fait illustré l'existence d'un chronotope du seuil qui correspondrait à un bouleversement au cours d'une vie, pendant lequel un changement brusque une crise, une décision ou une indécision sont en mesure de modifier le cours d'une existence : « [C]hronotope imprégné de grande valeur émotionnelle, de forte intensité [...] c'est le chronotope de la crise, du tournant d'une vie »¹². Ce bouleversement se place, pour Rigoletto, dès lors que la pureté qui constituait son monde personnel, secret, a été souillée. Le tabou sexuel ayant été transgressé lorsque Gilda est « offerte » au Duc par les courtisans, le monde de Rigoletto chavire, les valeurs de sa vie s'effondrent autour de lui. L'autel, symbole de sacralité, est à présent brisé, renversé :

¹⁰ *Ibidem*, p. 27.

¹¹ *Ibidem*, p. 29.

¹² M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2008, p. 389.

Ah presso del patibolo
Bisogna ben l'altare !...
Ma tutto ora scompare...
L'altar si rovesciò !
(R, II, 6)

[Ah ! Près de l'échafaud
Il faut bien l'autel !...
Mais désormais tout disparaît...
L'autel fut renversé !]

L'autel, lieu sacré, fusionne ici avec l'échafaud, lieu de mort. Cet autel qui se renverse correspond donc pleinement au symbole de la dissolution du monde de Rigoletto, lequel est fondé sur la présence, l'existence, et surtout la préservation de Gilda. L'autel représente donc, d'une certaine façon, le centre du monde de Rigoletto.

Nous avons montré dans quelle mesure l'espace n'est pas homogène pour l'homme qui sacralise un lieu de sa vie intime, puisque la manifestation du sacré fonde l'homme ontologiquement¹³. En fait, « pour vivre dans le Monde, il faut [avant tout] le fonder »¹⁴, construction personnelle d'où dérive l'existence de l'espace sacré appartenant à chacun. Et Eliade d'ajouter qu'en l'absence de ce point fixe constitué par l'espace sacré, le « Monde » disparaît, et qu'il n'y a plus que « des fragments d'un univers brisé, masse amorphe d'une infinité de "lieux" plus ou moins neutres où l'homme se meut [...] »¹⁵. Voilà pourquoi dans la disparition de l'innocence de Gilda, c'est le Monde entier qui s'écroule, la vie de Rigoletto qui se brise tout à coup.

LA CHEVAUCHÉE AQUATIQUE

Lorsque toute une vie se dissout soudainement, c'est

¹³ M. Eliade, *Le Sacré et le Profane*, op. cit., p. 26.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 27.

que le temps de toute cette vie passe instantanément, qu'il se dérobe, et qu'au contraire la mort prend l'avantage dès ce moment-là. Le temps change de direction, il passe d'une orientation que l'on pourrait qualifier de progressive – où la vie se déroule – à une orientation régressive – où la vie s'éteint puisque le temps vital arrive à sa fin.

D'un point de vue matériel, l'écroulement du monde de Rigoletto est à l'origine de la précipitation vers la fin puisqu'il entraîne irrémédiablement l'univers qui l'entoure dans ce basculement temporel en trouvant son expression dans l'élément hydrique. Plus exactement, suite à l'effondrement symbolique du Monde, s'ensuit une ruine physique et matérielle.

C'est justement à partir d'un relevé des éléments se rapportant à l'eau, omniprésente au sein de l'œuvre et étroitement liée au destin de Gilda, que l'on peut appréhender tout un ensemble symbolique relié au temps qui porte à une destruction totale et soudaine. Aussi les eaux du fleuve de Mantoue, le Mincio, plongé dans les ténèbres d'une nuit horrifiante, deviennent-elles substance mortifère¹⁶. Cette eau noire ensevelie dans la nuit constitue un « sépulcre dissous, [aux] vagues [...] lourdes et suffocantes »¹⁷, encadrant le dernier acte de l'opéra. Le Mincio, puisqu'il forme l'arrière-plan d'une scène terrifiante, se charge alors d'une valeur démoniaque, se rapprochant de ce fait des fleuves mythiques infernaux. À l'instar des sombres Styx ou Achéron, il est, tout comme la Seine dans l'œuvre-source de Hugo, le séjour de la tristesse et des ombres.¹⁸

L'eau sombre est en effet « devenir hydrique »¹⁹, son

¹⁶ Nous reportons les didascalies du début du troisième acte de *Rigoletto* : « *Deserta sponda del Mincio [...] che nel fondo scorre dietro un parapetto in mezza ruina. Al di là del fiume è Mantova. È notte* ». [Rive déserte du Mincio [...] qui coule au fond, derrière un parapet à moitié en ruine. Au-delà du fleuve il y a Mantoue. Il fait nuit].

¹⁷ H. Tuzet, *Le cosmos et l'imagination*, Paris, José Corti, 1988, p. 199.

¹⁸ G. Durand, *Les structures, op. cit.*, p. 107.

¹⁹ *Ibidem*, p. 104.

premier caractère étant héraclitéen²⁰ : « [On] ne se baigne jamais deux fois dans un même fleuve. » Le ruisseau – dit Bachelard – « avec sa fuite sans fin »²¹ emportant le fétu dans son courant, est l'« éternel symbole de l'insignifiance de notre destin »²². L'eau, par ses courants, transporte la vie ailleurs²³ dans un lieu différent, « l'être humain [ayant] le destin de l'eau qui coule. [...] L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale »²⁴. Le caractère fatal de l'eau, expression de l'implacable fuite du temps, peut, dans cette optique, être rapproché de l'image de l'autel qui se renverse, telle une clepsydre à l'intérieur de laquelle le temps s'écoulerait brusquement. Figure du temps irrévocable, le flux irrépressible du fleuve, exprimé dans la rythmique musicale du galop, renforce l'image de la chevauchée infernale où le temps se met soudain violemment en mouvement pour déboucher presque aussitôt sur la mort de Gilda, ultime étape dans le processus d'anéantissement du monde de Rigoletto.

LA TEMPÊTE

Tandis que le fleuve s'écoule imperturbablement au troisième acte, Gilda songe à sauver le Duc de Mantoue que son père veut faire tuer pour se venger de l'affront subi. Or, au cours de cette même nuit fatidique, le déluge explose dans la tourmente, faisant suite au renversement du sacré, ce qui confirme l'idée ancrée dans l'imaginaire collectif selon laquelle la fin du monde serait une explosion élémentaire. Il nous faut remarquer que le motif musical de la chevauchée, dans l'opéra, fait son entrée au moment culminant de la tempête, au cœur même de l'accélération du temps et des

²⁰ G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 2007, p. 69.

²¹ *Ibidem*, p. 100.

²² *Ibidem*, p. 102.

²³ *Ibidem*, p. 15.

²⁴ *Ibidem*, p. 13.

événements, lorsque Gilda décide de se sacrifier pour ce duc auquel elle a été livrée, mais qu'elle dit pourtant aimer. Le trépas est en effet couramment représenté dans sa forme chevaline : les attelages d'Hadès et de Poséidon sont des chevaux et dans l'Apocalypse, la Mort chevauche elle aussi. Enfin, chez Eschyle, le démon prend une forme de cheval avant de sauter sur l'homme et amener sa ruine²⁵.

En rentrant dans l'auberge où le duc passe la nuit pour se jeter sur le fer du tueur à gages qui doit, quoi qu'il arrive, remettre un corps au bouffon vengeur, Gilda détourne la vengeance échafaudée par son père, sur son père. Aussi le temps, porté par l'image du fleuve, bascule-t-il dans une course effrénée dont l'aboutissement est la mort de la jeune fille tandis que les éléments se déchaînent dans la tempête, signe du ciel annonçant que l'interdit sexuel n'a pas été respecté. D'ailleurs, d'un point de vue biblique, c'est bien la rupture de l'interdit sexuel qui provoque le déluge²⁶, le péché étant lié à la chair.

C'est pour cette raison que l'on peut définir l'évolution temporelle de cette manière : au moment où Gilda perd sa virginité au terme d'une journée dramatiquement mémorable pour Rigoletto, le temps se bloque, se renverse, et commence à courir jusqu'à sa destination ultime, emportant Gilda sur son passage.

Rigoletto, dont l'existence consiste à construire un monde qui lui permette de supporter souffrances et humiliations, vit pour et avec sa fille jusqu'à ce qu'un jour, quelqu'un lui ravisse le fruit qu'il avait secrètement cultivé. Tragédie suprême, le trésor immaculé, produit d'un temps dépuré des turpitudes humaines, est outragé. Le temps, qui était porteur d'une douce maturation humaine et de consolidation sentimentale, ne peut alors que suivre une logique inverse d'annihilation jusqu'à la destruction de l'ultime instant de la femme-enfant

²⁵ A. H. Krappe, *La Genèse Des Mythes*, Paris, Payot, 1952, p. 227.

²⁶ G. Durand, *Les structures, op. cit.*, p. 129.

désormais disparue, balayant le Monde sur son passage dans un mouvement galopant.

Aussi le Monde intime et spirituel de Rigoletto, miné de l'extérieur par les hommes et leurs mondes corrompus ne peut-il qu'imploser et s'abîmer, englouti par l'infamie.

Mais à l'inverse, le fond de l'homme, lorsqu'il est irrémédiablement taché, est à son tour à même d'altérer, puis épuiser, l'univers qui le ceint, supprimant toute source de vie autour de lui, en irradiant par de sombres éclairs la stérilité et la mort. Tel est le destin de Macbeth, le roi sans descendance.

MACBETH OU LA MORT DES MONDES

Quand le temps du vécu intérieur est mort avant le temps qui régit l'univers, cela signifie que la mort est déjà là, qu'elle ronge un être anéanti au préalable, dont l'aridité ne peut que ternir les autres ou les détruire. Un personnage verdien, dont l'origine littéraire puise dans les tragédies de Shakespeare²⁷,

²⁷ Le premier *Macbeth* de Giuseppe Verdi, qui vient directement de la tragédie homonyme de William Shakespeare, date de 1847 et il fut représenté à Florence. Au cours des dix-huit années qui le séparèrent de la deuxième version, de 1865, représentée pour la première fois à Paris, Verdi compléta et perfectionna son travail. C'est sur cette dernière version que nous travaillons dans la présente étude car elle est l'expression d'une maturation de Verdi d'un point de vue dramaturgique, L'une des dialectiques de la tragédie originelle est fondée sur les liens entre l'apparence et la réalité, ce thème se développant et se renforçant dans les deux versions opératiques italiennes. Par ailleurs, la marginalité, autre pôle thématique, comme dans le cas de *Rigoletto* que nous avons étudié en première partie, n'est plus ou plus seulement extérieure, mais principalement intérieure. C'est ainsi de la chute de l'homme dont il est question, ou mieux, de l'effondrement du personnage du héros que la première dramaturgie verdienne rendait combatif et dynamique, voire élégiaque si l'on pense à Manrico, le héros de *Il Trovatore* (1853). En parallèle, un univers magique et fatal, qui vient directement des tragédies de source shakespearienne en amont des opéras est représenté : les visions fantomatiques du tyran, comme la présence des sylphides et des sorcières de *Macbeth* dégagent un sentiment d'irréalité. L'une des caractéristiques de ce *melodramma* est en outre sa fidélité à la tragédie anglaise car, comme le note Gilles de Van dans son ouvrage (cf. Verdi. *Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 2009, p. 18-19), il ne faut

porte en lui les germes qui le mèneront à sa fin alors que se déploie sur le Monde la nuit qui le ceint et l'habite déjà.

Général de l'armée du Roi Duncan, Macbeth est mort, mais il ne le sait pas. Il n'a plus de temps vital, voilà pourquoi tout meurt autour de lui. Aussi le royaume d'Écosse pourrit-il de l'intérieur avant d'implorer, victime du rayonnement destructeur de la nuit à travers l'homme. *Macbeth*, c'est la chute d'un prince²⁸, l'exploration d'un homme dévoré par les contradictions dépendant de sa nature humaine. Mais c'est également l'histoire d'un tyran qui échoue à ignorer la réalité et la monstruosité de ses actions nourries par la cupidité, mais vouées à la ruine, puis la débâcle qui en suit. Des nuits ténébreuses, voire sanglantes, envahissent ainsi une terre maudite où les spectres errent et où les sorcières, créatures mi-humaines mi-démoniaques, pactisent avec le démon tout en régissant le temps, imposant au héros de l'histoire un destin qui ne peut déboucher que sur une défaite.

Le heurt entre la réalité et les instincts refoulés, la réalité et les peurs inavouées, la réalité et les désirs cachés, entraîne la fin du nouveau souverain qui accède au trône en un avènement sanglant et de Lady Macbeth, la femme qui s'est liée à lui dans la vie comme dans la mort dans une quête impossible d'immortalité et d'omnipotence. La fin du monde qui est la leur prend alors des allures de fin des mondes englobant tout le cosmos. Dès lors, tels des ronds dans l'eau se répandant d'un centre par des ondes circulaires concentriques, la mort, jaillissant de la sinistre existence de Macbeth et de son épouse, se propage pour acquérir des proportions cosmiques.

pas considérer comme verdien seul ce qui s'écarte volontairement de la dramaturgie des œuvres sources et qui intègre l'inventivité du compositeur et la collaboration avec le librettiste mais également la volonté consciente de rendre justice à une œuvre donnée, comme dans le cas de *Macbeth*. Dans cette œuvre « de genre fantastique » que Verdi annonçait avec une émotion particulière la scène du somnambulisme était ainsi pour lui d'une importance cruciale.

²⁸ G. Melchiori (dir.), *Teatro completo di William Shakespeare, Le tragedie*, Milano, I meridiani, 2005, vol. IV, p. 846-847.

MORT ET TÉNÈBRES

Aussi la première scène de *Macbeth* s'ouvre-t-elle sur un décor extérieur à l'atmosphère déjà sombre : l'apparition des sorcières au fond d'un bois. On retrouve une atmosphère de ce type dans la scène du meurtre de Banco, qui a lieu aux alentours du château²⁹ et qui est consommé au cœur d'une nuit « scélérate, ensanglantée, aveugle »³⁰, et enfin dans la scène de la forêt qui avance (*M*, IV, 7). De la même façon, lorsque le décor représente des intérieurs, les lieux sont plongés dans l'obscurité : le château de Macbeth renferme l'assassinat du roi Duncan (*M*, I, 11), abrite le somnambulisme de la reine (*M*, IV, 4) et ensevelit dans son silence les plans meurtriers du couple. La nuit, figuration visuelle et spectaculaire du Déclin crépusculaire d'une part, préfiguration de la fin du monde d'autre part, est donc propice aux délits et au Mal :

Notte desiata provvida veli
La man colpevole che ferirà !
(*M*, II, 3)

[Nuit désirée et prévoyante, voile
La main coupable qui frappera !]

Au fur et à mesure que la mort se déploie sur la terre, la nuit, tout en dominant l'œuvre dès le commencement, gagne du terrain. Cette nuit, omniprésente, est également le règne des esprits et des fantômes, ceux-ci se manifestant au cours du banquet qui fait suite au meurtre de Banco, mandaté par Macbeth, qui le fait disparaître au cœur de ténèbres contre lesquelles même le soleil désormais ne peut plus rien³¹.

²⁹ « Usciam da queste / Tenèbre... » [Sortons de ces / Ténèbres...], G. Verdi, *Macbeth*, II, 4. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation (*M*) l'acte et la scène après le signe abrégé.

³⁰ *Ibidem*, II, 3. « La notte or regni / Scellerata, – insanguinata. Cieca notte [...] » [La nuit règne maintenant / Scélérate, – ensanglantée. Nuit aveugle [...]].

³¹ *Ibidem*, « Sparve il sol... » [Le soleil disparut...].

Le royaume de Macbeth se présente donc comme un monde dans lequel l'au-delà est présent, c'est un royaume où déjà les morts hantent les esprits et les lieux des vivants et où les sorcières traitent avec le royaume des enfers. Or, les ténèbres constituent le premier symbole du temps qui passe³², cette première intuition de la mort qui est justement l'un des thèmes récurrents de l'opéra verdien : mort du roi Duncan d'abord, mort de Banco et des héritiers au trône ensuite, mort du monde et de la nature toute entière, enfin déchéance, puis mort du couple royal souverain.

C'est ainsi que toutes les sources et tous les fruits d'une paternité qui risqueraient de remettre en question la souveraineté de Macbeth en mettant son trône en péril sont condamnés. Dans ce royaume à la paternité blessée, Macbeth, le souverain-imposteur, le souverain-assassin, sème la mort autour de lui, incité par sa femme et sa soif de pouvoir. Remarquons d'ailleurs que le meurtre du Roi-père primordial aboutit, dans *Macbeth*, d'abord à la stérilité du nouveau couple royal, puis à la perte du sommeil, enfin à la mort du royaume. L'acte parricide n'est en réalité que le germe d'un instinct populicide.

Mais plus amplement encore, la mort intervient à travers l'immolation de la nature toute entière, tous les symboles végétaux et humains qui renvoient à la vie étant donc sacrifiés de la même façon :

Sulla metà del mondo
Or morta è la natura ;
(M, I, 11)

[Sur la moitié du monde
La nature est maintenant morte ;]

³² G. Durand, *Les structures*, op. cit., p. 96-99.

LE SOLEIL NOIR

En outre, les ténèbres acquièrent une force telle que même le soleil, l'astre éternel qui se couche pour renaître toujours³³ en arrive à s'éteindre. Sur ce globe dont l'apparence fait songer aux paysages post-apocalyptiques, la nuit tombe avant l'assassinat de Banco pour pouvoir en cacher l'atrocité, et les morts vaguent déjà sur une terre dépouillée alors qu'une lueur mourante passe dans le ciel. La seule lumière qui pourrait montrer la vérité et les horreurs des crimes perpétrés, ce soleil qui voit tout, astre auquel rien ne reste caché³⁴, même cette lumière est consumée. Elle languit puis s'éteint :

La luce langue, il faro spegnesi
Ch'eterno corre per gli ampî cieli !
(M, II, 2)

[La lumière languit, le phare s'éteint
Qui éternel, court dans les vastes cieux !]

Aussi la nuit qui obscurcit à jamais le soleil devient-elle la matière dans laquelle les crimes sont absorbés, une nuit qui ne peut, qui ne veut plus voir, une nuit aveugle :

Sparve il sol... [...]
Cieca notte, affretta e spigni
Ogni lume in terra e in ciel.
(M, II, 3)

[Le soleil disparut... [...]
Aveugle nuit, hâte et éteins
Toute lumière sur la terre et dans le ciel].

Le dernier phare, ultime source de lumière salvatrice

³³ A. H. Krappe, « Le soleil », [dans :] *La Genèse Des Mythes*, op. cit., p. 81-99.

³⁴ *Ibidem*, p. 89.

et vitale guidant dans les ténèbres, est anéanti par le mal, annonçant l'épuisement qui touchera Macbeth au plus profond de ses fibres. Pire, il s'éteint, et un phare qui s'éteint ne se rallume pas. Ce soleil sans lumière est un soleil *noir*, cette image étant très puissante au niveau symbolique puisqu'elle illustre le redoutable mouvement temporel³⁵. Le soleil mort est alors le signe patent de l'omnipotence de la noirceur de la nuit qui absorbe tout, même l'astre éternel. Le monde entier est recouvert par les ténèbres.

STÉRILITÉ ET ARIDITÉ

Or la nuit, isotrope, se propage dans *Macbeth* à partir d'un foyer qui l'émet dans toutes les directions, ce foyer étant le couple royal lui-même. Après avoir enveloppé l'univers qui entoure ce dernier, la nuit retourne dans la direction du foyer néfaste originel, engloutissant la reine dans le sommeil tourmenté du somnambule, avant que celle-ci ne s'éteigne au cœur d'une nuit drapée en signe de deuil³⁶. Il nous faut relever que la démence de Lady Macbeth représente déjà une première mort, celle de l'esprit, à laquelle succède la mort corporelle. Quoique vivante, la reine, lorsqu'elle perd la raison, appartient dès lors au royaume des spectres dont elle-même a peuplé la terre, ou peut-être en a-t-elle, en fait, toujours fait partie pour son affinité avec les sorcières et l'enfer. Peu de temps après sa disparition, le roi périt lui aussi, preuve que la force du couple résidait essentiellement en son épouse. C'est donc une bataille crépusculaire perdue à l'avance qu'il livre alors que la vie, pour lui, s'est en réalité déjà éteinte au plus profond de ses « fibres » :

Eppur la vita
Sento nelle mie fibre inaridita !

³⁵ G. Durand, *Les structures*, op. cit., p. 81-82.

³⁶ « I panni indossa / Della notte... » [Elle porte les / Vêtements de la nuit...], *M*, IV, 4.

Pietà, rispetto, amore,
Conforto ai dì cadenti,
Non spargeran d'un fiore
La tua canuta età.
(*M*, IV, 5)

[Et pourtant
Je sens la vie desséchée dans mes fibres !
Pitié, respect, amour,
Réconfort dans les jours tombants
Ne joncheront d'une seule fleur
Ton âge chenu.]

Macbeth, comme Lady Macbeth, est mort avant de l'être réellement. Outre une stérilité affective, l'image de ces fibres stériles évoque par ailleurs sa stérilité physique, raison pour laquelle il n'aura aucune descendance et finira ses jours seul. C'est la mort elle-même qu'il porte avec lui et en lui. La stérilité touche donc non seulement le couple royal, mais par la suite, la terre de Macbeth tout entière. Patrie opprimée, déchirée, la Terre Mère est devenue un sépulcre, le giron maternel se transforme en tombeau :

Patria oppressa ! il dolce nome
No, di madre aver non puoi,
Or che tutta a' figli tuoi
Sei conversa in un avel.
(*M*, IV, 1)

[Patrie opprimée ! le doux nom de mère
Non, tu ne peux recevoir.
Maintenant que tu n'es plus qu'un tombeau
Pour tous tes enfants.]

Contrairement à *Rigoletto*, Lady Macbeth et Macbeth ne sont pas les victimes de la fin d'un temps et d'un monde, mais les catalyseurs de celle-ci. Ils cherchent en effet à maîtriser le temps pour régner sur leur monde et à exploiter son pouvoir

destructeur contre l'univers entier pour arriver à leurs fins. Dès lors, la mort et le mal, amenés par le couple criminel et transmis par la nuit, ne font que s'étendre, n'ont plus qu'à s'étendre. Ils se retournent néanmoins contre les deux époux qui les avaient initialement sollicités, les détruisant sur leur passage car ces derniers ne peuvent plus contrôler cette force obscure déferlante qui s'insinue partout.

Deux fins de mondes, deux fins de temps : ainsi chaque fin de monde côtoie-t-elle un mouvement temporel précis.

Dès lors que la profanité s'immisce dans le sacré, l'atemporalité qui caractérise ce dernier est emportée par le flux galopant temporel et temporaire. Le temps ne se contente plus seulement de passer, il devance la durée même des existences dont il s'empare pour les engloutir. Telle est l'évolution symbolique temporelle dans *Rigoletto*, où l'influence néfaste provient de l'extérieur, déclenchant l'effondrement d'un monde puis l'extinction soudaine et précipitée du temps vital des êtres que ce monde abritait.

Sur un autre plan, la souillure humaine est tout aussi susceptible de contaminer et détruire l'univers, dans un mouvement cette fois expansif. Les germes nés de l'union entre deux créatures malfaisantes se répandent, donnant à la mort son orientation effusive. C'est ainsi que dans *Macbeth* le mal, marié à la mort, a trop profondément pénétré les choses et les hommes, corrodé chacune de leurs fibres vitales, contaminé la nature et éclipsé les astres pour pouvoir être déraciné. Aussi l'ombre et l'obscurité s'insinuent-elles spontanément dans un monde déjà glauque et mélancolique.

Après la destruction par l'extérieur du monde sacré de *Rigoletto*, une dimension ténébreuse imprègne de l'intérieur la réécriture opératique de *Macbeth*. Un monde censé reposer sur la grandeur et de grands sentiments, qui finit par se dissoudre dans une nuit annihilante. La désagrégation progressive du monde du personnage verdien et la chute du héros se doublent ainsi d'une fin des mondes universelle.

BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard G., *La Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige / PUF, 2008.
 – *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 2004.
 – *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 2007.
 Bakhtine M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2008.
 Barreau H., « Du temps physique au temps cosmologique : le rétablissement de la flèche du temps », [dans :] *Time in the Different Scientific Approaches. Le temps appréhendé à travers différentes disciplines : Actes des Entretiens de l'Académie Internationale de Philosophie des Sciences Cerisy-la-Salle, 4-9 Octobre 2007*, Gênes, Tilgher, 2008.
 De Van G., Verdi, *Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 2009.
 Durand G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 2008.
 Eliade M., *Le Sacré et le profane*, Paris, Folio essais, 2007.
 Krappé A. H., *La Genèse des mythes*, Paris, Payot, 1952.
 Melchiori G. (a cura di), *Teatro completo di William Shakespeare, Le tragedie*, Milano, I meridiani, 2005.
 Tuzet H., *Le Cosmos et l'imagination*, Paris, José Corti, 1988.

End of the world, end of the worlds
 in Verdi's operas (abstract)

Our work focuses on the symbolic representation of the end of the world(s) starting from « material imagination » and leading us to reflect upon the dramatic and literary dynamics (from Hugo and Shakespeare especially) upstream of Verdi's operas. From the mythography of the four elements different figurations of time and end of worlds emerge. Indeed, time suddenly speeds up in *Rigoletto* in the midst of water imagery. In this work, Bakhtin's « chronotope of crisis » comes into play, causing a reversal of the temporal direction and a precipitation of the passing of time embodied in the horse' gallop-like concluding rhythm. This is the way *Rigoletto's* world finishes. On the other hand, a devastating and obscure time brings forth death in *Macbeth* which share an underlying Shakespearean substrate illustrating the end of universe and the beginning of the fall of Verdian hero.

Keywords : law of time, water, reversal of time, chronotope, darkness and death

Christine Resche est actuellement rattachée au département de philologie classique et littérature italienne de l'Université de Bologna et au CELIS (Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique) de Clermont-Ferrand. Elle a soutenu une thèse en cotutelle franco-italienne sur *Le symbolisme des quatre éléments primordiaux et les figures du temps : de la dramaturgie européenne aux livrets de Verdi*. Ses études et travaux publiés mettent en évidence les thématiques opératiques, littéraires et théâtrales où est notamment posé le rapport à l'imaginaire et au mythe.