



HAL
open science

Un procédé cher à Giraudoux : la tirade interrompue

Yves Landerouin

► **To cite this version:**

Yves Landerouin. Un procédé cher à Giraudoux : la tirade interrompue. Cahiers Jean Giraudoux, 2006, 34, pp.91-104. hal-03271583v2

HAL Id: hal-03271583

<https://hal.science/hal-03271583v2>

Submitted on 1 Jul 2021

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

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

VIIIème COLLOQUE INTERNATIONAL GIRAUDOUX

JEAN GIRAUDOUX : écriture, rhétorique, poétique

JEAN GIRAUDOUX : escritura, retórica, poética

Un procédé cher à Giraudoux: la tirade interrompue.

"Vous n'étiez pas là comme vous en avez coutume pour surveiller ma bouche, ponctuer mes tirades. Cela n'allait pas."

Pour Lucrèce, p.1094¹.

C'est parce que Giraudoux a opté pour un *théâtre de paroles*² que la mise en scène de ses textes présente surtout des difficultés d'ordre musical. Tantôt le comédien doit soutenir une longue ligne, la faire vivre, faire sentir sa lente progression, ses effets subtils et variés; tantôt la ligne passe d'une voix à l'autre et parfois sans solution apparente de continuité. En somme, il s'agit de savoir combiner les rythmes et les tons, les uns étant souvent dépendants des autres³.

¹ Toutes les références aux pièces de Giraudoux renvoient ici à l'édition du *Théâtre complet* dans la «Bibliothèque de la Pléiade» (Paris, Gallimard, 1982).

² Revendiqué notamment dans *Littérature*, «Le metteur en scène», Paris, Grasset, 1941, p.280-282.

³ Il faut évidemment se garder de confondre musique et langue, même si l'on a envie avec Giraudoux de les rapprocher. Le mot *rythme* désignera ici le *tempo*, capital dans son théâtre comme ailleurs, mais aussi les structures accentuelles de sa prose. Quant au terme *ton* ou *tonalité*, qui n'a guère les faveurs des poéticiens (on ne peut en accuser l'imprécision ou la variété des sens dans lesquels on l'emploie, car bien des notions aussi vagues occupent une place de choix dans les dictionnaires de poétique), il sera pris au sens qu'il a ou devrait avoir dans les études littéraires: c'est l'ensemble des caractéristiques d'un discours qui visent à produire sur ses lecteurs ou auditeurs un certain effet (le sourire, les larmes, la compassion, l'exaltation, l'indignation etc.).

Pour étudier de plus près ces phénomènes, le théâtre de Giraudoux offre un champ d'observation privilégié: la tirade interrompue ou -devrait-on dire plutôt- un certain type de tirade interrompue. Le procédé s'avère tellement remarquable, tellement récurrent chez lui que s'il avait un jour succombé à l'inélégance d'écrire son *Traité de poétique*, il y aurait à coup sûr stipulé quelque part: « lorsqu'un de tes personnages de théâtre tient un long discours de portée générale (sur la vie, la mort, la guerre, les hommes, les femmes etc.), tu seras bien inspiré de couper ce discours par des répliques d'autres personnages, fussent-elles, elles-mêmes, d'une certaine longueur ». La première particularité à noter est en effet que le principe de l'interruption s'applique chez lui à autre chose qu'au récit sous forme de tirade, même si l'on trouve également dans ses pièces comme dans celles de Shakespeare et dans le théâtre classique français quelques exemples de récits interrompus⁴: limité aux seuls « discours de portée générale », le champ d'observation reste très riche.

Constater la fréquence d'un procédé ne suffit pas. On a bien sûr envie de s'interroger sur les raisons de son emploi, sur ses fonctions. *A priori*, on peut penser que, tout en renouant avec l'art oratoire des Racine ou des Shakespeare, il s'agit de rompre le rythme de la tirade traditionnelle. Ainsi Giraudoux veut-il sans doute ménager une respiration revigorante dans un passage de longue haleine, un petit coin de lumière au sein de ce qui pourrait sembler un «interminable tunnel» (pour reprendre l'expression d'un de ses contemporains à propos du Lamento du Jardinier⁵, qui justement ne comporte pas de telles interruptions). Mais l'examen détaillé des exemples permettra peut-être de se faire une autre idée du procédé et de ses fonctions,

⁴ Les exemples abondent chez Racine comme chez Corneille. Pour Shakespeare, on peut citer le récit d'exposition que le spectre fait à Hamlet (*Hamlet*, I.5) ou encore celui que Prospero fait à Miranda (*The Tempest*, I.2). On a l'équivalent dans *Ondine*, I.7 (récit d'Auguste au chevalier, coupé plusieurs fois par les exclamations d'Eugénie).

⁵ Pierre Brisson, *Le Théâtre des années folles*, Genève, Éditions du milieu du monde, 1943, p.64.

et de décrire sinon une typologie du moins, à condition de respecter la chronologie des pièces, une évolution.

Amphitryon 38 (I-2) : discours aux Thébains

La première application stricte du principe défini plus haut se trouve dans la deuxième scène d'*Amphitryon 38*. On se souvient que Mercure a suggéré à Jupiter de faire déclarer la guerre à Thèbes pour éloigner le général Amphitryon de son foyer et de sa charmante épouse. Malicieusement, Giraudoux imagine alors deux discours adressés aux Thébains, d'abord un éloge de la paix prononcé par Sosie puis un éloge de la guerre confié, comme il se doit, à un guerrier. L'ensemble se présente sous la forme de deux tirades distinctes et entrecoupées en leur sein par de courtes répliques du Trompette.

Dans la première tirade, une des interventions du Trompette a un rôle essentiellement rythmique. Elle souligne simplement une pause du discours de Sosie en répétant son invitation à dormir :

SOSIE : Dormez! Quelle plus belle panoplie que vos corps sans armes et tout nus, étendus sur le dos, bras écartés, chargés uniquement de leur nombril... Jamais nuit n'a été plus claire, plus parfumée, plus sûre...Dormez.

LE TROMPETTE : Dormons⁶.

L'interruption n'est là qu'un écho discret et bref, une ponctuation humoristique au milieu d'un morceau qui ne l'est pas moins, par son ironie involontaire et son caractère parodique. Le décalage semble se creuser dans la seconde tirade. Le Trompette se permet d'abord de commenter les vociférations du guerrier (« Ce qu'il crie ! ») puis de prendre le contre-pied d'une longue interrogation rhétorique:

LE GUERRIER : Car qui oserait préférer à la gloire d'aller pour la patrie souffrir de la faim, souffrir de la soif, s'enliser dans les boues, mourir, la perspective de rester loin du combat dans la nourriture et la tranquillité...

⁶ *Amphitryon 38*, Pléiade, p.121.

LE TROMPETTE : Moi⁷.

En vérité, la tonalité de l'interruption, de ce qu'on pourrait appeler *la réplique incidente*, n'est pas si éloignée d'une tirade qui, elle aussi, fait sourire par une saturation de traits oratoires, par le contexte vaudevillesque et par son contenu même⁸. Il s'agit donc toujours de ponctuer brièvement un long discours en accusant plus ou moins son caractère comique.

Intermezzo (III-4): discours du spectre sur le destin des jeunes filles

L'exemple suivant se situe au cœur du troisième acte d'*Intermezzo* dans une véritable scène d'agôn où se joue le sort de l'héroïne, Isabelle, en balance entre le Contrôleur et le spectre. La jeune institutrice vient de manifester de la tendresse pour le premier («Cher Monsieur Robert! »). En guise de contre-attaque, le second se lance dans un long discours sur le destin des jeunes filles, lequel conduira à un coup de théâtre: l'évanouissement d'Isabelle⁹.

Giraudoux emploie ici de façon systématique le procédé de l'interruption. La tirade du spectre (longue d'une trentaine de lignes) est entrecoupée à cinq reprises par des répliques des deux autres personnages. Sur le plan des tonalités, elle entretient déjà un certain écart par rapport aux interruptions. C'est une page de poésie tragique typiquement giralducienne avec ses anaphores de l'adverbe *alors* («Alors toutes elles le contemplent»... «Alors, c'en est fait¹⁰»), qui annoncent celles du mendiant dans le récit de la mort d'Egisthe et Clytemnestre («Alors voici la fin»... «Alors il lutta»... «Alors il résista...»), et avec une pointe de sarcasme quand le spectre évoque le rôle de l'homme (« Il se tient debout sur les pattes de

⁷ *Ibid.*, p.123-124.

⁸ Exemple : « Vous, qui aimez les beaux enfants, vous savez qu'après les guerres un mystère veut qu'il naisse plus de garçons que de filles, excepté chez les Amazones ...» (*ibid.*, p.123).

⁹ *Pléiade*, p.349-350.

¹⁰ *Ibid.*, p.349.

derrière, pour recevoir moins de pluie et accrocher des médailles sur sa poitrine¹¹»). Les deux autres personnages réussissent à insérer dans son discours de courtes protestations, parfois légèrement humoristiques tel le commentaire du Contrôleur: «C'est très simpliste». Mais ces protestations ne brisent pas vraiment le rythme de la tirade; elles ponctuent le discours du spectre et loin de l'arrêter, agissent comme des ressorts qui le relancent:

LE SPECTRE: Mais soudain...

LE CONTRÔLEUR: C'est très simpliste.

LE SPECTRE: *Mais soudain*, l'homme arrive. Alors toutes elles le contemplent...¹²

ou encore comme de petites entraves qui viennent se loger dans l'implacable mécanique de la tirade sans en perturber vraiment les structures accentuelles (soulignées par les répétitions):

LE SPECTRE: ...Alors, c'en est fait. Toutes les parois de la réalité dans lesquelles transparaissaient, pour elles, mille filigranes et mille blasons deviennent opaques, *et c'est fini*.

LE CONTRÔLEUR: *C'est fini?* Si vous faites allusion au mariage, vous voulez dire que tout *commence*?

LE SPECTRE: *Et* le plaisir des nuits, *et* l'habitude du plaisir *commence*. *Et* la gourmandise *commence*. *Et* la jalousie.

LE CONTRÔLEUR: Chère Isabelle.

LE SPECTRE: *Et* la vengeance. *Et* l'indifférence *commence*. Sur la gorge des hommes, le seul collier perd son orient. Tout est *fini*¹³.

Elles font ressortir la tension sous-jacente à la déploration d'un destin décrit comme accompli mais qui de fait ne l'est pas encore (autre point commun avec le récit du mendiant). S'enclenche ainsi une sorte de balancement entre le *tragique*, que mettent en avant les paroles du spectre, et la tonalité *dramatique*, qui ressort à chaque fois qu'Isabelle fait un mouvement vers lui, à chaque fois que le Contrôleur s'efforce de la retenir. «Ne l'écoutez pas, lui dit-il en substance, parce qu'il vous calomnie, vous et le mariage, mais surtout parce que, je le vois, il vous attire

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.* (Je souligne).

¹³ *Ibid.* (Je souligne).

dangereusement ». Interrompre la tirade, c'est ici refuser l'image de la vie qui attend la jeune institutrice selon le spectre en même temps qu'empêcher la mort qu'elle trouvera dans ses bras: c'est toujours combattre le destin. *La guerre de Troie n'aura pas lieu* en donnera d'ailleurs la confirmation: le destin n'est rien d'autre qu'un beau discours, une fiction vertigineuse. Et, pour Hector, lutter contre ses forces obscures reviendra à contredire, à arrêter le chant pernicieux d'un poète.

***La guerre de Troie n'aura pas lieu* (II.5): le discours d'Hector aux morts.**

Au cours du deuxième acte de *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, on sait que le héros est amené à détourner le sens du traditionnel discours aux morts, dont il fait un magnifique hymne à la vie. Le style n'en est pas moins oratoire (on retrouve l'apostrophe, les anaphores, le rythme binaire) ni le ton, moins solennel. Le sarcasme pointe seulement au détour d'une phrase, entraînant du coup l'interruption de la tirade:

HECTOR: Nous, nous avons deux yeux, mes pauvres amis. Nous faisons tout ce qui se fait dans le soleil. Nous mangeons. Nous buvons... Et dans le clair de lune !... Nous couchons avec nos femmes... Avec les vôtres aussi.

DEMOKOS: Tu insultes les morts, maintenant?

HECTOR: Vraiment, tu crois?

DEMOKOS: Ou les morts, ou les vivants.

HECTOR: Il y a une distinction...

PRIAM: Achève, Hector... Les Grecs débarquent...

HECTOR: J'achève... Ô vous qui ne sentez pas...¹⁴

On peut prêter à cette interruption une double fonction. Elle permet d'abord d'obtenir un effet de «détente comique», puisqu'une fois de plus Démokos, le poète belliqueux, est tourné en dérision,

puis elle produit une sorte de stimulation dramatique, quand Priam rappelle l'urgence de la situation. Les paroles prononcées ensuite par le Général Hector n'en auront que plus de poids et de solennité.

Remarquons que l'exhortation du vieux roi relance également la tirade. Et c'est peut-être le trait le plus remarquable de cet exemple: entre la tirade et les répliques incidentes, Giraudoux ménage ici des transitions explicites. Comme, en outre, l'orateur prend part au dialogue de l'interruption, continuant ainsi à exercer un certain contrôle sur la marche du discours, les changements de rythme se négocient très facilement à la scène.

Au sujet de la « détente comique », trait si caractéristique d'*Hamlet* ou d'*Othello*, il faut préciser que Giraudoux en fait là un usage qui n'a pas d'équivalent dans le théâtre shakespearien. On imagine mal la grande tirade d'Henry V à Azincourt (« This day is call'd the feast of Crispian...¹⁵ ») interrompue par un comparse. Et Shakespeare préfère, lui, attendre le silence qui suit la péroraison pour rappeler, par la voix de Salisbury, l'imminence de la bataille¹⁶.

***Électre* (I.3 et II.3)**

Électre contient deux exemples remarquables, en lesquels on peut voir l'aboutissement de la formule.

Le discours que l'héroïne tient, à la fin de la scène 3 de l'acte II, sur le rôle des femmes auprès des hommes est en quelque sorte le pendant de la tirade du spectre sur le destin des jeunes filles, victimes des hommes. On appréciera d'autant mieux les différences esthétiques.

¹⁴ Pléiade, p.525.

¹⁵ « Ce jour est appelé fête de Crépin ... ». *Henry V*, IV.3 (18-67).

¹⁶ « My sovereign lord, bestow yourself with speed:/The French are bravely in their battles set,/And will with all expedience charge on us. » (*Henry V*, IV.3, 68-70: « Votre majesté, hâtez-vous: les Français sont en ordre de bataille, et vont en toute diligence lancer la charge contre nous »).

Pendant qu'Oreste s'éveille lentement, Électre commente le rôle des femmes, «épouses, belles-sœurs, belles-mères», figures éternelles de la vérité absolue et de la justice intégrale. Ce qui aurait pu constituer ainsi une tirade d'un seul tenant (et d'une vingtaine de lignes) est coupé en deux par une réaction d'Oreste, elle-même commentée par les Euménides:

ÉLECTRE: ... quand les hommes au matin ne voient plus, par leurs yeux engourdis, que la pourpre et l'or, c'est elles qui les secouent, qui leur tendent, avec le café et l'eau chaude, la haine de l'injustice et le mépris du petit bonheur.

ORESTE: Pardon, Électre!

DEUXIEME EUMÉNIDE: À son tour de s'excuser. Ils sont polis dans la famille!

PREMIERE EUMÉNIDE: Ils enlèvent leur tête pour se saluer.

ÉLECTRE: Et elles épient leur réveil...¹⁷

Le «Pardon» d'Oreste est un peu l'équivalent du «Chère Isabelle» prononcé par le Contrôleur, mais s'ajoute ici un second plan de réactions, qui produisent tout sauf un effet de relance. De sorte qu'on a moins l'impression d'entendre des interruptions de la tirade d'Électre qu'une lointaine distorsion de son chant. À partir du ton sentencieux et des accents quasi épiques de l'héroïne, on arrive rapidement, via le lyrisme contrit d'Oreste, à l'ironie la plus mordante contenue dans l'allusion aux crimes jalonnant l'histoire familiale des Atrides. Comment réaliser à la scène ce grand écart tonal? Il fera l'effet d'une mécanique plate ou incohérente si les répliques s'enchaînent trop vite. Mais si les comédiens prennent trop leur temps, ils risquent d'installer la tonalité comique et de briser le rythme de la tirade au point d'annuler l'impact de sa reprise. Et comment mettre en scène des personnages qui parlent les uns après les autres sans dialoguer ni même construire ensemble un récit¹⁸? Tout invite à dépasser les usages du «réalisme» théâtral hérités du XIX^e siècle et à traiter ce passage comme une page d'*oratorio*: au premier plan, face au public, la soprano solo; à côté d'elle le ténor, placé légèrement en retrait; et derrière eux le

¹⁷ *Électre*, Pléiade, p.651.

¹⁸ Contrairement à ce que font, par exemple, Chrysalde et Oronte, dans la dernière scène de *L'École des femmes*.

chœur. Reste ensuite à régler les enchaînements avec la précision d'un compositeur ou du droguiste d'*Intermezzo* dirigeant la « Fugue du chœur provincial¹⁹». Ce faisant, il faudra peut-être se résigner à couper dans leur élan les rires que devraient provoquer les Euménides, sachant que les répliques les plus finement drôles de ce théâtre sont rarement celles qui font le plus rire dans la salle²⁰.

On trouve une autre forme d'aboutissement, peut-être plus radicale encore, au sein de la scène 3 du I^e acte.

Avant qu'Électre n'ait fait son entrée, Giraudoux veut exposer les motivations du projet qu'Égisthe a conçu pour la jeune rebelle. À cet effet, il imagine une scène constituée en son noyau d'un double discours: celui d'Égisthe et celui du mendiant (le président et le jardinier étant cantonnés ici à des fonctions annexes). Le premier de ces discours se présente en quatre parties séparées, mais il faut admettre qu'il forme un seul et même ensemble, une seule et même tirade, dont la portée générale (la politique d'Égisthe) laisse entrevoir une application particulière (le cas d'Électre)²¹.

Tout part logiquement d'une conception de l'univers et des dieux, conception que le régent d'Argos développe en deux temps, car il est arrêté un instant par les applaudissements du mendiant (« Bien dit. Bravo²²»). On est là dans le cas d'*Amphitryon* : une brève coupure comique visant à faire respirer le comédien et le spectateur. À l'issue de ce discours sur les dieux,

¹⁹ Cas particulier puisqu'il s'agit d'une reconstitution de l'univers sonore d'Isabelle, où la forme de la tirade, si même elle est latente, n'existe qu'à l'état de bribes.

²⁰ Ainsi, dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, lorsqu'Hector se demande comment Ménélas pourrait s'apercevoir de l'infidélité d'Hélène, Ulysse a une réponse («Un mari est subtil quand un scandale mondial l'a averti») qui provoque rarement dans le public tous les rires qu'elle mériterait (Pléiade, p.537).

²¹ Tout se tient en effet dans ce discours : quand Égisthe parle des dieux, il parle déjà d'Électre (« Mais de quoi crois-tu que nous parlions, de notre charmante petite Agathe ? » *Électre*, Pléiade, p.610) et quand il parle de sa politique, il parle encore des dieux et d'Électre (« Et maintenant, j'ai tout dit sur Électre », *ibid.*, p.612).

²² *Ibid.*, p.605.

c'est au tour du mendiant d'entamer une tirade (sur la mort des hérissons), mais lui n'est interrompu par personne d'autre que par lui-même (« J'ai perdu mon fil... Continuez... Cela me reviendra ²³»). Égisthe peut alors reprendre son discours au point où il l'avait laissé. Et alors qu'il lui donne une formulation plus précise (il ne faut pas « faire signe aux dieux »), il est de nouveau arrêté, moins d'ailleurs par la demande d'éclaircissement du président que par l'exclamation du mendiant (« Voilà ! j'ai retrouvé ! ²⁴»), lequel entend bien reprendre et développer son propre discours sur les hérissons. Avant de lui en laisser la possibilité, Giraudoux choisit d'insérer la quatrième et dernière partie du discours d'Égisthe. Suit une interruption toute formelle celle-là (« Que se passe-t-il ? »), simple liaison en vérité, puisque le régent ayant dit de son propre aveu tout ce qu'il avait à dire, elle permet au mendiant de développer enfin son discours sur les hérissons et de le conclure :

Vous voyez que j'ai bien compris. Les dieux se sont trompés, ils voulaient frapper un parjure, un voleur, et ils vous tuent un hérisson... un jeune... ²⁵

Notons que ces mots sonnent comme un écho très retardé de l'idée développée par Égisthe dès la première partie de son discours (les dieux sont des « fesseurs aveugles ») et par-delà, dans leurs résonances les plus lointaines, comme une annonce de son sort tragique (il meurt lui aussi à la place d'un autre, d'un autre Égisthe, d'un Égisthe « parjure », « voleur ») voire du sort d'Oreste.

Partant de la formule simple et -pour ainsi dire- originelle de la tirade interrompue, on arrive donc dans cette scène à un schéma d'imbrication digne de *Jacques le Fataliste*. Et l'on voit bien qu'il ne s'agit plus seulement là de rompre le rythme d'une tirade ni d'ailleurs d'introduire un élément de variété tonale (même si le comique burlesque du mendiant tranche avec le caractère didactique et très oratoire du texte confié à Égisthe) mais de construire le sens sur deux

²³ *Ibid.*, p.610.

²⁴ *Ibid.*, p.611.

plans parallèles, par une série de reflets ou d'échos décalés. Giraudoux ne dépassera plus guère ce point d'expérimentation. On pourrait montrer que l'essentiel du deuxième acte de *La Folle de Chaillot* reproduit et développe les schémas que l'on vient de décrire, la conversation des folles permettant seulement de pousser plus loin encore que ne le font les interventions des Euménides ou du mendiant le jeu des digressions et du coq à l'âne²⁶.

Bilan

Trois modèles d'interruption se dégagent ainsi, lesquels peuvent se combiner:

- *la ponctuation humoristique:*

Elle introduit un élément de discontinuité et de variété rythmique dans le discours, une respiration. Par son humour, elle s'écarte plus ou moins du ton dominant.

- *la stimulation dramatique:*

Elle peut assumer la même fonction rythmique mais le plus souvent elle soutient ou relance la tirade. Par ailleurs, elle en fait ressortir l'enjeu sous-jacent.

- *le tissage de tirades:*

Dans ce cas, l'interruption prend la forme d'une nouvelle tirade, elle-même interrompue par la première, ce qui permet tout un jeu d'échos et de décalages sémantiques.

Ces modèles n'appartiennent pas en propre à Giraudoux. L'étude de leur utilisation dans son théâtre est cependant riche d'enseignements. Elle montre que le cas d'*Électre* n'est pas isolé, dépris de son évolution esthétique: il en constitue une sorte d'aboutissement. De pièce en pièce, Giraudoux imagine des combinaisons de plus en plus complexes, offrant toujours plus de

²⁵ *Ibid.*, p.612.

difficultés aux comédiens et aux metteurs en scène. Par là même, ce sont les combinaisons des tonalités qui se complexifient et s'enrichissent, de sorte qu'il s'éloigne sur ce plan non seulement de Racine, bien entendu, mais de Shakespeare lui-même. L'Anglais pratiquait surtout les ruptures tonales d'une scène à l'autre²⁷, et la structure d'*Intermezzo*, par exemple, prouve que la leçon n'a pas été perdue. L'auteur d'*Électre* exploite davantage le choc et l'imbrication des tons au sein d'une même scène, d'un même discours. Qu'on qualifie ce trait de baroque, de post-moderne ou d'autre chose encore et qu'on en voie ou non la trace dans des puzzles *a priori* marginaux comme le «Spectacle» du deuxième acte d'*Ondine* ou la «Fugue du chœur provincial», on en viendra toujours à penser qu'il s'agit là d'une caractéristique majeure de son théâtre.

Yves Landerouin

Faculté de Bayonne

14 lotissement Mendilaskor

64990 Mouguerre (France)

natland@club-intenet.fr

²⁶ Cf. le discours interrompu d'Aurélié (*La Folle de Chaillot*, Pléiade, p.996-1001).

²⁷ «Surtout» et non pas «exclusivement», car chez Shakespeare la tonalité peut aussi évoluer très sensiblement d'un moment à l'autre au sein d'une même scène (cf. par exemple, le discours volage d'Émilie après la poignante «Chanson du saule» dans *Othello*, IV.3)