

SHAKESPEARE
AL TEATRO GARIBALDI

LA MANUFACTURE
DES OEILLETs

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS



Città di Palermo
Assessorato alla Cultura
Assessorato al Centro Storico
Assessorato all'Informazione
e Comunicazione

Presidenza del Consiglio dei Ministri
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
La Ville de Strasbourg
Le Maillon Théâtre de Strasbourg

office national de diffusion artistique

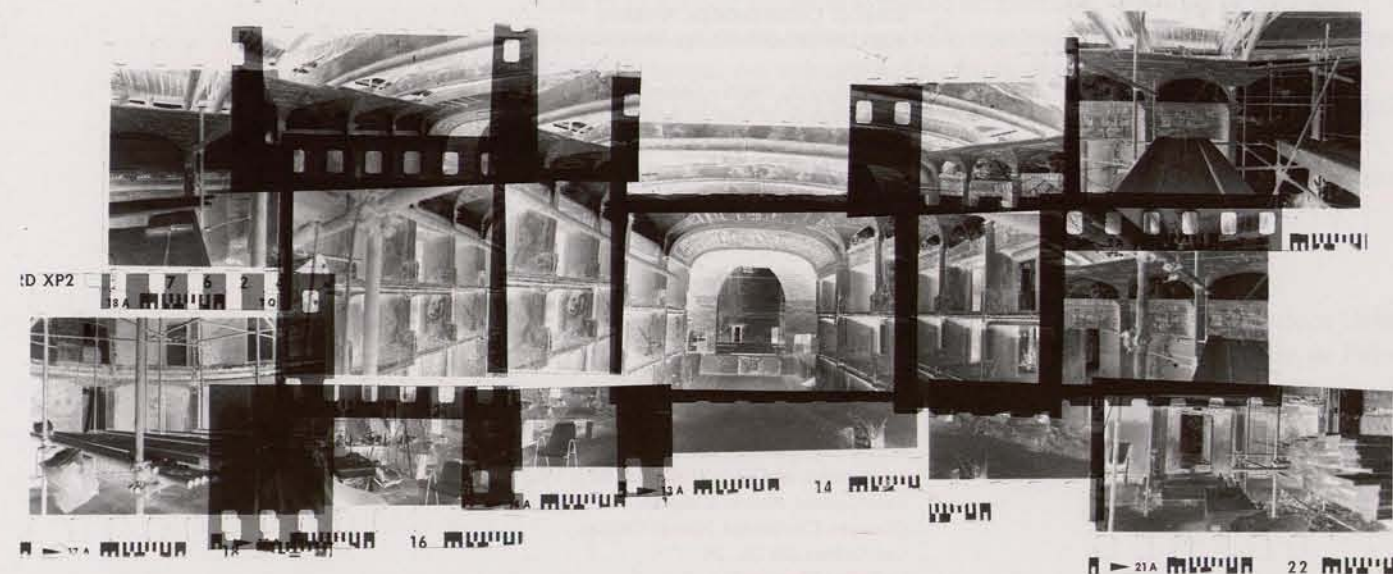
ONDA

SHAKESPEARE AL TEATRO GARIBALDI

UN PROJET DE CARLO CECCHI ET MATTEO BAVERA

Le Théâtre Garibaldi de Palerme, La Manufacture des Oeillets
et le Festival d'Automne à Paris présentent, la trilogie de
William Shakespeare :

Hamlet, Mesure pour mesure, Le songe d'une nuit d'été
mise en scène de Carlo Cecchi, avec le soutien de l'ONDA ,
le concours du Conseil Régional d'Ile-de-France, de la
Fondation Teatro Massimo et du Teatro di Roma.



Odéon Theatre de l'Europe - Fondazione Teatro Massimo - Teatro di Roma

Théâtre Garibaldi
Directeur artistique **Carlo Cecchi**
Directeur **Matteo Bavera**

La Ville de Palerme
Le Maire **Leoluca Orlando**
L'Adjoint à la Culture **Laura Iacovoni**
L'Adjoint au Centre Historique **Emilio Arcuri**
L'Adjoint à l'Information **Alberto Mangano**

Coordination Institutionnelle
Giulia Randazzo, Ermanno Cascio, Franco Passariello
Bureau des Projets Spéciaux
Ferdinando Ania
Expert Promotion Culturelle
Salvatore Tallarita

Association Culturelle Cartesiana
Président **Matteo Bavera**

Image et Communication **Aryadeva**
Mela Dell'Erba, Nadia Speciale

Les Presses du Théâtre Garibaldi **Sergio Marra**
Les Presses de la Ville de Palerme **Gabriele Lo Bello, Angelo Scuderi, Guido Valdini**
Photos **Ezio Ferreri, Shobha, Monica Biancardi, Sandro Scalia**
Traductions **Charlotte Bernard, Anne-Clémence De Grolée**

Remerciements à :
Francesco Giambrone
Georges Lavaudant
Boja Sidja
Renato Palazzo
Sergio Rubino
Giuseppe Marsala e Michele Pipia
Francesco Di Liberti, Enza Barrafato, Mariolina Garraffa
Luisa Stella, Massimo Scimemi, L'ingénieur Mario Scotto, Antonio Rera
L'architecte **Mario Li Castri**
Les bureaux du Centre Historique de la Ville de Palerme
Lillo Catania, Andrea Cangemi, Francesco Lo Cascio
Giuseppe Cirrincione, Marida Cassarà
Les Ateliers des DL. 24
La Police Municipale
Annamaria Currao e lo staff di Santandrea

Quand dans trois mille ans, un homme de théâtre génial représentera l'une des oeuvres de Shakespeare dans un palais du Danemark ou dans un jardin en Angleterre, convaincu qu'il sera de pouvoir retrouver dans les lieux d'origine l'esprit originaire du grand dramaturge, il pourra se reconforter au souvenir de ce jour lointain où un autre homme de théâtre génial - et avec lui, tout un détachement de gens du spectacle, d'intellectuels et de citoyens pèlerins - réussit à faire de Palerme le lieu d'origine et à trouver, dans un théâtre croulant du centre historique de la ville, l'esprit originaire.

Voilà bien des complications pour dire une réalité fort simple : l'universalité de Shakespeare, qui permet à chaque lieu, à chaque Palerme de se sentir palais danois ou jardin anglais et qui rend palermitain, ce palais et ce jardin.

C'est la magie de toujours et à portée de tous, mais que tous ne savent pas toujours cueillir ; c'est la magie que Palerme, ici et maintenant, sait cueillir. Une ville malade devenue symbole de guérison, une ville débauchée maintenant scène de vertu, une ville corrompue devenue salutaire, Palerme, hier ville morte, est aujourd'hui toujours plus excitante et vitale ... Dans cette ville, un théâtre croulant devient avec-et-sans effort le symbole et la confirmation de l'éternité du Théâtre.

Le handicap se fait ressource : c'est le rêve de l'art, c'est l'enjeu du pouvoir. C'est Shakespeare.
C'est Palerme.

Leoluca Orlando
Maire de Palerme

Il y a quelques années, j'avais imaginé faire, avec le même groupe d'acteurs, une trilogie Shakespearienne à réciter jour après jour. Nous y voilà. Dans les ruines d'un théâtre à l'italienne, construit pour célébrer les lieux, le temps et les actions qui nous ont conduits à la fin d'un ancien Règne et au début d'un nouvel Etat ; au milieu des ruines d'un quartier populaire qui témoignent des années et des hommes qui ont porté les masques de la corruption, de la violence et de la mort ; que peut-on faire de mieux, si ce n'est réciter Shakespeare ?

Les spectacles commencent en fin d'après-midi, quand il y a encore la lumière du jour, parce que les ruines de ce théâtre ne sont pas archéologiques. On se trouve en plein coeur de la ville et les bruits, les sons, les voix de Palerme cernent les acteurs et les spectateurs. Ainsi m'a-t-il semblé, quelque fois, que nous étions en train de faire un théâtre vivant et nécessaire.

Carlo Cecchi

C'est avec la représentation en soirées alternées, et depuis cette année, avec la proposition intégrale des spectacles "Hamlet", "Le songe d'une nuit d'été" et "Mesure pour mesure", que se conclut la trilogie "Shakespeare au Théâtre Garibaldi", à laquelle Carlo Cecchi travaille depuis 1996.

L'idée qu'un groupe d'acteurs puisse représenter plusieurs personnages shakespeariens, en changeant de rôle et de spectacle tous les soirs ou dans la même journée, trouve ici son aboutissement. A ce projet, certainement unique et pas seulement en Italie, ont participé un groupe important de jeunes acteurs, pour certains palermitains, et quelques artistes, poètes, écrivains, compositeurs, comme Cesare Garboli, Patrizia Cavalli, Titina Maselli, Franco Piersanti et Sandro Gorli.

Il s'est agi d'inventer un modèle productif et créatif très différent de ceux auxquels nous sommes habitués depuis trop longtemps dans notre théâtre. La Mairie de Palerme fut la première à croire en ce modèle, suivie par la Présidence du Conseil des Ministres, qui l'a reconnu au titre d'un des trois "Projets spéciaux" qu'elle finance dans ses plans triennaux.

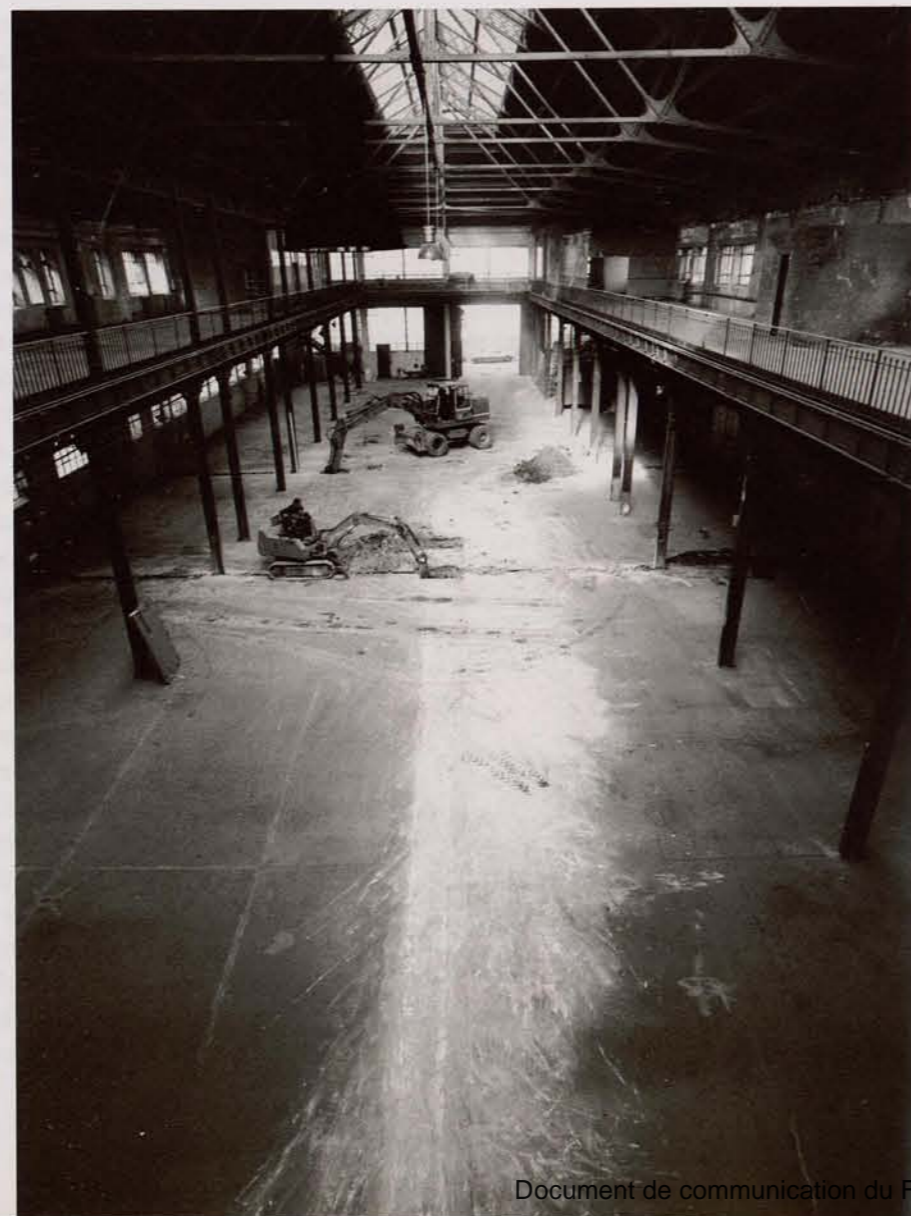
C'est un fait singulier et remarquable que celui de faire du théâtre avec des mois et des mois de répétition, un grand nombre d'acteurs, en enrichissant le dernier spectacle des spectacles déjà réalisés, mais avec une structure technique et administrative légère.

Avec le Garibaldi, et avec d'autres événements culturels, Palerme est devenue l'une des capitales du théâtre italien. Mais d'une manière toute différente de celle des autres villes, parce qu'ici, la réalité du lieu et celle du théâtre renvoient à un jeu incessant de surimpressions, qui concernent la possibilité de transformer la destruction et la dégradation en quelque chose de vital.

Cette sortie du Théâtre Garibaldi avec notre tournée à Rome et en France constitue une exception due à l'insistance de nos amis italiens et français : Mario Martone, Fabienne Jeannelle, Marie Collin, Nadja Derrar, Jacky Ohayon, Eric Vigner et Didier Thibaut. Mais notre Maison Naturelle est le Théâtre Garibaldi où nous rentrerons travailler au plus vite.

Matteo Bavera

LA MANUFACTURE
DES OEILLETS



L'Office National de Diffusion Artistique a pour mission d'encourager et de soutenir la diffusion de spectacles d'artistes, de compagnies et d'institutions dont le travail s'inscrit résolument dans le domaine de la création contemporaine et du renouvellement des formes.

Dans le cadre de ses actions internationales, l'ONDA encourage l'accueil en France de spectacles étrangers. Il contribue, en association avec les théâtres et les festivals, à la réalisation en tournées de spectacles de référence. En 1998 et 1999, il a soutenu les tournées en France du Handspring Puppet Company (Faustus in Africa et Ubu), la Societas Raffaello Sanzio (Orestea et Giulio Cesare), E. Nekrosius (Hamletas), P. Fomenko (Loups et Brebis), Teatro Il Carretto (Roméo et Juliette).

L'ONDA est particulièrement heureux d'avoir contribué à l'accueil en France du Teatro Garibaldi avec la présentation de la Trilogie de Shakespeare, mise en scène par Carlo Cecchi, à Strasbourg, Paris, Toulouse, Villeneuve d'Ascq et Lorient.

Fabien Jannelle
Directeur de l'ONDA



Carlo Cecchi, Palerme et une trilogie
Interview de Franco Quadri

Alors comme ça, Carlo Cecchi, pour fêter les années de la maturité, tu t'es trouvé une Maison et une nouvelle perspective de travail à Palerme.

En trois ans, j'ai passé ici dix mois, dix mois d'été qui comptent double pour la qualité d'une lumière unique qui, l'hiver, s'éteint. Je me suis rapidement rendu compte qu'à Palerme je retrouvais quelque chose de familier et de connu : le caractère, la force aiguisée, la dureté douce d'Elsa, d'Elsa Morante, fille de siciliens.

Comment t'est né ce choix, qui ranime un mythe sicilien, de devenir palermitain pro-tempore à des périodes saisonnières régulières ?

Ça s'est fait par hasard, et puis c'est devenu un destin, indépendamment de Palerme. Quand je jouais *Fin de partie* au Biondo, Matteo Bavera m'a suggéré de penser à un projet à réaliser dans cette ville dont je ne connaissais rien excepté la situation dramatique du début des années 90, qui m'avait beaucoup frappé dans les journaux : il me fit donc faire un tour du quartier de la Kalsa qui cet hiver, était très différent de maintenant puisque manquait la lumière qui lui donne vie. Nous sommes aussi passés devant ce Théâtre Garibaldi qui était alors fermé et qui avait l'air en ruine, mais par provocation, je manifestai un certain intérêt. Deux mois plus tard, Bavera me dit qu'on pourrait peut-être le voir et peut-être même l'utiliser ; je vins et pénétrai à l'intérieur : il y avait vraiment quelque chose d'intéressant. Comme tu le sais, j'avais déjà monté *Hamlet* à Florence, au Niccolini, en utilisant tout le théâtre, mais je n'étais pas allé jusqu'au bout : ma rencontre avec ce lieu me décida. La période que nous avons passée à monter *Hamlet*, d'abord aux Cantieri de la Zisa puis ici, a représenté une rencontre heureuse entre un lieu physique humain social, un texte et une compagnie. Avec Bavera et Leoluca Orlando, nous avons alors projeté de faire une trilogie.

Mais qu'est-ce qui t'intéressait le plus, le théâtre, sa situation, l'idée d'en faire une maison, le rapport avec le quartier ?

Tout ça en même temps. Tu connais mon parcours théâtral depuis le début : je me suis formé à une époque où on pensait que le théâtre était nécessaire non seulement pour nous qui le faisons mais aussi pour ceux qui venaient le voir : de là sont nés d'abord les caves, et puis les banlieues, les nouveaux espaces, ... Ensuite, à partir de

la fin des années 70, poursuivant en cela un parcours qui n'était pas seulement mien, mais qui était devenu en quelque sorte emblématique pour tous ceux qui font du théâtre dans ce pays, j'ai traversé des années de grande solitude, plus encore que de solitude, durant lesquelles ma propre nécessité, comme comédien et metteur en scène, de communiquer avec quelqu'un, autrement dit le public, me semblait pratiquement perdue. *Fin de partie* a représenté la synthèse de cette expérience qui avait commencé avec *Anniversaire*, c'est-à-dire une petite pièce et une menace, de Pinter à Beckett : un cycle interrompu, parce que cela m'était indispensable, par des expériences telles que *Le Misanthrope* ou le premier *Hamlet*, qui demeuraient cependant à mi-chemin entre le volontaire et l'aléatoire, sans durée, une fragmentation à coup sûr privée de grandes espérances. Ici à Palerme, dès le premier *Hamlet*, un rapport immédiat s'est établi entre un groupe de comédiens, les spectateurs et donc le quartier, la ville, et ce, en quelque façon à travers trois Shakespeare, même si, pour être rigoureux, je devrais dire deux, car *Mesure pour mesure* n'a pas encore été donné en public. Mais je vois comment se déroulent les répétitions, le silence qui règne ici, dans l'un des quartiers les plus populaires de la ville, un respect qui n'est pas formel mais nous fait comprendre la reconnaissance qu'il y a pour notre travail et nous dit qu'il n'est pas étranger ... Parce que ce n'est que ça le théâtre, il y aura bien le narcissisme aussi, mais on est poussé à en faire parce qu'on veut communiquer avec les autres.

Et le quartier, il y vient au théâtre ?

Oui, beaucoup, et il participe d'une certaine manière aux fastes du théâtre. L'an dernier, par exemple, dans une boulangerie, on m'a demandé aimablement comment allaient "les petits fiancés", c'est-à-dire le quatuor d'amoureux du *Songe*, parce qu'évidemment, le bruit s'était répandu qu'il y avait des problèmes. Et il y a des enfants qui viennent voir les répétitions et qui répètent mon texte, un en particulier, je ne sais s'il le fait pour montrer que je ne le sais pas encore aussi bien que lui ou pour me dire "En cas de besoin, moi je le sais".

Tu as parlé de toi en te dénommant acteur et metteur en scène : quelle différence fais-tu entre ces deux activités ou ces deux rôles ?

Moi, je suis un directeur d'acteurs. D'un côté, je suis fait à la manière ancienne, même si je ne suis pas comme les anciens directeurs de troupe, ce qui serait anachronique et paradoxal, je suis un directeur et non un metteur en scène : avant

tout, un comédien devenu metteur en scène, parce que comme comédien, j'ai rencontré très tôt le problème de l'interprétation. Et c'est pour moi et sur moi-même que je l'ai rencontrée comme problème. J'ai été mon premier directeur et c'est comme ça que je suis devenu metteur en scène, en quelque sorte pour pouvoir jouer : il n'y a donc pas de différence, puisqu'il s'agit de la même personne. Moi je crois que depuis longtemps déjà, un comédien ne peut plus se contenter de l'instinct, même si le rapport entre instinct et intelligence est fondamental pour la naissance et surtout pour le développement d'un comédien. En ce qui me concerne, j'étais un acteur problématique, inadapté au théâtre pour lequel j'avais été préparé à l'Accademia d'Arte Drammatica, mais pas inadapté au théâtre au sens large : quelque part en moi, il y avait la certitude d'être fait pour le théâtre, en outrepassant ce théâtre auquel j'étais inadapté : et c'est là qu'est apparu le metteur en scène.

A ce stade-là, les maîtres sont importants ...

Fondamentaux. Mon premier maître Elsa, fut maître plus que maître, total, global, parce qu'elle prenait place dans ce débat de façon très forte, en me disant : "il n'y a que comme ça que tu peux faire du théâtre, pour en faire, tu dois faire ton propre théâtre": en ces années de jeunesse, il était très important de rencontrer quelqu'un comme Elsa, qui s'insère sans l'ombre d'un doute dans l'incertitude que je pouvais moi éprouver. Cela, au plan général, alors qu'au plan plus spécifiquement théâtral, je subissais d'un côté, l'influence du grand théâtre napolitain, Eduardo et, de l'autre, de façon déterminante, celle du Living Theatre : deux aspects opposés, et c'est pour cela que je disais que je ne suis pas un directeur à la manière ancienne. J'ai participé à l'expérience du théâtre contemporain et j'en suis resté foudroyé : je ne veux pas dire que le Living fut l'unique théâtre contemporain mais c'est celui que j'ai rencontré moi, quand j'avais 25 ans, même moins. Qui étaient-ils les chefs de file théoriques de ceux qui s'occupaient de théâtre dans ces années-là ? Brecht, mais avant tout, par ordre logique, Artaud, les grands russes, en particulier Meyerhold et Vachtangov.

Pas Stanislavskij ?

Non, Stanislavskij, je l'ai découvert ultérieurement : tout le monde passe par là mais pour moi, cela s'est produit beaucoup plus tard, évidemment par le biais des livres. Et puis, il y avait les spectacles du Berliner que j'avais vus, je ne pouvais pas voir ceux d'Artaud, de Meyerhold puisqu'il n'est rien resté mais plus tard, j'ai assisté à des spectacles russes, la Taganka, le Théâtre de la Satire ... J'étais très virulent con-



tre ce qui me semblait être la platitude du théâtre pour lequel j'avais été formé et je me demandais donc ce que je pouvais lui opposer. Théâtres et théories, et pratiques du théâtre différent. Mais après, j'allais voir le théâtre de variétés napolitain et les pages remarquables sur le sentiment d'étranéité, je les trouvais miraculeusement au Trianon ou au Théâtre Duemila, dans un théâtre plus absolu que celui du Berliner Ensemble : au fond, j'éprouvais une sympathie immédiate pour ces acteurs, mais en y réfléchissant de manière critique, j'en venais à observer : mais quoi, Trottolino et Beniamino Maggio sont bien autre chose que "distanciés", ou "biomécaniques" ! Je constatais l'immédiateté simple du rapport entre un plateau pour citer Benjamin, et une salle, caractéristique des théâtres populaires napolitains lorsque j'étais à l'Université. C'est en ce sens que je parle de ma relation avec le théâtre napolitain, parce que là, il existe une langue, pas seulement verbale : le théâtre n'est pas une langue, mais c'est dans la dimension physique des corps à l'intérieur d'un système où le rapport entre plateau et salle est fondamental et immédiat, qu'il réside. Tout cela appartenait à ce théâtre, à ce monde, et ça n'est plus : il n'y a pas que ces théâtres qui ont disparu et depuis longtemps, mais aussi tous ces acteurs, parce qu'ils étaient âgés, parce qu'ils sont morts. Cette référence s'est toutefois retrouvée bien souvent présente dans mes spectacles, ici aussi au Garibaldi, bondissante, dans la composition de la compagnie : à côté des comédiens issus d'écoles de théâtre, comme par exemple Valerio Binasco ou Elia Schilton, il y en a d'autres qui sont peut-être passés par les écoles, mais qui pourraient être qualifiés de dialectaux - encore que le terme soit inexact parce que le napolitain et le sicilien sont des langues à part entière, et que de siciliens, il y en a beaucoup parmi nous - ce qui prouve que ce lien persiste, et même qu'il trouve ici à se transformer.

Ce sont des comédiens que tu avais déjà rencontrés pour la plupart ?

Beaucoup d'entre-eux, oui, mais sur plusieurs années. Iaia Forte, je la connaissais mais je l'ai rencontrée comme comédienne dans *Hamlet*.

Avec tant de jeunes acteurs et tant d'ex, cette compagnie me semble posséder des caractéristiques non occasionnelles et même avoir toute l'allure d'une école de formation. En venant déjeuner avec toi, il m'est revenu à l'esprit qu'à mes débuts d'acteur en 1968, dans une pièce de Dacia Maraini mise en scène par Peter Hartman, il est paru dans "Sipario" que tu dirigeais alors, une recension de Wilcock intitulée "Naissance d'une compagnie-clan". Au fond, nous étions tous amis : le texte était de Dacia, le

théâtre était celui de via Belsiana, créé par Moravia et Siciliano avec Dacia, il y avait Peter Hartman et Paolo Graziosi, tous des amis d'Elsa ... Aujourd'hui encore c'est comme ça, des acteurs à Cesare Garboli, Patrizia Cavalli, Sergio Tramonti, Titina Maselli, s'il manque Paolo Graziosi, il y a sa fille : au fil des transformations et des changements, du Granteatro au Niccolini de Florence, ici et là, puis à Palerme, l'origine se perpétue avec une continuité de fond.

C'est un bon moyen pour maintenir une compagnie unitaire et former un nucleo digne d'un Stabile (théâtre permanent) sans comparaison en Italie.

Moi, j'ai toujours cherché à travailler avec les mêmes personnes, parce que, d'après mon expérience, un théâtre, et surtout un théâtre contemporain, ne peut obéir - et à plus forte raison en Italie, où presque tout est subventionné et donc en dehors des lois du marché - à un système qui veut qu'un groupe de comédiens, une compagnie, se mettent ensemble de la façon la plus hasardeuse avec un metteur-en-scène qui connaît à peine ses comédiens et répète le texte en trente jours. Moi je ne peux pas le faire, parce qu'elle me semble physiologique cette nécessité que j'ai de m'engager par rapport à un certain nucleo d'acteurs, lequel pourra évidemment changer et se transformer, admettre de nouveaux acteurs, ne serait-ce que pour éviter cette mystique du groupe fermé, genre Living, parce que l'ouverture demeure fondamentale.

On pourrait donc parler d'un théâtre permanent.

Bah. Il y a quelques jours, pour la première fois de ma vie, j'ai cru que j'avais fait une bêtise : j'aurais peut-être dû faire, que sais-je ?, réalisateur pour le cinéma, pas parce que je voudrais le faire aujourd'hui, non, j'y pensais déjà il y a 35 ans ... Mais parce que le cinéma, tout comme l'opéra, a été important dans la vie de ce pays. Le théâtre en réalité, si on met de côté la compagnie d'Eduardo ... Grâce à son génie qui l'a poussé si loin, ça a été là la dernière manifestation théâtrale d'une époque où, avec le cinéma, le théâtre était l'unique forme de représentation avec un public, avec plein de salles, un vrai rapport avec une ville, avec une langue ; Eduardo lui-même disait : "je suis l'épilogue", en faisant allusion à une certaine manière de faire du théâtre et à une certaine société. A part Eduardo, à dire la vérité, il n'y a eu que des cas isolés dans l'histoire du théâtre de l'après-guerre : Visconti, Strehler, Carmelo Bene ... peut-être moi, bah, et d'autres, mais il n'y a rien auquel on puisse réellement se référer, le théâtre n'est pas nécessaire dans ce pays, si ce n'est pour quelques spectateurs, parce que parmi ceux qui viennent voir les spectacles, il y a toujours

quelqu'un qui s'intéresse à ce qu'on fait.

Il a également existé un théâtre nécessaire au sens politique.

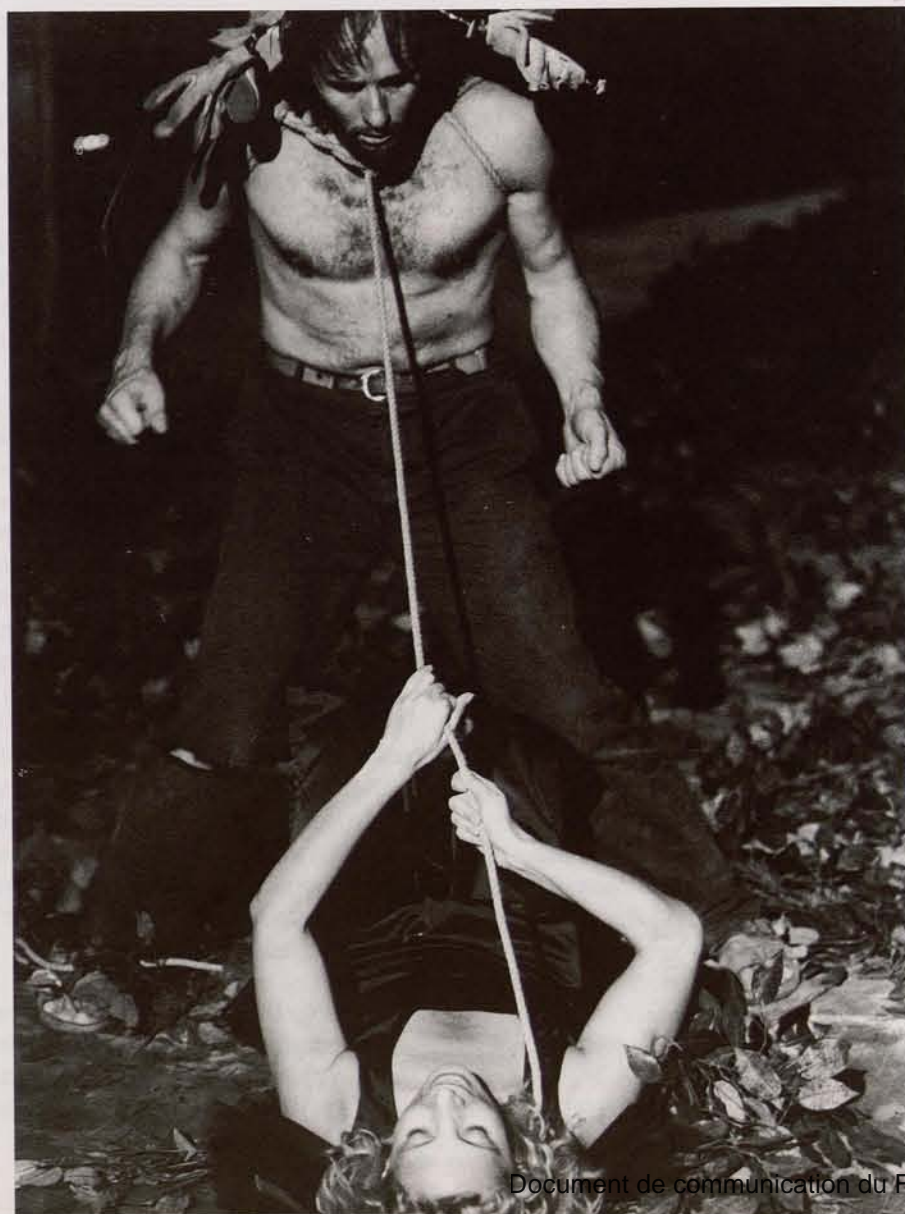
A l'époque où nous avons débuté, nous pensions que le théâtre était nécessaire, plus que nécessaire, absolument nécessaire et que cette nécessité était partagée - sinon par tous les italiens - certainement par toute une génération, voire même par certaines classes sociales. Aujourd'hui je ne sais pas ce que je répondrais si j'avais 25 ans ; peut-être oui, que si, c'est une condamnation que de faire du théâtre, car ce n'est pas toi qui décide d'en faire, cette décision te précède, tu ne sais pas où cela a été décidé, mais c'est comme si on avait décidé pour toi. Peut-être que je t'ai répondu hors de propos, mais c'est une réflexion qui m'est venue avec ta question.

Qu'est-ce que le cinéma représente pour toi, en tant que comédien ?

Ca a été une expérience importante. Le cinéma est utile pour un comédien, parce qu'avec la caméra tu dois trouver le rythme de ton jeu, être présent de manière forte. Il y a des acteurs de théâtre qui sont comme absents, un peu comme s'ils faisaient entrer en scène, au lieu de leur propre personne, un fantôme ou des remplaçants, l'idée qu'ils ont, eux, du comment on doit jouer. Ils n'ont pas la technique alors que l'improvisation est fondamentale ; en réalité, ils ne sont disposés ni à ne pas savoir, ni à reconnaître qu'ils ne peuvent pas savoir ce qu'ils doivent faire s'ils jouent. Tu dois t'entraîner avec une exigence qui ne peut être satisfaite en imitant de nouvelles conceptions, de la même façon que si tu dois prononcer des hendécasyllabes, tu ne peux pas te comporter comme dans la vie. Il y a un malentendu qui est dû aux films, aux téléfilms, au doublage, mais il n'est pas question de rapport au naturel de la vie : un cinéma-vérité qui traite du quotidien n'a rien à voir avec le théâtre. Le cinéma te contraint à interpréter, il t'aide à aborder le théâtre en tant que personne, par une sorte d'identification obligatoire entre l'acteur et le personnage : tu ne peux pas t'y évincer comme personne. Les comédiens italiens sont passifs, ils subissent l'influence de la télévision, parce que c'est là que les jeunes qui débutent trouvent leurs propres modèles.

Tu parles beaucoup de ton inspiration napolitaine, mais on pourrait aussi penser que tu as quelques dettes envers le théâtre anglais.

Dans l'histoire du théâtre du vingtième siècle, il y a des choses qui coïncident. Quand nous répétions *Fin de partie*, je faisais répéter les deux comédiens qui interprétaient



les parents dans les poubelles sur Oscar Wilde et certaines comédies d'Eduardo. Shobah Mc Kenna récitait le monologue de Molly Bloom à la manière d'un Eduardo au féminin tant elle était d'une absolue simplicité. Entre les grands auteurs, il existe une parenté. Lorsque j'ai mis en scène *L'anniversaire* de Pinter, je connaissais les affinités de ce texte avec Beckett et Kafka, mais j'ai demandé à Marina Confalone de le prendre à la lettre comme s'il était d'Eduardo. Le théâtre anglais est un théâtre de comédiens comme le théâtre napolitain, dans lequel celui qui joue a l'habitude de s'entendre dire : "Ça c'est les tirades, voyez, vous, ce que vous voulez en faire".

*Pourquoi as-tu choisi *Mesure pour mesure* pour ta trilogie ?*

Je n'aurais pas choisi *Mesure pour mesure* s'il n'y avait eu une traduction forte comme l'est celle de Garboli, pour faire d'intermédiaire entre nous et le public : un intermédiaire réel, pas littéraire, un intermédiaire vivant, et pour ces mêmes raisons, sans la présence de Iaia Forte pour faire Isabella. Ces conditions respectées et après m'être attribué le personnage du Duc, j'ai choisi le texte en fonction du lieu. Mais la découverte de *Mesure pour mesure* s'est faite pendant la période de répétitions : moi, je ne sais pas ce que c'est que *Mesure pour mesure* et je ne le saurai toujours pas à la fin des représentations ; alors, ce que je saurai de *Mesure pour mesure*, ce sera ce dont j'aurai pris connaissance au cours de ce processus. C'est pour cela qu'il faut avant tout des comédiens qui soient non seulement disposés mais aussi réellement prêts à considérer les répétitions comme un processus de découverte à accomplir avec le metteur en scène, le musicien, le décorateur, en somme avec tous ceux qui collaborent au projet. Naturellement on prend des risques, parce que l'expérience réussit avec certains comédiens et pas avec d'autres, ou avec d'autres encore, jusqu'à un certain point ; le rapport instauré aux répétitions est ce qu'il est, mais pour moi, c'est ça le théâtre : un théâtre donc qui, au moment où les portes s'ouvrent et que les spectateurs entrent - je ne prétends pas qu'il atteigne toujours son but ni qu'il le fasse tout au long de la représentation - se donne comme horizon cette ouverture, vise un rapport immédiat entre toi et les spectateurs, à travers un texte de Shakespeare.

Comment se préfigure aujourd'hui cette trilogie, de Hamlet aux étapes successives, et quel type de discours soutend-elle ?

Si quelque chose se produit, ça se fera tout seul. Moi, quand j'ai monté *Hamlet*, je ne pensais à aucune trilogie. Comme deuxième pièce, quand on a opté pour une trilogie, j'ai hésité entre trois textes, *Le songe d'une nuit d'été*, *Mesure pour mesure*

et cette éternelle menace ou aspiration que représente *Troilo et Cressida* ; je me suis décidé pour *Le songe* pour des raisons de distribution et de relations à l'intérieur de la compagnie. Pour la troisième année, je pensais de nouveau à *Troilo et Cressida*, mais à la place, c'est *Mesure pour mesure* que j'ai choisi pour les raisons susdites.

Mais il y aura moyen de construire un discours a posteriori.

Je ne sais pas. Entre *Hamlet* et *Mesure pour mesure* il existe, quoique les textes comme les spectacles soient extrêmement différents, comme une étrange parenté : elles sont de la même période, même si la première est une grande fable épico-tragique qui émet des esprits et n'a pas d'action, et l'autre, une tragicomédie bizzare, prismatique, machiavélique, avec une allégorie dont on ne sait si elle est spirituelle, religieuse ou politique, à moins qu'elle ne soit la parodie de tout ça.

Une parodie très cynique.

Extrêmement cynique ... et cela, parce que *Mesure pour mesure* est vraiment difficile à définir, très cynique et en même temps quelquefois, quand nous la jouons ou que nous la répétons, cathartique : elle propose le pardon, la miséricorde mais, au moment où tout cela semble se clarifier, tout se retourne en son contraire, comme s'il n'y avait rien d'autre qu'un dessein machiavélique pour rétablir le pouvoir du Duc. Donner une définition de *Mesure pour mesure* est plus difficile que d'ordinaire avec Shakespeare, précisément parce qu'il s'agit d'une tragédie dans la première partie et d'une comédie dans la seconde, qu'elle recèle presque une monstruosité.

En outre, l'unique personnage puni par le Duc, après tous ces puritanismes et promesses de rétablissement de la sévérité de la loi, c'est celui qui, par sa légèreté, s'était révélé le plus anarchique et le moins respectueux de son autorité ...

Oui, plus anarchique, mais aussi plus superficiel dans sa manière d'obéir toujours au dernier qui parle, et donc le sens est là-encore difficile à saisir : le Duc le punit-il parce qu'à travers Lucio, son autorité a été remise en question et bafouée, ou s'agit-il du châtement qui incombe au médisant ? Il est tout aussi difficile d'interpréter la prière finale d'Isabella, lorsqu'elle s'agenouille : s'agit-il d'un acte de miséricorde, de pitié, de pardon ou bien d'un final ? Je crois, moi, que les deux lectures devraient être co-présentes et que ce se sera à chaque spectateur de trancher. En définitive cependant, il existe bien une parenté avec *Hamlet*, et aussi dans les deux spectacles. Tandis qu'avec *Le Songe*, non.

Tu as apporté des modifications au Songe, cette année ?

Toujours du point de vue de la trilogie, *Le Songe* est devenu plus léger, oui, beaucoup plus léger, peut-être trop en soi, mais comme il conclut les trois journées, il en est devenu d'une certaine manière la catharsis (entre plein de guillemets). La trilogie commence ainsi avec un comédien assez âgé qui apparaît dans le dos des spectateurs, comme un fantôme, et finit avec un très jeune garçon sicilien qui prononce, dans un italien très sicilianisé, la dernière réplique de Puck. Entre ces deux images, on en voit de toutes les couleurs et c'est-là la substance des trois pièces. J'étais encore un peu indécis sur l'ordre à donner à la trilogie et c'est en lisant par hasard un livre sur le *Nô* de Zeami que j'ai trouvé une curieuse confirmation : dans le *Nô* classique, il y avait cinq journées : en premier, venait un passage dans lequel un fantôme avait un rôle déterminant pour le déroulement d'ensemble, en second, un passage où la place centrale était occupée par le personnage féminin, et en dernier, un passage dans lequel un mariage avait lieu, avec la bénédiction de la maison.

Dans Mesure pour mesure comme dans Le songe, de manière certes très différente, le sexe revêt une grande importance, qui n'était pas très accentuée dans la lecture du Songe de l'an dernier.

Elle est naturellement très accentuée, et elle ne pourrait pas ne pas l'être, dans *Mesure pour mesure*. Dans *Le songe* en revanche, j'ai à nouveau évité de trop la charger parce que Patrizia Cavalli a raison quand elle dit que tout le mécanisme érotique est déjà codifié dans une expression linguistique extrêmement conventionnelle et qu'il relève plus de l'obsession que d'une manifestation de l'eros. D'autre part, l'an dernier je m'étais empêtré en tenant stupidement à faire le spectacle le soir dans cet espace où la lumière du jour est fondamentale pour le lieu-même. J'étais sous l'influence des lectures noires du *Songe* de Kott et plus encore de René Girard. Désormais, et peut-être en réaction aux deux pièces qui le précèdent, le spectacle sera, comme je l'ai dit, plus léger, pas vraiment mendelssohnien, non qu'il s'agisse d'une légèreté hellénique, mais parce que pour moi, il est plus fantastique que compliqué. Je crois que c'est-là une lecture très intéressante, très fascinante - peut-être un peu suggérée par la grande édition qu'est et restera celle de Peter Brook, liée à notre époque, au début des années 70 comme expression de la décennie précédente : une édition qui, grâce à son génie, demeure très productive comme lecture, au point de réinventer le texte ; j'en étais en quelque sorte conditionné, même si je luttais contre une telle influence. Ce *Songe* apparaît tout simplement fantastique peut-être parce

qu'il est proposé comme texte, et à l'inverse de la mise en scène, confié au pouvoir de la suggestion : la nuit évoquée par les flambeaux et les lanternes chinoises, un tapis très coloré, solaire pour le jour, et un tapis très onirique, comme un tableau de Mario Schifano pour la nuit, voilà en quoi il est plus fantastique et moins problématique.

Dans Mesure pour mesure, texte par nature problématique, quelles sont en revanche les figures d'actualité ?

Elles sont nombreuses, très nombreuses, sans prétendre à une quelconque actualisation, parce que la traduction est comme telle. A commencer par le mécanisme de "mesure pour mesure" : à un assassinat on répond par l'assassinat, à un massacre par le massacre. Il y a aussi les intégralismes qui se heurtent, Isabella et Angelo. L'autorité qui condamne le crime qu'elle a elle-même commis et le rapport que cette autorité, à savoir Angelo, renferme entre le pouvoir et le sexe - pouvoir qui compte double dans son cas, parce qu'il est à la fois temporel et spirituel, qu'Angelo l'utilise pour tenter de satisfaire son désir pour Isabella et, qu'en même temps, il veut la soumettre à ce pouvoir, elle qui refuse le mécanisme de la tyrannie. Son refus s'avèrera néanmoins ambigü par la suite car il n'est pas seulement dicté par sa volonté de rester pure mais par une pureté qui devient ensuite honneur, et donc volonté de puissance : la pureté et la demande de miséricorde d'une personne qu'on voit, tout de suite après, incapable de la moindre miséricorde parce qu'elle a transformé, comme je l'ai dit, vertu, pureté et grâce en honneur, ayant pour frère Claudio, avec son sens de l'honneur adossé aux valeurs du clan familial. Et puis, il y a la parade et le parcours du Duc, ou comment il relève sa ville de la corruption qui l'accable grâce au procès fait à Angelo, son substitut, après qu'il ait manoeuvré - le doute subsiste - pour la miséricorde ou pour le rétablissement de son propre pouvoir. La grandeur toute moderne de Shakespeare rend possible toutes les interprétations et défère la décision au spectateur.

Le geste du Duc pourrait aussi être un geste de changement pour ne rien changer.

Il s'agit bien d'un geste pour procéder à certaines rectifications, vu qu'il y a ce laxisme, dont parle le Duc, qui le contraint à reprendre le pouvoir par le pouvoir, mais lui, il s'en va, et tout se dédouble parce qu'au même moment, Angelo est un personnage qui, comme Isabella et Claudio, se heurte à sa faiblesse propre et bien réelle : chacun prétend être l'envoyé du ciel et se révèle tout autre. On pourrait croire cepen-

dant que le Duc porte Isabella, pour laquelle il manifesterait un certain intérêt sur la fin, à accomplir ce parcours en vue de l'aider à dépasser tous ses blocages : sa peur du contact physique avec les autres, sa rigidité morale et moralisatrice qui fait d'elle une intégraliste, tandis que l'intervention de l'autorité la fait devenir femme. Sur Angelo, le même effet est obtenu au moyen de l'horreur.

Et pour l'interprète, quel est le parcours ?

Il est difficile d'aborder un parcours qui semble à la fois initiatique et son contraire, un paradigme machiavélique, le rapport entre être et paraître, vérité et mensonge : chaque terme se retourne en son contraire. Lorsqu'Angelo se laisse aller pour la première fois à la sincérité, il laisse échapper un "je t'aime" et, l'espace d'un instant, tout tombe en morceaux ; mais elle lui répond "Hypocrite" : exactement tout le contraire de ce à quoi il pouvait s'attendre, et c'est dans ce genre d'intuition que réside la grandeur de Shakespeare. Elle, elle en profite, signe la grâce, effectue une manoeuvre politique, devient stratège et piège l'autre dans un atroce chantage. Au début, je pensais que *Mesure pour mesure* était un drame magnifique jusqu'au grand dialogue entre Claudio et Isabella, pour finir ensuite en comédie, mais j'ai compris qu'il y a quelque chose comme une étrange monstruosité des deux genres qui accèdent à une extraordinaire unité, une très grande cohérence, non seulement pour le plot, mais aussi dans les personnages. J'ai découvert une nécessité interne à tous les personnages, pense au Duc qui fait surgir le personnage de Marianna : il ne pouvait en être autrement. Il y a de la cruauté dans la seconde partie de la scène complexe de la prison, mais le sens en est-il machiavélique ou évangélique ? En réalité, la comédie est sauvée principalement par l'ironie et s'il existe une cruauté envers les personnages, c'est parce que tout doit advenir dans la purification finale. Il se produit alors une substitution de la substitution de la substitution à un degré méta-théâtral très élevé, parce que c'est un pur discours sur le théâtre que cette scène finale sur une place publique, avec tous les feux qui s'allument pour célébrer un procès public.

HAMLET



TRADUCTION DE CESARE GARBOLI

MISE EN SCENE DE CARLO CECCHI

Personnages et interprètes

Le spectre du père d'Hamlet, feu roi de Danemark **Tommaso Ragno**

Claudius, son frère, maintenant roi de Danemark **Maurizio Donadoni**

Gertrude, reine de Danemark **Jaia Forte**

Hamlet, fils du roi défunt et de Gertrude **Valerio Binasco**

Polonius, lord chambellan **Dario Cantarelli**

Laërtes, fils de Polonius **Vincenzo Ferrera**

Ophélie, fille de Polonius **Viola Graziosi**

Horatio, ami d'Hamlet **Elia Schilton**

Rosencrantz, courtisan **Vito Di Bella**

Guildenstern, courtisan **Arturo Cirillo**

Francisco, soldat **Paolo Mannina**

Bernardo, officier **Alessandro Baldinotti**

Marcellus, officier **Carlo Cecchi**

Reynaldo **Matteo Bavera**

Le premier comédien **Tommaso Ragno/Carlo Cecchi**

Le comédien **Alessandro Baldinotti**

La comédienne **Donatella Furino**

Un gentilhomme courtisan **Maurizio Scotto**

Le messenger **Alfio Pennisi**

Le premier fossoyeur **Carlo Cecchi**

Le second fossoyeur **Paolo Mannina**

Le prêtre **Matteo Bavera**

Osric, courtisan **Arturo Cirillo**

Fortinbras, prince de Norvège **Tommaso Ragno**

Décors et costumes **Titina Maselli**

Lumières **Pasquale Mari**

Musiciens **Mario Bajardi** Violon, **Elio Anselmo** Percussions,

Giuseppe Cusumano Mandoline - Clarinette - Bombarde

Assistante à la mise en scène **Bérandère Jannelle**

Décoratrice assistante **Mela Dell'Erba**

Directeur technique **Vincenzo Cannioto**

Directeur de plateau **Teresa Cibelli**

Assistants de production **Daniela Lo Re, Nino Marino**

Directeur de salle du Théâtre Garibaldi **Ottavio Nuccio**

Technicien lumières **Lucio Sabatino/Giovanni Allegra**

Ingénieur du son **Francesco Albanese**

Maître d'armes **Pietro Ingargiola**

Couturières **Lia Brusca, Mariella Capalvo, Antonina Uzzo**

Les décors ont été réalisés par les ouvriers des D.L. 24

Les costumes ont été réalisés par l'atelier de couture du Théâtre Biondo.

Une production :

Cartesiana - Théâtre Garibaldi

Projet Spécial "Théâtre Garibaldi de Palerme à la Kalsa"

Saison 1999-2000

HAMLET

De Cesare Garboli

(...) Nombreux sont ceux qui me demandent pour quelle raison je n'ai jamais publié ma traduction d'*Hamlet*. Il y en a plusieurs (...); je me limiterai à n'en donner qu'une. Une seule, mais décisive : il est impossible de statuer définitivement sur le texte, avec un degré de précision raisonnable et satisfaisant. Pour être clair, on ne peut "le fixer". Parfois, le texte se comporte comme une vague, parfois comme un corpuscule. Philip Edwards, l'éditeur génial et un peu expéditif du nouvel *Hamlet* du Cambridge Shakespeare, l'a, si je me rappelle bien, défini comme un texte-phantasme, oscillant entre l'in-quarto de 1604 et l'in-folio de 1623. Un texte insaisissable. Un texte qui n'offre pas le choix, parce que maintes variantes qui se voudraient victorieuses n'ont pas beaucoup plus de droit à exister que celles éliminées, et plus encore, souvent, une variante n'est victorieuse qu'à la condition de co-exister avec la version qu'on devrait abandonner. On ne s'émerveillera pas de ce que ce soit le manuscrit d'*Hamlet* lui-même qui se présente comme un problème insoluble. Cette ambiguïté textuelle se rattache à une autre duplicité, qui n'appartient pas seulement à la forme. Dover Wilson disait qu'*Hamlet* est la plus réaliste et la plus moderne des tragédies de Shakespeare. Je dirais moi, conférant ainsi une certaine énergie à l'oxymoron, que c'est la plus barbare et la plus bourgeoise. Les valeurs fortes de la famille y coexistent indifféremment avec le parricide et l'inceste. Mais à l'intérieur de la famille, la profanation et la faute sont vécues en des termes dont on ne sait s'ils sont plutôt anciens ou plutôt modernes. C'est une ambiguïté qui est plus ou moins repérable selon que l'on adopte le texte transmis par l'in-quarto de 1604, comme on le faisait autrefois, ou celui de l'in-folio de 1623, récemment réévalué. Ce sont deux versions qui nous racontent la seconde moitié de la tragédie de façon très différente. D'après l'in-quarto de 1604 - document-source du texte Arden Shakespeare dirigé par Jenkins - Hamlet est parfaitement conscient de tout ce qui arrivera après qu'il ait tué Polonius. Mieux, son projet de vengeance s'est précisé. Contraint à partir pour l'Angleterre après la mort de Polonius, Hamlet a déjà mis au point le beau complot qui enverra Rosencrantz et Guildenstern à la potence. La mort de Polonius a fait de lui un conspirateur, un espion parmi les espions (Hamlet est une tragédie de l'espionnage). Deux complots, dit Hamlet à la mère, se heurteront et feront mal, et ce seront les deux sicaires funèbres du roi à en récolter le pire. "C'est un plaisir", commente Hamlet dans une réplique fameuse, "de voir l'artificier sauter avec sa mine*". Comment Hamlet fait-il pour être ainsi sûr de lui et deviner tout ce qui lui arrivera ?

Pour aussi inexplicable que ce soit, cette conscience est clairement exprimée dans les dernières répliques du dialogue avec la mère, à la fin du dit troisième acte.

Toujours d'après l'in-quarto de 1604, le projet de vengeance d'Hamlet demeure invarié tout au long de la tragédie. Les doutes, les hésitations, les craintes de lâcheté et d'inactivité avec lesquels Hamlet se fustige et se blesse lui-même demeurent à l'identique. Le protagoniste ne subit aucun changement. Au passage de l'armée de Fortinbras, dans le dernier de ses soliloques (4,4), Hamlet continue à se questionner, à raisonner, à lancer des imprécations, jusqu'à ce qu'il en vienne à se suspecter d'être en train de se répéter péniblement les mêmes choses, déjà tant de fois prononcées, mais avec plus de fougue et de vigueur.

Il n'y a rien de tout cela dans l'in-folio de 1623. Dans l'in-folio - document de référence des éditions Oxford de Taylor et Hibbard - on trouve deux grandes coupes, qui correspondent à l'omniscience d'Hamlet quant à son propre projet et à son soliloque au passage de Fortinbras. Dans l'in-folio, après la mort de Polonius, le projet d'Hamlet se défait et se décompose. Le protagoniste s'en remet au hasard des circonstances. Il n'y a aucune conscience de la part d'Hamlet, aucun complot, aucune imprécation contre sa propre lâcheté. On dirait qu'Hamlet a appris à se taire. Il n'y a que le silence ; un grand silence qui s'abat sur la tragédie. Le silence d'Hamlet sur lui-même, le silence sur les suites possibles de son plan de vengeance. Hamlet est changé, ce n'est plus le même protagoniste que celui des trois premiers actes.

Son projet s'est vu remplacé par une cognition imprévue du destin. Et cette cognition tue la colère, tue la rébellion et l'indignation. Le projet de vengeance s'est consumé avec la mort de Polonius, et la connaissance qu'Hamlet a maintenant de son destin et de la tâche que lui a assignée le Spectre est bien plus exsangue et triste qu'un besoin de vengeance. La vengeance n'a plus le goût de la vie mais celui de la mort, ce n'est plus une rébellion, elle ne naît plus de la haine et de la douleur. C'est une vengeance écrite dans la fatalité. Hamlet n'est plus un protagoniste, ou il l'est comme un Christ de passage, un curieux visiteur de cimetières, comme Don Juan. Entre son action et la tragédie qui s'accomplit sous nos yeux, un écart irréparable s'est creusé. Le protagoniste est devenu le destin, le Ciel : "Il est un Dieu qui prend en main nos projets, quel que soit le style de l'ébauche**".

Parvenu à ce stade, on entrevoit facilement comment la vengeance ne constitue plus une victoire mais une défaite. Hamlet ne peut affronter et diriger son destin en héros ; il ne peut que le subir. La vengeance se réalisera ; mais Hamlet ne parviendra jamais à regagner la couronne usurpée, ni à remettre en ordre le monde corrompu et

hors de ses gonds. Pendant toute la première partie de la tragédie, celle-ci a constitué l'illusion d'Hamlet ; une illusion qui s'est perdue avec Polonius. Cette mort erronée, cette parodie de vengeance est bien le signe que la vengeance d'Hamlet ne peut être victorieuse. Elle ne peut être que la vengeance d'un vaincu, la vengeance d'un Christ aux paraboles sibyllines et aux messages incompréhensibles. Hamlet ne peut que succomber. Hamlet est l'otage d'une famille corrompue, l'otage d'un inceste et d'un fratricide. Dans la première de ses répliques, à son entrée en scène, Hamlet se définit comme un prisonnier des liens familiaux, une âme infectée, contaminée par la famille et contrainte à en subir la corruption. "Bien plus fils ou neveu que je le veux***". Mais Hamlet ne peut rompre ses liens familiaux. Ceux-ci font partie de lui. La libération de la famille ne peut être qu'un sacrifice, non un combat. Hamlet doit s'immoler. C'est pourquoi le prix de sa libération sera un carnage et un massacre. Comment une tragédie, née ainsi barbare, ainsi pleine de sang, peut-elle s'avancer au seuil de la porte d'une terrible maison bourgeoise et épier en toute chose ce qu'il y a de moderne ? Qu'est-ce qui maintient unies l'ancienneté et la modernité d'*Hamlet* ? Je suis profondément convaincu que la tragédie d'*Hamlet* est une tragédie de fer, une tragédie militaire et guerrière, et que son actualité pérenne est due à son manque de modernité et à ses racines barbares. Shakespeare ignore les nuances, les gradations, les finesses diplomatiques, les relations, les médiations d'une réalité à une autre. En un mot, il ignore la dialectique. Pour Shakespeare, toute réalité est seulement elle-même, un bloc, une force compacte, solitaire, qui exclut toutes les autres, et qui est donc toujours en guerre, en conflit et en antagonisme avec les autres : la faute, l'innocence, la justice, le délit, la haine, la luxure, l'ambition, chacune de ces réalités occupe tout l'horizon de la réalité, ne laisse de place à rien, est incompatible non seulement avec son opposé, mais avec son autre. Chacune de ces réalités est une force totale, une puissance, un bloc émotif qui s'oppose aux autres. Voilà pourquoi Shakespeare est un tragique et la tragédie d'*Hamlet*, une tragédie ancienne, aussi éloignée de nos drames modernes qu'elle ne l'est de ce que nous sommes et ne sommes pas, de ce que nous vivons et ne vivons pas, de ce que nous sommes et ne sommes pas fautifs, et de ce que nous savons unir, transformer, être médiateurs, manipuler. Mais dans ce drame ancien, Hamlet est un personnage prisonnier d'un élément plus primordial que l'eau et le feu : la famille. Cette appartenance à un système familial corrompu lui offre toute l'ambiguïté et la négativité qu'il faut pour nous le rendre fraternel. Son paradoxe tient dans la confrontation d'une nature intellectuelle et mentale avec le système barbare qui ne peut que la

refuser. Hamlet pense, c'est-là sa faiblesse et son erreur. La faiblesse d'Hamlet lui vient donc de sa modernité. Et cette modernité est inséparable des rapports de haine et d'amour, du rapport conflictuel avec les valeurs familiales. Dover Wilson a écrit que l'un des aspects les plus ardues de la tâche difficile que le Spectre assigne à Hamlet réside dans le traitement à réserver à la mère : il ne faut pas s'acharner sur elle, il ne faut pas la couvrir de honte. A Gertrude, le Ciel pensera. L'espace d'un instant, Hamlet se rebelle contre son mandat, puis il y repense. "Oh, n'oublie pas mon coeur, qui elle est. Que jamais une âme de Néron ne hante ta vigueur ! Sois féroce mais non dénaturé****". Ce respect des valeurs familiales est, peu de temps après, remis en cause par un coup de théâtre, l'apparition du Spectre à la fin du troisième acte, pendant l'entretien d'Hamlet et de la mère. D'habitude, on ne donne pas toute l'importance qu'elle mérite à cette apparition. Il s'agit en fait du moment, tout à la fois hautement dramatique et de suspension, où la tragédie change de chevaux. On observe ce qui se passe. Hamlet est en train de parler avec la mère, ou mieux, il est en train d'accuser la mère d'adultère, d'inceste et de complicité larvée avec l'assassin du père. Les paroles d'Hamlet ne sont désormais qu'insultes. C'est à ce moment que le Spectre apparaît, et fournit à Hamlet un petit guide, une liste des choses à faire présentée sous forme de memorandum, peu de paroles au sein desquelles le mètre coïncide avec la syntaxe, chaque vers scandé offre un point d'appui ferme. On peut paraphraser la réplique du Spectre comme suit : "Vengo ad affilarti le armi. Mettiti nell'intimo di tua madre che sta lottando con se stessa. L'immaginazione agisce con più forza sulle nature deboli. Parlale, Amleto (Ma venue n'a pour but qu'aiguïser ton dessein presque émoussé. Mais, vois, le désarroi accable ta mère, oh, entre en elle et son âme en combat, dresse toi ! C'est sur les êtres frêles que la pensée agit le plus fortement. Parle-lui, Hamlet*****)". Provenant de Montaigne, le vers "Conceit in weakest bodies strongest works" n'est sûrement pas une sentence ou une idée générale, mais une réplique déterminante pour l'action. L'arme que le Spectre offre à Hamlet est celle qui fait sauter les défenses maternelles. Et Hamlet reprend l'entretien sur un ton suave tout à fait inattendu : "Madame, qu'avez-vous ?*****", et entre-temps, il s'est déjà mis à parler avec le Spectre. La mère réplique par "Hélas, qu'avez-vous vous-même ?*****", parce qu'Hamlet fixe pétrifié le point de rencontre du Spectre avec le vide et le néant. Se produit alors quelque chose d'extraordinaire. La reine est visitée non seulement par la certitude que son fils est fou, mais, au même instant, par la certitude contraire : Hamlet a raison, Claudio est un imposteur et un assassin. La folie est une coextension de la réa-

lité, et non plus l'une de ses dimensions, par opposition au bon-sens. C'est un niveau de la réalité (comme le savent bien les escrocs, les magiciens, les histrions, les clowns), non une contre-réalité. Shakespeare contre le XXème siècle, l'ancien contre le moderne. Grâce à la vision esthétique et surnaturelle d'Hamlet, la famille se recompose, Gertrude passe du côté du fils. L'assassinat de Polonius, qui précède l'apparition du Spectre, relève de la même folie. Cet assassinat est un lapsus, il traduit la vengeance d'Hamlet, mais à partir de là, il la rend encore plus difficile. Tout est renvoyé à plus tard, tout doit recommencer. Cette grande scène de reconstitution d'un nucléo familial à travers une vision extatique (la folie) est en relation directe avec la mystérieuse transparence bourgeoise d'une tragédie barbare. C'est la communauté d'esprit du bourgeois et du barbare, du familial et du guerrier qui constitue le grand mystère d'*Hamlet*. Comme chacun sait, on peut représenter *Hamlet* en costume moderne, selon une tentation d'ailleurs fort répandue ; mais on ne pourra jamais "récrire" *Hamlet* en clé moderne. On ne peut infliger à *Hamlet* le même traitement que celui que le XXème siècle a réservé à Antigone. D'où naît cette impossibilité, sinon du fait que le moderne, dans *Hamlet*, est déjà totalement présent.

* Traduction de Yves Bonnefoy , p. 125 - Ed. Mercure de France - 1990

** Ibid, p. 177

*** Ibid, p. 23

**** Ibid, p. 112

***** Ibid, p. 122

***** Ibid, p. 122

***** Ibid, p. 122

De La Passione Teatrale
AA. VV. - Bulzoni 1997



MESURE POUR MESURE



TRADUCTION DE CESARE GARBOLI

MISE EN SCENE DE CARLO CECCHI

Personnages et interprètes

Le Duc Carlo Cecchi

Angelo Elia Schilton

Escalus Dario Cantarelli

Claudio Valerio Binasco

Lucio Arturo Cirillo

Le premier gentilhomme Vito Di Bella

Le second gentilhomme Vincenzo Ferrera

Le Frère Paolo Mannina

Le prévot Alessandro Baldinotti

Isabelle Iaia Forte

Francisca, une religieuse Donatella Furino

Juliette Viola Graziosi

Mariana Cristina Spina

Madame Overdone Daniela Piperno

Pompée Tommaso Ragno

Elbow, policier Vincenzo Ferrera

Froth Maurizio Scotto

Un jeune garçon Vincenzo Ferrera

Un juge Paolo Mannina

Un serviteur Alfio Pennisi

Abhorson, bourreau Vincenzo Ferrera

Bernardin Alfio Pennisi

Décors Sergio Tramonti

Costumes Mela Dell'Erba

Musiques Sandro Gorli

Lumières Pasquale Mari

Elaboration électronique des musiques Studio Agon - Milan
Musiciens Elio Anselmo, Giuseppe Cusumano, Vincenzo Ferrera

Assistante à la mise en scène Bérangère Jannelle
Directeur technique Vincenzo Cannioto
Directeur de plateau Teresa Cibelli
Assistants de production Daniela Lo Re, Nino Marino
Directeur de salle du Théâtre Garibaldi Ottavio Nuccio

Technicien lumières Lucio Sabatino/Giovanni Allegra
Ingénieur du son Francesco Albanese

Couturières Lia Brusca, Mariella Capalvo, Antonina Uzzo

Les décors ont été réalisés par les ouvriers des D.L. 24
Les costumes ont été réalisés par le laboratoire du Théâtre Garibaldi et l'atelier de couture du Théâtre Biondo.

Une production :
Cartesiana - Théâtre Garibaldi
Projet Spécial "Théâtre Garibaldi de Palerme à la Kalsa"
Saison 1999-2000

MESURE POUR MESURE

de Cesare Garboli

(...) Traduire Shakespeare est pacifiquement impossible ; non pas tant parce que le génie, comme on le croit communément, est tel qu'il ne peut se réincarner dans une autre langue et en d'autres mots, mais à cause d'un obstacle technique que le sujet parlant italien ne peut éviter. La langue anglaise, comme le chinois, est monosyllabique. Shakespeare fait s'alterner le comique et le tragique, donc la prose et le vers, et chacun de ses pentamètres, dans sa course, contient et fait rouler autant de mots aux significations, couleurs, timbres et valeurs différents qu'il n'y a de pieds, de jambes, d'impulsion et de suspension. Ce n'est pas de vers dont il est question, mais des grandes et merveilleuses besaces de la Béfana*, des chaussettes de cette laine anglaise robuste et douce dans lesquelles on peut mettre de tout, saucissons, biscuits, chocolat, café, nougat, charbon, etc. ; et pour lesquelles je n'ai que des équivalents du type : "all'ombra dei cipressi e dentro l'urna (à l'ombre des cyprès et dans les tombes)**" qui contiennent trois mots : et qu'en fais-je ? Il faudrait les allonger, mais les vers confus, hybrides, relâchés, "à tout vent" pour ainsi dire, et hors-tradition, je les déteste. On serait déjà à son maximum, dans un effort de concentration ou une course haletante sans espoir (deux vers contre un), si ne s'ajoutait l'usage violent, barbare, que Shakespeare fait de ses mots. Ce ne sont pas des mots : ce sont des cailloux, des pierres lancées en l'air, des projectiles crachés en rafales qui s'agrègent et s'organisent on ne sait comment pour leur propre compte. Je parle et écris dans une langue qui vient de Cicéron, et si je veux m'exprimer avec clarté, je dois suivre les méandres tortueux et sinueux de la concordance et des subordonnées. Mon verbe "essere (être)", carrefour auxiliaire par lequel il faut bien passer à un moment ou à un autre, se compose de trois syllabes et se décline sous des formes multiples ; et Shakespeare, son "be", toujours égal à lui-même, il le tourne et le sabre de-ci de-là en enfilant d'un seul coup cent discours. Le passage à gué des parties en prose n'est pas beaucoup plus aisé. On n'a pas le temps de souffler avec la disparition du grand obstacle - la diversité des mesures, des temps, des rythmes - que déjà, on se retrouve obligé d'affronter un nouveau monstre.

La langue anglaise dit avec un même mot dix choses aux sens si différents, que les dignes bénéficiaires de ce dialecte souverain s'y perdent eux-mêmes - et ne cessent d'en jouer.

Et comme ce sont surtout les comiques, les clowns, à parler en prose, et les acteurs

pris dans les grandes querelles et les larmes de la tragédie à faire rire, on peut facilement imaginer combien de jeux, farces, glissements de sens, allusions et sous-allusions, presque toujours obscènes, farcissent leurs répliques.

Concurrer ce style, qui n'a de sens qu'entre anglais, serait d'une maladresse, à en rougir toute sa vie.

J'ai essayé de m'en sortir en pratiquant le plus possible l'ambiguïté, ce genre de discours allusif, rampant, imprenable, toujours en mouvement, maître chanteur et menaçant, sournois et servile, qui reflète un certain parler italien, de place de village, et que l'on entend, ou que l'on entendait, dans la bouche des entremetteurs, des médiateurs, des rustres de tous les types de marchés. Un style assez de chez nous pour avoir fait rapidement carrière, au point qu'on le trouve aujourd'hui dans la bouche de quiconque, et même pratiqué par les membres de toutes nos plus hautes institutions. Je crois, du reste, qu'avec lui, je suis resté assez fidèle au message de la tragédie.

Measure for measure ne fait-elle pas l'éloge de la flagornerie ?

Pompée n'est-il pas l'envers servile et complémentaire du duc ?

Measure for measure est un couple étrange : c'est une tragédie sur deux actes et demi, jusqu'à un point insoluble et indépassable, jusqu'à l'entretien entre Isabelle et son frère. Cet entretien se termine sur une impasse sanglante que la tragédie survole pour virer quasi à angle droit, et se transformer grâce aux intrigues et travestissements du duc. Le texte change de peau, ce n'est plus une tragédie mais un divertissement, un jeu, une plaisanterie macabre et de mauvais goût, une bouffonnerie à deux pas de l'échafaud, avec pour protagoniste, le fragile équilibre de nos têtes.

C'est étrange que *Measure for measure* soit ainsi rapproché d'*Hamlet*. Les deux manuscrits ne trahissent leur ressemblance qu'en deux ou trois caractéristiques ayant trait à la mort, et dans la présence envahissante du sang.

Pour tout le reste, on ne pourrait imaginer deux tragédies plus différentes. *Measure for measure* est une tragédie (à tous les sens du terme) de tête, qui va de haut en bas ; *Hamlet* est une tragédie faite de pensée et de viscères, où le haut et le bas coïncident. Un traducteur sent tout de suite la différence.

Hamlet est un texte entraînant, une tragédie barbare qui s'avance au seuil d'une maison bourgeoise et regarde à l'intérieur, épiant en toute chose ce qu'il y a de moderne ; *Measure for measure* est une tragédie ancienne, médiévale, machiavélique, qui affiche un sourire indéchiffrable et sans prise, où les commissures des lèvres se frontent en un ricanement léger léger. *Hamlet* est un texte qui te possède, t'habite immédiatement, et à peine intériorisé, te secoue, piaffe, et veut t'entraîner avec lui, en sorte

MESURE POUR MESURE

que tu en viens vite à te demander si c'est toi qui traduit ou quelqu'un qui voyage à tes côtés qui t'offre ses mots ; *Measure for measure* est une jument qui se cabre et te laisse sur place, une jument capricieuse qui te regarde de loin en agitant la crinière, avant de dévaler et disparaître par une route qu'elle est seule à connaître. Tu peux aussi la suivre, mais avec cette certitude qu'elle te devancera toujours, qu'elle s'échappera à peine tu allongeras le bras pour la saisir.

*Bonne sorcière, alter ego du Père Noël

**Vers cité de Foscolo

De *Misura per misura*
Scrittori tradotti da scrittori - Einaudi 1992

LE SONNET D'UNE NUIT D'ÉTÉ



LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ

TRADUCTION DE PATRIZIA CAVALLI

MISE EN SCÈNE DE CARLO CECCHI

Personnages et interprètes

Thésée **Elia Schilton**

Hippolyte **Viola Graziosi**

Philostrate **Vito Di Bella**

Egée **Tommaso Ragno**

Lysandre **Vicenzo Ferrera**

Démétrius **Valerio Binasco**

Hermia **Cristina Spina**

Hélène **Donatella Furino**

Obéron **Carlo Cecchi**

Titania **Iaia Forte**

Puck **Alfio Pennisi**

Les Fées **Alessandro Baldinotti, Vito Di Bella, Daniela Piperno**

Pierre Lecoing (prologue dans le spectacle) **Dario Cantarelli/Arturo Cirillo**

Nick Bottom (Pyrame dans le spectacle) **Maurizio Donadoni**

François Flute (Thisbé dans le spectacle) **Tommaso Ragno**

Thomas Groin (Mur dans le spectacle) **Paolo Mannina**

Etriqué (Lion dans le spectacle) **Maurizio Scotto**

Robin Meurt de Faim (Clair de Lune dans le spectacle) **Arturo Cirillo/Dario Cantarelli**

Décors et costumes **Titina Maselli**

Musiques **Franco Piersanti**

Lumières **Pasquale Mari**

Musiciens **Mario Bajardi** Violon, **Elio Anselmo** Percussions,

Giuseppe Cusumano Viole et percussions

Assistante à la mise en scène **Bérandère Jannelle**

Décoratrice assistante **Mela Dell'Erba**

Directeur technique **Vincenzo Cannioto**

Directeur de plateau **Teresa Cibelli**

Assistants de production **Daniela Lo Re, Nino marino**

Directeur de salle du Théâtre Garibaldi **Ottavio Nuccio**

Technicien lumières **Lucio Sabatino/Giovanni Allegra**

Ingénieur du son **Francesco Albanese**

Couturières **Lia Brusca, Mariella Capalvo, Antonina Uzzo**

Les décors ont été réalisés par **Scenotechnica de la Fondation Théâtre Massimo**

Les costumes ont été réalisés par l'atelier de couture du **Théâtre Biondo**

Une production :

Cartesiana - Théâtre Garibaldi

Projet Spécial "Théâtre Garibaldi de Palerme à la Kalsa"

Saison 1999-2000

LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ

De Patrizia Cavalli

(...) Ce que j'aime dans *Le songe d'une nuit d'été* (je refuse de dire "mi-été", parce que ça ne veut rien dire, si jamais, je devrais dire "plein-été"), c'est son appareil rhétorique compliqué et inexorable, similaire en tout au délire d'amour, dont il est justement le compte-rendu scientifique en forme de comédie. Cet appareil est intimement supporté par une sonorité où la présence dominante de la rime recèle en soi une fonction dramaturgique, dans la mesure où elle sert à indiquer le passage à un degré maximum d'artifice, non seulement dans le ton mais dans le sens du discours.

De fait, qui parle en rimes ? Pas Thésée, qui gouverne la Cité et les Sentiments avec une sagesse patronale pleine d'aisance ; pas Hippolyte qui, après une première réplique, apparaît comme un bagage oublié que Thésée se rappelle de temps en temps (Hippolyte est un chef d'oeuvre d'inexistence : elle s'anime seulement quand elle peut parler de son passé d'Amazone, et puis elle retourne à l'ennuyeuse épouse ennuyée qui est le faire-valoir du mari). La rime n'est pas donnée par Egée, qui manifeste pourtant l'autorité paternelle dans une langue rigoureuse et affirmative, qui ne lâche jamais prise, et fait marche arrière tandis qu'elle avance, pour se répéter, vainement. (En réalité, sans besoin de trop d'interprétations, il suffirait de s'en tenir au langage d'un personnage pour en comprendre la position psychologique. Ce sont d'ailleurs des personnages mono-face). Les artisans, eux, sont par tradition confiés au réalisme de la prose, mais ils connaîtront toutes les vertus du vers rimé une fois devenus acteurs. Même Titania ne parle pas en rimes, sinon lorsqu'elle est amoureuse de Bottom ; et Obéron n'utilise la rime que pour instruire Puck des intrigues de l'amour. Du reste, Titania et Obéron sont les seuls, avec Puck, qui ne rêvent jamais, les seuls qui, tandis qu'ils se préoccupent de leur propre plaisir, s'occupent aussi de choses réelles. Comme certaines divinités homériques, ils sont infantiles et donc esprits fondamentalement pratiques.

A parler en rimes - toujours - ce sont les créatures des bois (Puck et les Fées), parce que ce sont des esprits imaginaires, et - presque toujours - les amoureux, parce qu'ils parlent les deux formes extrêmes de l'irréalité amoureuse : la certitude mièvre et insensée de la possession, et la manie obsessionnelle et douloureuse du manque. Les amoureux entrent et sortent de la rime comme s'ils entraient et sortaient d'un rôle. La rime les retient sur le petit théâtre d'amour, et les abandonne quand ils souffrent d'une douleur, non proprement amoureuse, mais plus liée à l'histoire des affects, comme l'est justement celle d'Hermia et d'Hélène quand elles déplorent l'amitié

trahie. Et ce n'est pas un hasard si cette sortie de la rime revient surtout aux femmes. Ce sont elles en effet, qui préservent le mieux leur propre singularité, en même temps que le sentiment d'un passé en commun : Hermia, la très aimée, ne parvient pas à croire que l'amour lui est ôté ; au contraire, Hélène, la victime obstinée, ne parvient pas à croire que l'amour lui est donné. Tandis que Lysandre et Démétrius qui sont totalement enserrés dans la rime, perdent toujours plus leur caractère originaire propre, et deviennent, enfermés qu'ils sont dans la solitude d'un absolu présent, les masques d'Eros.

La rime apparaît pour la première fois dans la bouche d'Hermia, dans son serment balourd à Lysandre, et procède avec Hélène jusqu'à la fin de la scène. L'arrivée d'Hélène qui connaît déjà les lois d'Amour et en dresse méthodiquement la liste des caractéristiques, est comme une propédeutique au bois où tous, même les amants heureux, seront emportés par le délire. Pour aussi grands que soient l'exaltation ou le désespoir, la présence de la rime renforce l'artifice, ou plutôt le ratifie en produisant chez qui écoute la certitude de la comédie : elle indique l'excès et tout à la fois le contient. Cette sensation s'avère encore plus forte avec la rime embrassée, parce que le discours, avec ses éventuelles complexités, y est régulièrement et à brève échéance rattrapé et protégé de la désinence sonore commune de mots de sens différent. Ces étapes rassurantes, au moment précis où le coeur devrait s'égarer, permettent à la pensée, même la plus tortueuse et la plus terrible, de ne jamais se perdre. La nuit passée, en dehors du bois, la rime ne sert plus. Après quelques répliques de service, les femmes se taisent complètement, et les hommes retournent à la convention linguistique des gentilhommes de cour, et à sa vulgarité stupide, qui accompagne le plus souvent la fin des passions : eux, qui ont été les acteurs inconscients d'un théâtre atroce, se moquent du théâtre plus conscient, même si ingénu, des artisans, comme si l'amour dans sa forme délirante et obsessionnelle était une intoxication, qui une fois guérie, laisse la tête lourde et amnésique.

Renoncer à la rime dans la traduction serait donc comme exécuter *Le Sacre du Printemps* en éliminant les percussions. Quant aux comptines, aux sortilèges, aux berceuses et aux envois, ça ne se discute même pas : ce sont des petits airs arrêtés, à la forme intouchable, on peut tout au plus réduire ou allonger leur durée. Mais la rime qui possède une fonction théâtrale perdrait sa raison d'être si elle n'était soutenue par une certaine scansion métrique, autrement dit, si ce n'était pas des vers d'une mesure donnée à la porter. Reste que dans une langue de traduction, séparée de sa propre source, comme au service d'une autre pensée, d'une autre sonorité, et de plus, en ita-

LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ

lien, avec ses lenteurs, ses mots longs, sa syntaxe rigide, il est vraiment impossible d'obéir strictement à cette double contrainte. Il en sortirait un parler desséché, qui sacrifierait la richesse poétique du texte, ou une absurde récupération d'archaïsmes, impossible à réciter. Mais la contrainte veut la liberté. Aussi, même en utilisant l'hendécasyllabe comme vers dominant (l'hendécasyllabe s'impose en réalité de lui-même comme le vers le plus naturel dans notre langue (l'italien), j'ai fait en sorte, quand il ne m'était pas possible de le maintenir, que ce soit la rime qui choisisse le vers qui lui convenait le mieux, pourvu qu'il rentre dans les mesures traditionnelles : le vers de 7 pieds ou le double vers de 7 pieds par exemple, mais aussi l'alexandrin et le décasyllabe. De plus, j'ai souvent substitué à la rime une fausse rime ou une assonance, mais de façon à générer dans tous les cas la sensation d'une parenté sonore entre certains mots qui, en fait d'être frères, deviennent cousins. Le fait est qu'au-delà de la longueur propre et effective du vers, qu'elle se mesure en syllabes ou en accents, il y a dans le vers, en particulier s'il est destiné au théâtre, une autre longueur, ou durée, de nature interne et apparemment non-mesurable, qui dépend de sa densité sémantique, c'est-à-dire du nombre de choses qu'il réussit à dire. Si cette densité est riche, comme il advient dans le pentamètre anglais et plus encore chez Shakespeare, le vers, même s'il est agile et rapide, ne se précipite pas dans la rime, mais la rejoint comme après avoir traversé un vaste territoire, et quand il la rejoint, c'est immédiatement d'un mouvement brusque qu'il reprend sa course, en sorte que la sensation de la rime est retardée, et dans le même temps allégée. Ce n'est pas la même chose qui survient avec notre hendécasyllabe (je ne pense évidemment pas à celui de Dante ou de Leopardi), qui de par sa structure syllabique et pour le peu de choses qu'il réussit à dire - il suffit parfois de trois mots pour en composer un - tombe souvent trop tôt et lourdement dans la rime où il séjourne trop longtemps, se révélant ainsi peu adapté au théâtre. Les libertés que j'ai prises en ralentissant un sens sonore ou en faisant varier la mesure des vers ont donc servi à corriger cette inadéquation. J'ai aussi changé quelques mots quand il me semblait plus important de maintenir l'effet de la rime ou de l'assonance plutôt que le sens du texte, bien sûr que l'Auteur en aurait fait de même. Concernant la prose des artisans, j'ai préféré les faire parler dans un italien moyen, rendu un peu gauche par certaines incorrections dans la syntaxe ou le lexique, mais ce, avec délicatesse, sans exagérer, parce que je n'aime pas les caractérisations fortes, voire dialectales, et surtout parce que je n'aurais jamais voulu les rendre ridicules, reconnaissante que je suis à leur comique de m'avoir permis de traduire la comédie fort pénible et la mort très cruelle de Pyrame et Thisbé

avec un plaisir et un amusement que j'espère vous avoir transmis.

*De *Sogno di una Notte d'Estate*
Ecrivains traduits par des écrivains - Einaudi 1996.*



FRFA0_1999_TH_04_PRG5

TEATRO GARIBALDI

Via Castrofilippo, Piazza Magione - Palermo - Telefono e fax +390916118246

ASSOCIAZIONE CULTURALE CARTESIANA

Via Teatro Biondo, 15 - Palermo - Telefono e fax +390916114562

ARYADEVA

Comunicazione Integrata Pubblicità - Promozione - Pubbliche Relazioni - Manifestazioni

Via Guglielmo Marconi, 5 - Palermo - Telefono e fax +39091322332