

TEATRONAZIONALE
TEATRO
STABILE
TORINO

WILLIAM SHAKESPEARE

LA TEMPÊTE

TRADUCTION ET ADAPTATION ALESSANDRO SERRA



LA TEMPÊTE

de William Shakespeare
traduction et adaptation Alessandro Serra

avec (interprètes et personnages)
Fabio Barone - *Ferdinando*
Andrea Castellano - *Maître d'équipage/Esprit*
Vincenzo Del Prete - *Stefano*
Massimiliano Donato - *Alonso*
Paolo Madonna - *Sebastiano*
Jared McNeill - *Caliban*
Chiara Michelini - *Ariel*
Maria Irene Minelli - *Miranda*
Valerio Pietrovita - *Antonio*
Massimiliano Poli - *Trinculo*
Marco Sgrosso - *Prospero*
Bruno Stori - *Gonzalo*

mise en scène, décors, éclairage, son, costumes Alessandro Serra
collaboration à l'éclairage Stefano Bardelli
collaboration au son Alessandro Saviozzi
collaboration aux costumes Francesca Novati
masques Tiziano Fario
conseil linguistique Donata Feroldi
traduction des sur-titres Max Pardeilhan

responsable artistique, programmation et formation Barbara Ferrato
responsable production Salvo Caldarella
responsable des décors Marco Albertano
régisseur / machiniste Marco Parlà | électricien Stefano Bardelli | ingénieur du son Riccardo Di Gianni
couturière Rossella Campisi | créateur de décors Ermes Pancaldi
construction de scène Laboratorio del Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale | coordinateur atelier
technicien de scène Antioco Lusci, machinistes Andrea Chiebao, Luca De Giuli, Lorenzo Passarella
administrateur de spectacle Danilo Soddu | photo Alessandro Serra

Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale | Teatro di Roma - Teatro Nazionale
ERT- Teatro Nazionale | Sardegna Teatro
Festival d'Avignon | MA scène nationale- Pays de Montbéliard
en collaboration avec Fondazione | Teatri Reggio Emilia
Compagnia Teatropersona



Dans *La Tempête*, tous cherchent à usurper, consolider ou renforcer leur pouvoir. Prospéro néglige de gouverner, comme dire qu'il gère mal le pouvoir. Et aussitôt son frère, son propre sang, conspire contre lui avec le roi de Naples et le condamne à mort par l'eau. Gonzalo le sauve en lui offrant secrètement la source d'un pouvoir largement supérieur au pouvoir politique : la magie. Mais " Qui est déraciné, déracine ", dit Simone Weil, et donc dès son arrivée sur l'île, Prospéro utilise son pouvoir magique pour la prendre à Caliban, qu'il adopte d'abord comme fils, puis transforme en esclave. Il fera de même avec Ariel : il le libère de l'esclavage mais le condamne à le servir pendant douze ans. Même son attitude envers Ferdinand et Miranda est dictée par le seul intérêt dynastique. Dans *La Tempête*,

comme dans toutes les romances, est présent le thème de l'union de deux règnes. Dès qu'ils posent le pied sur l'île, Antonio convainc Sébastien de tuer son frère pour devenir roi de Naples. Seul Gonzalo, dans un admirable monologue écrit par Shakespeare sur les mots de Montaigne, délire à propos d'une société idéale sans violence où tous les biens sont partagés, sans aucune souveraineté, en symbiose avec la nature. Et c'est précisément face à la nature que les hiérarchies sont bouleversées dans la première scène : dans une mer en tempête, c'est le Maître d'équipage qui commande, non pas le roi, car qu'est-ce que qu'est-ce que les vagues ont à faire du titre de roi ! Mais en réalité, c'est la nature qui gouverne, et lorsqu'elle décide de regagner son espace, les marins ne peuvent que chanter leur savant requiem : " Tout est inutile, prions ! On est foutus ! " Tous sont au bord de la noyade, mais en fait personne ne meurt, c'est plutôt un baptême par immersion, une initiation à son propre labyrinthe intérieur au bout duquel, dit Gonzalo, nous nous sommes tous retrouvés une fois que personne n'était plus maître de soi. Dans la tempête, le surnaturel se plie au service de l'homme. Prospéro est totalement privé de transcendance, mais avec sa magie grossière, il emprisonne les esprits de la nature, déchaîne la tempête et ressuscite les morts. Cependant c'est Ariel, un esprit de l'air, qui lui apprend la force de la compassion et du pardon. Le crois-tu vraiment, esprit ? Moi oui, si j'étais humain. Sur cette île-scène, tous demandent pardon et tous se repentissent, sauf Antonio et Sebastiano, qui comme par hasard sont les seuls à être immunisés contre la beauté et l'état d'extase qui s'empare des autres. Prospéro renonce à la vengeance au moment où ses ennemis sont à ses pieds, et cela représente sa véritable élévation spirituelle, le surnaturel arrive quand Prospéro y renonce, renonce à l'utiliser comme arme. Mais le pouvoir suprême, semble nous dire Shakespeare, est le pouvoir du Théâtre. *La Tempête* est un hymne au théâtre fait avec le théâtre, dont la force magique réside précisément dans cette possibilité unique et exceptionnelle d'accéder à des dimensions métaphysiques par la bouffonnerie d'une troupe de comédiens piétinant quatre planches de bois, avec quelques objets et un paquet de costumes rapiécés. C'est là que réside son charme ancestral, dans le fait que tout se passe sous nos yeux, que tout est réel même si tout est manifestement simulé, mais surtout que la force surhumaine ne se manifeste qu'à condition qu'il y ait un public prêt à écouter et à voir, à imaginer, à partager le silence pour créer le rituel. L'homme aura toujours la nostalgie du théâtre car c'est désormais le seul endroit où les êtres humains peuvent exercer leur droit à l'acte magique.

Alessandro Serra

Qui est déraciné ne peut que déraciner

Interview à Alessandro Serra
par Antonio Moresco



Moresco - Je suis parfois un peu simple quand je parle, surtout maintenant car je suis encore ému par ce que j'ai vu. Mais je ne suis pas si bête quand j'écris, alors je deviens un peu plus intelligent et je pense à des détails qui ne me viennent pas à l'esprit quand je parle. Ce que je veux dire, d'emblée, c'est que le spectacle est magnifique et que ses dernières parties sont extraordinaires.

Au début, j'étais un peu perplexe devant ce carré de planches dépouillé au milieu de la scène, mais j'ai réalisé ensuite que c'était juste et fort comme cela. C'est une *Tempête* particulière par rapport aux autres éditions. *La Tempête*, entre autres

choses, est une méditation radicale sur le théâtre, sur la relation entre la réalité et l'imagination, et donc le fait que l'île soit dépouillée de tous les éléments du paysage et ne soit qu'un plateau nu, mis en valeur seulement à la fin, quand la lumière s'élargit, me semble un choix pertinent et fort. Tout comme l'île est un théâtre, le théâtre est une île.

J'ai trouvé que c'était une pièce avec une cohérence poétique et théâtrale extrêmement forte. Il s'agit d'un texte difficile à mettre en scène en comparaison avec d'autres textes de Shakespeare. C'est presque un roman, un conte de fées romanesque, et il fallait donc le mettre en scène en s'appuyant sur invention et peut-être même sur une profanation nécessaire. Vous avez donc remis *La Tempête* en circuit. Cette œuvre finale - mais vous le savez mieux que moi parce que vous l'avez incarnée - est un creuset de mille choses, c'est un passage d'un monde à un autre monde, il y a le monde animiste précédent qui est dépassé par un nouveau monde, qui à la fin s'avère pourtant non moins délirant que le précédent.

La personne de Prospéro, qui est très bien représentée par l'acteur, est rendue dans l'aspect de quelqu'un qui est un peu ici et un peu là, avec un pied ici et un pied là. Nous, les humains, à notre époque, nous nous heurtons à un mur. Non seulement à cause de cette dernière guerre horrible à laquelle nous sommes confrontés, mais aussi parce que soit nous faisons un bond en avant et une grande invention - en tant qu'espèce -, soit nous sommes foutus.

Ce spectacle met tout cela en mouvement, en partant de loin, car le XVII^e siècle est une époque incroyable : il y a eu Shakespeare, il y a eu Cervantes...

Le premier a lui aussi exploré en profondeur ce passage entre le réel et l'imaginaire à une époque où il fallait rouvrir tous les horizons de la vie et du monde. *La Tempête* donc a aussi à voir avec Don Quichotte et son passage non pas de la raison à la folie mais d'un délire à un autre, le délire de la raison unidimensionnelle qui a pris le dessus sur le délire chevaleresque et féérique précédent. Votre spectacle pauvre est, dans tous les cas, brillant, ce n'est certainement pas un spectacle pauvre, au contraire, c'est un spectacle riche, et en même temps il n'a pas la pompe du théâtre qui étouffe tout, qui enchante mais ne fait pas sentir, qui ne fait pas réfléchir, ce spectacle garde un équilibre miraculeux entre l'essentiel et la richesse de l'invention.

Ce sont les premières considérations qui me viennent à l'esprit. Mais à l'heure actuelle, j'aimerais développer un sujet dont nous avons parlé avant le début de la pièce. Pourquoi avez-vous choisi *La Tempête*, qui d'après ce que vous m'aviez dit était la dernière de la liste ?

Serra - La troisième dernière de la liste, la troisième dernière des pièces de Shakespeare.

Moresco - Et les deux autres, par curiosité ?

Serra - L'avant-dernière des grandes œuvres est peut-être *Le Songe d'une nuit d'été*, mais *Roméo et Juliette* aussi, cela dépend de la façon dont va le monde et notre évolution... À dix-huit ans, j'ai commencé à lire *Du côté de chez Swann* et je l'ai trouvé horrible et mortellement ennuyeux, dix ans plus tard, j'ai relu *la Recherche* deux fois de suite... Et puis le plus bizarre, à quoi je pense depuis quelques jours, c'est qu'après le succès de *Macbattu*, à ceux qui me demandaient mes projets futurs... J'ai dit plusieurs fois à différents journalistes que je voulais travailler à une trilogie sur le pouvoir et mettre en scène *Richard III* et le *Roi Lear*. Ce que, je l'avoue franchement, je veux encore faire, je voulais vraiment analyser le pouvoir de ces trois points de vue... de ces trois petits personnages. Quand j'ai décidé de travailler sur *La Tempête*, comment dire, ce projet sur le pouvoir, je l'avais mis de côté et quand j'ai commencé à traduire le texte, à le réécrire en italien, je me suis rendu compte de son impressionnante force politique, qui de nos jours semble encore plus actuelle, car les guerres sont toujours fratricides. Cette terre est à moi ! J'étais là en premier ! La Palestine, l'Ukraine, le monde entier, chaque frontière, l'enceinte de notre maison mitoyenne... L'île de Prospéro est le monde, un espace immense et minuscule entouré d'une Méditerranée encore pleine de cadavres, que tout le monde veut conquérir, posséder et détruire. Les usurpations se multiplient, l'île naît comme un paradis sur terre, pleine d'esprits, de sons et de douces mélodies, elle est habitée par Ariel, un esprit de l'air. La première violence est celle de Sycorax, la mère de Caliban, qui arrive sur l'île enceinte et emprisonne aussitôt Ariel dans la fente d'un pin et, avant de mourir, pond son œuf. Quand la coque s'ouvre, Caliban se retrouve seul, maître de l'île. Lorsque Prospéro, le duc usurpé de Milan, arrive, il libère tout simplement Ariel et le réduit en esclavage, adopte Caliban et lui prend aussitôt l'île, le réduisant lui aussi en esclavage. *Je suis le sujet d'un tyran, d'un sorcier qui a volé mon île par ses artifices*. La situation ne fait que dégénérer, les naufragés sont ceux qui ont volé le duché à Prospéro et maintenant deux d'entre eux complotent pour tuer Alonso, le roi de Naples. Jusqu'ici rien de nouveau, on dirait une des nombreuses *Revenge Play* élisabéthaines. Mais le génie alchimique de Shakespeare transforme la matière brute en or, l'histoire se transforme en mythe et la réalité est transcendée : Prospéro met en scène la vengeance mais ne l'accomplit pas et, surtout, l'histoire contient

aussi une parodie de la vengeance, les personnages comiques complotent pour tuer Prospéro et finissent dans une flaque puante. Shakespeare fait la parodie du pouvoir et la parodie de lui-même... c'est comme écrire en même temps *l'Odyssee* et *Ulysse* de Joyce, qui en est la parodie. Pourtant ce n'est pas la raison qui m'a poussé à faire *La Tempête*, même si c'est ce qui m'émeut le plus aujourd'hui, et donc quand j'écoute les voix des acteurs ces jours-ci et que j'entends à nouveau les mots de haine et de pardon, ils me reviennent avec une telle force qu'à chaque fois il me semble que je les entends pour la première fois. Lorsque Miranda traite Caliban de *misérable esclave*, Miranda, l'admirable Miranda, parle comme le plus vulgaire des racistes et dit : *détestable esclave, sur lequel aucune trace de bonté ne pourra jamais s'imprimer*. Elle exprime tout son mépris pour l'indigène qui ne possède pas un langage, *Lorsque toi, sauvage comme tu l'étais, tu ne savais pas dire ce que tu pensais, et que tu bafouillais comme une brute, j'ai eu pitié de toi, je me suis efforcée de te faire parler*.

C'est la forme la plus violente de pitié celle que l'occident a infligée au monde des colonies, la violence de la langue qui conduit au désaveu de ses racines et souvent à la réécriture des cosmogonies à l'usage des assassins européens. Même les dieux changent de nom et de forme... Caliban dit : *Vous m'avez appris votre langue et ce que j'en ai retiré, c'est que je peux maintenant vous maudire*.

Le fait qu'aujourd'hui on parle anglais, français, espagnol et portugais dans le monde est le résultat d'une violence qui a généré des millions de morts.

Miranda semble déjà trop cruelle mais ce n'est pas fini, elle continue et parle de *la race infâme*. C'est la grandeur de Shakespeare, ce n'est pas un roman d'amour ni une fiction, c'est la vraie vie, la vie vivante, c'est pourquoi il met ces mots dans la bouche de cette créature merveilleuse, angélique de nom et par étymologie, si portée à s'émuouvoir et à éprouver de l'amour pour les autres, mais pour ses *autres*, les blancs, les beaux, les blonds aux yeux bleus, pas les difformes ou les malformés, qui sont nés sur l'île et ne peuvent garantir à son père la continuité dynastique. Ce n'est ce que pense Shakespeare, c'est juste un miroir qu'il forge et place devant le spectateur élisabéthain et devant nous aujourd'hui.

C'est pourquoi, lorsque nous assumons le mandat inscrit dans ses mots, c'est-à-dire lorsque nous plaçons le miroir devant le spectateur, ce qui se passe, c'est que souvent la vision de nous-mêmes est intenable. D'où ses dispositifs scéniques sublimes, sa diablerie narrative, sa vulgarité, ses clins d'œil, son humour, autant de viatiques pour conduire le spectateur vers son propre mystère, les clichés étant eux-mêmes des pièges pour l'âme pour conduire le spectateur à la présence de l'archétype. Et tout ce prodige, Shakespeare l'accomplit grâce aux mots, il n'y a pas de titres, il n'y a pas de ponctuation, tout est dans les mots



Jared McNeill

et le son. *Amazement*, par exemple, est un des mots marquants de la pièce, il signifie étonnement, émerveillement, le *Thaumaston* est l'étonnement qui mène à la *Katarsis*. L'intention de Prospéro est la vengeance mais l'effet est initiatique, la tempête elle-même ne produit pas de morts mais des naufragés dans un état d'extase, c'est plutôt l'immersion du baptême, une initiation dans son propre labyrinthe intérieur au bout duquel, dit Gonzalo, *nous nous sommes tous retrouvés quand personne n'était plus maître de soi*.

Tous les personnages, une fois débarqués, sont dans cet état de stupeur, appelons-le ainsi, à la merci de cette altération de la conscience, Stefano et Trinculo aussi d'une certaine manière, à cause de l'alcool. La même chose arrivera à Caliban. L'état de conscience altéré induit par le vin le persuade de tuer Prospéro et de vénérer un ivrogne comme un dieu. De toute évidence, Prospéro est l'auteur de la rencontre fortuite de Stefano avec le tonneau de vin.

C'est encore lui qui secoue leurs esprits avec une liqueur céleste, comme le dit Caliban. Là encore, Shakespeare est un voyant, comme s'il avait déjà raconté la violence de l'introduction de l'alcool dans des cultures qui n'ont pas les enzymes pour le métaboliser, comme les aborigènes, les Maoris, qui étaient des guerriers et ont été réduits à un peuple d'alcooliques. Nous leur avons offert de l'alcool, des virus qui les ont exterminés, et les rares qui sont restés en vie ont subi des violences physiques, ont été réduits en esclavage, et là où nous ne sommes pas arrivés avec une violence directe, nous avons appliqué la plus violente des violences : le remplacement de leur langue par la nôtre. Tout cela est exactement ce que Caliban subit et a subi.

Bref, ce qui me frappe si profondément aujourd'hui n'est pas ce qui m'a poussé à travailler sur cette pièce. La force était, comme tu l'as dit, la force du théâtre. Pendant le confinement, quand nous étions enfermés chez nous et que j'ai vu les cinémas fermés... du jamais vu, et en plus outragés et humiliés par ces substituts en ligne ou à la télé. J'ai vu... j'ai senti... la racaille humaine qui se purgeait, car le virus n'était pas la guerre. La guerre n'a qu'un avantage, l'avantage douloureux est qu'après la guerre, restent les meilleurs. Pour faire la guerre, il faut les pires êtres humains, tandis que pour faire la paix et reconstruire à partir des décombres, il faut les meilleurs : les meilleurs poètes, les meilleurs politiciens, les meilleurs entrepreneurs qui ne peuvent oublier l'humanité parce qu'ils portent encore sur leur peau les signes de la dégradation la plus infime.

La pandémie a tué de nombreuses personnes et en a enrichi d'autres de manière incommensurable. Elle a appauvri beaucoup de gens, mais elle n'a pas créé une blessure telle à empêcher, une fois cicatrisée, à une lumière d'émerger. C'est le pire qui est sorti, à commencer par celui qui a pris le pouvoir pendant

ces deux années, celui qui l'a géré, et nous allons dans cette direction... Alors je me suis dit bon, je vais ramasser mes chiffons parce que ce sont les costumes de la compagnie Teatropersona, et mes collaborateurs, Stefano, Francesca, Alessandro, Tiziano, mais surtout les acteurs de Teatropersona Andrea, Massimiliano, Chiara et d'autres qui ont adhéré au projet ces dernières années, comme Bruno et Massimiliano, et des jeunes étudiants, Paolo, Fabio, Irene, Valerio... Et il y a eu aussi trois merveilleuses rencontres au cours de ces deux dernières années : Vincenzo, Jared et Marco. Voilà donc la raison, la raison est de rendre hommage au théâtre avec le théâtre, et de réaffirmer que le théâtre est l'acteur et que si l'on veut réaliser quelque chose de vraiment grand et important, si l'on veut dépasser pour quelques instants l'apparence et accéder à une dimension métaphysique, la seule voie est la compagnie, le groupe humain. Le théâtre ne sortira régénéré de la pandémie que s'il décide de se réapproprier sa nature de rite collectif, son humanité et sa matérialité. Cela a à voir avec ma vie, donc je ne peux pas être ému par ma vie, je suis ému par la force pauvre et surhumaine du théâtre et la force politique de ce texte vraiment poignant.

Moresco - Parce que chez Shakespeare tout est encore indistinct, il n'a pas fait les séparations manichéennes qui sont venues plus tard, chez lui les choses et les forces sont encore indifférenciées. Le personnage de Prospéro, par exemple, a ce que tu dis, il est chassé par un usurpateur et puis il reproduit le même mécanisme mental sur l'île où il débarque. C'est comme dans le théâtre grec, dans l'*Orestie* : Agamemnon tue Iphigénie, puis est lui-même tué...

Serra - Comme le dit Simone Weil : "Qui est déraciné ne peut que déraciner".

Moresco - Bien sûr, le mécanisme est le même, et Shakespeare le voit avec lucidité, pourtant pour lui les choses et les forces sont indistinctes et se battent entre elles même dans les mêmes formes et les mêmes esprits. Ce sont les années où commence la colonisation d'une vaste partie du monde par les nations européennes, illustrée un siècle plus tard de manière emblématique, non seulement dans ses mécanismes mais aussi dans ses projections idéales, par Robinson Crusoé, un naufragé qui arrive sur cette autre île et y trouve Vendredi, son futur esclave... Shakespeare saisit immédiatement ce mécanisme, avec la capacité de garder les choses indistinctes et de les dépasser. C'est pour cela qu'il est aussi explosif, qu'il continue à produire du sens et du contraste, parce que les choses et les forces en lui sont indistinctes parce qu'il n'est pas manichéen.

Et puis chez lui il y a cette présence du rêve, du délire, parce que Prospéro aussi est dans un délire, non seulement ses usurpateurs qui sont dans un délire de pouvoir, lui aussi est dans un délire, le délire d'emprisonner les gens par le sortilège, la magie et ainsi de suite. Bref, il montre toutes les illusions et les rêves mais également les délires sur lesquels s'appuie notre imaginaire qui se perpétue à travers les siècles. Et puis il y a ces personnages incroyables : Caliban, Ariel... mais comment les a-t-il trouvés ? Bref, il est vrai qu'en la lisant, tu peux penser tiens regarde quel beau texte littéraire, mais tu as l'impression qu'il a moins de possibilités dramaturgiques que d'autres tragédies et comédies de Shakespeare. Pourtant avec cette rigueur, cette intensité, cette liberté et même cette profanation, cette force dramaturgique émerge, précisément parce qu'il n'y a rien qui peut aider à entrer dans le conte de fées grâce à des suggestions superficielles, mais il n'y a que la table qui grince... J'espère qu'elle continuera à grincer...

Serra - Mais elle doit grincer comme je veux...

Moresco - J'espère que tu n'auras pas une attitude de pouvoir et que tu la laisse libre de grincer comme elle veut, car ce son donne une idée de la scène, c'est-à-dire l'idée de Shakespeare du monde comme un grand théâtre...

Serra - Je vais la laisser grincer, elle a une vie propre, il n'y a pas de doute.

Moresco - J'espère que ton pouvoir sur ces planches ne va pas plus loin...

Serra - Mais c'est exactement ce que je veux, c'est pour cela que j'ai choisi le théâtre et non le cinéma, c'est pour cela que j'utilise des objets réels, fragiles, anciens, inutilisés par la société et il en va de même pour les costumes, les mêmes planches de cette estrade, tu ne sais pas à quel point il est difficile de les trouver comme ça, mitées, mangées, vieillies et usés. Un grand mérite revient au service technique du Stabile, qui a relevé le défi de reconstruire une scène usée qui ressemble aussi à un jardin zen. Et puis il y a les acteurs qui, par bonheur, grincent avec grâce et anarchie...

En fait, *La Tempête* m'émeut de plus en plus pour une autre raison, parce que je me reconnais d'une certaine manière... ça me fait très peur, mais c'est tellement évident que je me reconnais dans ce personnage... même quand il est profondément désagréable et puis je le disais hier au téléphone... je disais que c'est un personnage... c'est un personnage désagréable et ce n'est pas facile...



Il suffit de lire pour se rendre compte que c'est un être très désagréable, mais c'est justement parce qu'il est si grincheux qu'il est si émouvant à la fin, et donc en cela je le trouve très tchékhovien, un personnage absolument mesquin, qui malgré sa hauteur manque totalement de transcendance, tout en s'occupant lui-même de transcendance. Ses études l'isolent du monde... c'est aussi ce qui arrive à l'occident... ces dernières années, nous avons eu cette fascination pour l'orient, même théâtrale, mais surtout spirituelle, si bien que maintenant il y a différents cours de yoga avec des noms sanskrits imprononçables, et puis la Vipassana, la méditation transcendantale, la méditation tibétaine, tout cela pour le bénéfice des riches occidentaux, pour nous faire du bien, nous avons pris à l'orient tout ce dont nous avons besoin.

Nous avons étudié, nous savons tout, nous connaissons toutes les techniques de respiration et nous avons oublié, comme Prospéro, quelque chose de fondamental qui sous-tend tout cela : la compassion. Le Bouddhisme sans compassion peut devenir une activité bi-hebdomadaire pour vivre mieux et se détendre, ne pas se fâcher quand le technicien ne règle pas ce projecteur comme je veux... Mais c'est toujours l'égoïsme qui nous pousse... le tout au service de l'occidental qui doit être toujours mieux, doit être heureux, toujours plus heureux, pour ensuite être essentiellement, profondément malheureux.

Prospéro apprendra la compassion d'un esprit de l'air. *Si seulement tu les voyais tu en serais touché*, dit Ariel.

Tu le crois vraiment ?

Moi oui, si j'étais humain.

Alors moi aussi... C'est l'initiation de Prospéro, son évolution humaine avant même son évolution spirituelle. Peut-être l'occident aurait-il besoin lui aussi de la visite d'Ariel pour réapprendre la compassion.

Moresco - Une autre chose qui m'a frappé à propos du personnage de Prospéro, c'est l'ambivalence explosive qu'il émane, mais en même temps, c'est à lui que Shakespeare confie quelques-unes de ses pensées les plus désespérées et les plus personnelles... C'est comme dans les anciennes écritures, comme dans *Gilgamesh* ou dans les premiers livres de la *Bible*, où les choses et les forces n'étaient pas aussi séparées qu'on l'a cru plus tard, entre le bien et le mal, Dieu et le diable... Dieu qui dit: "Je me repens du mal que j'ai voulu faire aux hommes"... Mince ! Mais alors cela signifie que Dieu peut aussi faire le mal ! Au contraire, toute une structure géométrique conceptuelle a été construite au-dessus, se développant par séparations et antinomies, pourtant, au début, les choses étaient indistinctes

et explosives, la lumière et les ténèbres étaient une seule et même chose avant les premières paroles de la Bible, lorsque Dieu arrive et sépare, ou croit séparer, la lumière des ténèbres, et c'est là qu'initie tout notre mécanisme mental spéculaire. Chez Shakespeare, il y a encore cette puissance verticale indivise, et c'est étrange parce qu'il est né et a travaillé dans un siècle où les illusions mentales de la modernité commençaient à se développer.

En ce sens, il est vraiment un barbare, comme le prétendait Voltaire, violent et obscur, comme il le disait aussi de Dante. Un barbare très raffiné, d'accord, mais en fin de compte, un vrai barbare, précisément parce qu'il n'accepte pas cette simplification machinale dans l'indistinct, comme le soi-disant barbare, dans lequel les forces sont encore ensemble, multipliées...

Moresco - Et même Ariel... parce que, comme la lumière et l'obscurité, la lourdeur et la légèreté ne peuvent pas se passer l'une de l'autre, car sans légèreté il n'y aurait pas de pesanteur, sans pesanteur il n'y aurait pas de légèreté.

Serra - Tous les personnages traitent d'une manière ou d'une autre du langage et de la violence qui consiste à imposer sa propre langue. Nous nous sommes demandé quelles pouvaient être les langues secrètes de Caliban, Ariel et Prospéro. Caliban a certainement appris la langue de l'occident avec Prospéro et Miranda, mais quelle était sa langue maternelle ? En revenant en arrière, sa mère, la sorcière Sycorax était d'Alger, donc, je veux dire quelle est sa langue... l'arabe ? Quelle est la langue ? Celle d'Othello ? Caliban et Othello sont deux personnages absolument symétriques, car tous deux sont étrangers et parlent une langue étrangère, ainsi, quand on joue Othello, on doit parler mal en anglais (ou en italien), disons avec un accent et une cadence bizarres. Il ne peut pas parler correctement parce qu'il est étranger... Ils sont tous deux étrangers, tous deux barbares, car Othello se battait déjà à l'âge de sept ans, lit-on dans le texte. Des sauvages qui ont appris l'anglais auprès de personnes très cultivées et donc Shakespeare les fait parler en vers sublimes. Ils font des fautes de prononciation mais ils parlent en vers et quand il y a cette transfiguration vers... disons quand leur nature plus sauvage se réveille, c'est-à-dire quand Othello décide de tuer Desdémone et Caliban de livrer Prospéro endormi à Stefano les deux parlent en prose. Le langage est le miroir de l'âme et, à partir des vers, on tombe dans la prose.

Ils restent pourtant des sauvages : l'un est une créature des ténèbres et l'autre un maure étranger. Othello est appelé à se battre, mais ce sera finalement son lieutenant Cassio qui sera nommé gouverneur de Chypre. Cassio le blanc !

On se sert d'Othello avant de le mettre à l'écart, et Caliban est totalement inapproprié pour s'unir avec Miranda, d'où le scandale du Maure qui épouse Desdémone : c'est du jamais vu !

La langue... On dirait une bêtise... il y a tellement d'éléments qui ne sont pas simplement des thèmes que l'auteur traite mais bien des sources d'énergie qui rayonnent de chaque syllabe...

Dans *La Tempête*, il y a toujours un jeu de miroirs continu entre le spectacle et les spectateurs. Le spectacle de la tempête a pour spectateurs Prospéro et Miranda ; le spectacle du banquet a pour spectateurs les naufragés ; le masque a pour spectateurs Ferdinand et Miranda. Enfin, le dévoilement du rideau révèle les amoureux qui jouent aux échecs sous le regard de tout le monde.

Et puis le dernier public, les spectateurs en salle.

Dans l'épilogue, la magie passe définitivement au public, la magie de l'imagination intérieure qui s'incarne dans un applaudissement qui est un hommage et un vœu mais en même temps une formule magique qui dénoue le sortilège et libère l'acteur de tout lien avec le personnage.



L'enchantement qui émane du concret

de Alessandro Toppi

Une étendue de bois de 278 mètres carrés. Avec de petites dépressions - ce sont des vers à bois ou des déformations qui s'ajoutent à la pente de 1% de l'avant-scène - et un millier de rayures visibles à l'œil nu. En haut un treillis de quinze mètres, devant un rideau largement ouvert, sur les côtés des fils électriques avec leurs contrepoids. Des murs bruts au fond, des cordes et des câbles partout.

Et une multitude de sièges, 345 dans le parterre, 696 au total. Cinq étages de loges, ornées d'écaillés dorées, de frises feuillues et de lampes. Je compte : 241.

Trois ne fonctionnent pas. Et une boîte contenant des vis et des boulons, avec "Fritto misto" écrit dessus, un balai avec des poils verts et une porte murée qui fait penser à une légende où l'acteur principal est le fantôme d'une petite fille. Tel est le lieu, le Teatro Argentina de Rome dans sa tangibilité basique, dans les jours du 24 août au 2 septembre 2020. Il accueille un atelier, dirigé par Alessandro Serra, avec dix-huit participants, intitulé *Hamlet. Le silence chez Shakespeare* mais à propos de Shakespeare moi, qui prend des notes, je n'entendrai presque jamais son nom. Qu'est-ce que j'observe par contre, qu'est-ce qui m'arrive ?

D'abord, Chiara Michelini, qui à travers une partition de flux doux, de pauses, de tournages et de gestes concentrés rend les corps des participants plus conscients et plus légers, neutres, fins et donc prêts à agir, en un instant, sur scène.

" Le souffle est un vent doux, le corps sombre, les talons s'enfoncent ", " je cherche la qualité du mouvement ", " en inspirant, l'espace entre les vertèbres s'élargit, en expirant, la colonne vertébrale s'alourdit " et " suivez le rythme ", " il n'y a pas de bonne ou de mauvaise manière ", " prenez votre temps ". Jusqu'à ce qu'ils se redressent : les paupières baissées, le visage serein : entre les jambes un espace égal à la largeur des mains, le menton incliné, comme s'il tenait un pamplemousse avec le cou, tandis que l'air passe entre les bras et le torse, simplement.

Et ensuite ? Un travail incroyable dirigé par Alessandro Serra : coordonné et désordonné à la fois, il est fait d'exercices, d'improvisations, de propositions et de trébuchements, de rougeurs, de sueurs. Je note, par exemple, une danse exécutée en serrant un bâton qui produit un affect, tel une symbiose épidermique-matérielle entre l'homme et l'objet, jusqu'à ce que Serra ordonne cruellement l'adieu.

Continuez à danser, mais sans (la nostalgie) le bâton. Ou bien.

Deux rangs - S'agit-il de deux murs ? Ou de deux armées ? Est-ce une forêt double de Birnam ? - avançant lentement, pour se retrouver au centre de la scène à l'unisson. C'est une façon, me semble-t-il, d'apprendre à écouter : qui est à côté de moi et qui bouge avec moi ; qui est devant moi et qui vient vers moi. Et encore. Un chant où il n'y a pas de polyphonie. Chacun y participe avec son propre ton, en *se décréant* dans le chœur. Ici, le mot "chœur" est un mot clé, à tel point qu'il apparaît trente et une fois dans mon cahier. "Soyez un chœur", "dissolvez-vous dans le chœur", "je dois entendre le chœur", dit Serra, et "je disparaissais dans le chœur et j'en suis exalté : en même temps, j'expose ma petitesse et pourtant je brille à travers le tout". Ce n'est pas assez. Je pense aux acteurs et actrices qui s'enfoncent et se creusent comme une vague ; je pense aux courses à vitesse variable, quand il faut choisir et poursuivre son compagnon ou sa victime ; je pense à un tapis qui sert de tapisserie, de cadre et de toile de fond ; je pense à l'après-midi dédié à Hamlet, non pas pour le jouer ou monter des micro-régies mais pour s'interroger sur les trous de l'intrigue, sur les clairs-obscur de l'histoire. Et je pense à la géométrie qui régit en permanence la (com)présence physique. Des lignes, des points, des diagonales et le cercle, le triangle et le rectangle, qui - explique Serra - "est la forme par laquelle se représente l'homme : les tableaux, les écrans de cinéma, les téléviseurs, les smartphones sont des rectangles ; la scène où nous sommes maintenant est un rectangle". Et en plus : une foule de références aux acteurs (les entrées en scène d'Eleonora Duse, la jonglerie d'Eduardo De Filippo, Umberto Orsini jouant les mains dans ses poches et Danio Manfredini, César Brie, Eugenio Barba, les objets de *Fin de partie* de Samuel Beckett, la répétition d'un fragment de Pina Bausch) ; les livres recommandés (*Stille Nacht* de Tadeusz Kantor, *Les Boutiques de cannelle* de Bruno Schultz, *Mélancolie de la résistance* de László Krasznahorkai, *Étienne Decroux* d'Yves Lebreton) ; certains noms de peintres (Rembrandt, qui restitue l'invisible par le noir ; Hopper, dont la lumière courbe les plantes dans les vases ; Hammershøi, qui fait écouler le temps dans ses toiles), certaines citations inattendues (la "fortuité" de Francis Bacon, "le silence entre les notes" de Mozart, la rosace d'un théâtre de Città di Castello où est inscrit "Je suis vu pour que je voie") et une immense quantité de références élevées et basses qui participent également au questionnement pratique et théorique des fondements du théâtre : la puissance de Mike Tyson, les films de Mario Bava, la vidéo où Maradona s'échauffe en ne faisant qu'un avec le ballon et comment

Tchekhov illumine la pièce du troisième acte de *La Cerisaie*, *Le Sacre* de Bergman, *Stalker* de Tarkovski, la douleur qu'exprime Amy Winehouse en chantant. Eh bien, qu'est-ce qu'est tout cela en fin de compte ? "Un travail mesquin parfois, mais noblement accompli" : ce sont "les jeux qui engagent les forces" et "les humbles tâches" qui tendent "à des fins élevées" et sont accomplies "par amour", dirait le jeune Ferdinand de *La Tempête*. C'est la grande quantité de matière brute qui est nécessaire au théâtre sacralisé. Et c'est une recherche de densité, me semble-t-il, et une quête de beauté, une façon de faire briller l'air, de rendre l'espace et le temps plus sensibles. C'est une aspiration à la verticalité. C'est seulement le cinquième jour que j'ai remarqué vingt-trois costumes de scène suspendus très haut, près du plafond de l'Argentina. On les fait descendre lorsqu'il ne manque que quelques heures à la fin de l'atelier. Les actrices et les acteurs les saisissent : comme des enfants lorsqu'ils voient une montagne de jouets ; comme le font Stefano et Trinculo lorsqu'ils saisissent les vêtements exposés par Prospéro, dans l'acte IV scène 1 de *La Tempête*. Pour moi, ces formes qui relient le toit (le ciel) et le plateau (la terre) me rappellent immédiatement la dimension verticale du théâtre de Shakespeare, qui est à la fois structurelle (les trois niveaux de sous-scène, la scène et le balcon) et culturelle : "Vous pouvez être sûr que pour Shakespeare et son public - dans le mélange extraordinaire de peuples en pleine transformation, avec des idées qui explosaient et puis s'obscurcissaient - il régnait l'absence absolue de sécurité. Et c'était une bonne chose, car cela créait l'intuition profonde que derrière ce chaos, il y avait une étrange possibilité de compréhension, en relation avec un ordre différent, qui n'avait rien à voir avec l'ordre politique. Ce sentiment est présent dans toutes les œuvres de Shakespeare, et si nous refusons d'accepter la réalité d'un monde des esprits, nous ferions mieux de brûler ces œuvres, car elles n'auraient plus de sens. Son théâtre était un lieu de rencontre entre spectateurs et acteurs, où l'on pouvait assister, avec une grande intensité, à des moments de vie, instant après instant. Partout, le visible était accompagné d'une dimension invisible, de sorte que l'action était à la fois horizontale et verticale" écrit-on dans *Oublier Shakespeare* ? Peter Brook. Le spectre d'Hamlet, si vous voulez, ou les sorcières qui grimpent sur un monolithe et se jettent sur la scène, déterminant (avec une danse qui anticipe un destin) le début de *Macbettu*. Que ce soit clair : cette altérité d'un autre monde, cet enchantement, est un havre où se poser. Qu'on atteigne - quand on le rejoint - en maniant le concret.

Prenez *La Tempête*. Cette œuvre, qui n'a pas de sources littéraires dominantes mais où résonnent plutôt des morceaux de drames apocryphes (le *Mucedorus*¹), des canevas de la commedia dell'arte (*Les Trois Satyres*²), des échos de vieux contes magiques (*El Espejo de Príncipes y Caballeros*³) ; qui mêle le *masque* aux réflexions politiques de Montaigne et aux *Métamorphoses* d'Ovide; qui rassemble débats religieux, récits de naufrages et reflets de la politique coloniale anglaise - cette œuvre est un condensé de situations, d'archétypes et de clichés que l'on retrouve dans presque toutes les trames déjà écrites par William Shakespeare : d'*Othello* à *La Comédie des malentendus*, de *Peines d'Amour Perdues* au *Roi Lear* - est en fait une tentative prosaïque, à la fois humaine et technique, d'où la poésie jaillit enfin. Shakespeare la compose en tenant compte des outils, du décor et des caractéristiques de l'espace disponible (l'obscurité domine, par exemple, puisque la compagnie occupe une salle à l'intérieur du théâtre) ; il écrit le rôle de Prospéro pour Richard Burbage, qui a vieilli prématurément, et fait coïncider (pour la première fois) la séquence des événements avec la durée réelle de la pièce. Ce sont des nécessités, des astuces, de l'expérience et de l'habileté, ce sont des stratagèmes et des ruses : c'est du plomb, pourrait-on dire, qui se transforme en or. Par son travail quotidien, en dosant le rythme, en accordant la choralité, en trouvant le sens derrière chaque phrase et chaque mot, il fait jaillir le théâtre de la littérature et la vie du théâtre : sous une forme distillée. Et d'ailleurs : " La magie du théâtre réside précisément dans cette possibilité unique et extraordinaire d'accéder à des dimensions métaphysiques par la canaillerie de quatre planches de bois, d'une troupe, de quelques objets et d'un tas de costumes rapiécés" dirait Alessandro Serra. Et c'est ainsi que surgit un monde auquel on peut vraiment croire. Le plateau est une vraie île. Ariel est vraiment invisible, les vêtements des marins restent secs malgré le naufrage, et il y a une grotte, des ronces, un lac boueux. Le soleil s'obscurcit vraiment à midi. La mer verte fouette vraiment la voûte céleste. Le vent dit vraiment un nom que le tonnerre bat comme un tambour. N'est-ce pas la même chose avec le théâtre d'Alessandro Serra ? Vraiment, je pourrais le jurer, j'ai vu le temps s'effiloche (*AURE*) et j'ai vraiment vu un corps sculpté par une lumière qui oscille horizontalement (*Ombre du soir*) et j'ai vraiment vu la vie se flétrir dans une attente (*Frame*), j'ai vraiment vu tuer le sommeil, faire des sortilèges et avancer

¹ *Mucedorus* est une comédie romantique, publiée en 1598 (seize éditions in-quarto suivront entre 1598 et 1668) mais déjà sur scène depuis 1590. C'est l'une des œuvres les plus diffusées à l'époque et l'une des plus aimées et jouées de son temps. Attribuée par certains à William Shakespeare, elle est aujourd'hui considérée une œuvre apocryphe.

² Canevas de la commedia dell'arte, d'un auteur anonyme ; les échos de la pièce ont probablement atteint les cercles théâtraux londoniens. Dans *Li Tre Satiri* on raconte des facéties de Zanni et Burattino, des marins naufragés sur une île gouvernée par un magicien assisté par des esprits sous forme de satyres.

³ *El Espejo de Príncipes y Caballeros* est un cycle de poèmes chevaleresques, publiés entre la moitié du XVIe siècle et les deux premières décennies du siècle suivant. La première partie, en trois volumes, a été publiée à Saragosse en 1555, sous la signature de Diego Ortúñez de Calahorra, et raconte les aventures (dont le naufrage sur une île enchantée) de l'empereur Trebacio de Grèce et de ses deux fils El Caballero del Febo et Rosicler, et a été traduite en anglais en 1578 sous le titre *The Mirrour of Princely Deeds and Knighthood*.



les arbres (*Macbettu*) : j'ai vraiment vu une femme pleurer, se lever de sa chaise et s'en aller, laissant derrière elle son aura, tout son passé (*La Cerisaie*). Peu importe qu'elle dépende d'un projecteur de découpes ou de la poussière du plâtre, des confettis ou de la fumée, d'une pile à côté du rideau, de l'utilisation du pain carasau, d'une vieille armoire choisie pour jouer à cache-cache, d'une blague dite hors scène, de la répétition d'une étreinte ou de la position étudiée de deux corps immobiles dans un espace vide. L'important est que, soudainement, et sans aucun avertissement, j'ai été mis en relation avec quelque chose d'inénarrable et de très élevé, qui vivait - qui sait depuis quand - dans ma poitrine.



TEATRONAZIONALE
**TEATRO
STABILE
TORINO**

teatrostabiletorino.it