

THEATRE DE L'EUROPE



La
Tempesta

di William Shakespeare
regia di Giorgio Strehler

Piccolo Teatro di Milano

*Le monde entier est
un théâtre,
et tous, hommes, femmes,
ne sont que des acteurs*

W. SHAKESPEARE



William Kempe danse dans la compagnie de Shakespeare et Burbage. Xylographie 1590.

BUITONI

*Le monde est notre théâtre
...depuis 1827*

onsili&lio

caisse d'épargne

Le Théâtre de l'Europe et le Piccolo Teatro di Milano
remercient

BUITONI

pour sa collaboration

BNL



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO IN ITALIA E NEL MONDO.

ANTILLE OLANDESI ○○
ARGENTINA ■□
AUSTRALIA ■□
BAHRAIN ■
BELGIO ■□
BRASILE ■■□
CAMERUN □
CANADA ○○
CINA ■
CONGO □

COSTA D'AVORIO □
EGITTO ■
FILIPPINE □
FINLANDIA □
FRANCIA ●■□
GERMANIA ■■■
GIAPPONE ■
GRAN BRETAGNA ●□
GRECIA □
HONG KONG ●
IRAN ■

LUSSEMBURGO ○○□
MALAYSIA ■□
MAROCCHIO □
MAURITANIA □
MESSICO ■
NIGERIA □
SENEGAL □
SINGAPORE ■
SPAGNA ●●
SVIZZERA ○□
TUNISIA □

U.S.A.:
CALIFORNIA ●
FLORIDA ●
GEORGIA ●
ILLINOIS ●
NEW YORK ○○
TEXAS ■
VENEZUELA ■□
ZAIRE □
ZAMBIA □

Le parfum qui est une femme.

IVOIRE
de Pierre Balmain.



Le nouveau parfum **PARIS** d'Yves Saint Laurent.



magis

Parfums
YVES SAINT LAURENT

DE L' **THEATRE** EUROPE

Théâtre National de l'Odéon
1 place Paul Claudel - 75006 PARIS -

direction Giorgio Strehler

Equipe de Direction
responsable pour l'organisation
Elisabeth Hayes

responsable des relations publiques et des publications
Jean-Marie Amartin

ODEON **THEATRE NATIONAL**

direction François Barachin

administrateur
Michel Gudin

directeur de la scène
Christian Damman

et les services techniques et administratifs
du Théâtre National de l'Odéon



Comune di Milano

Piccolo Teatro di Milano

Ente Autonomo

Stagione 1983/84 - 37^a dalla fondazione

Consiglio di Amministrazione

Carlo Tognoli
Sindaco di Milano, Presidente

Gianfranco Bettetini
Rappresentante Consiglio Comunale
Attilio Consonni
Rappresentante Consiglio Comunale
Domenico Contestabile
Rappresentante Giunta Comunale
Angelo Dossena
Rappresentante Regione Lombardia
Gabriella Faliva
Rappresentante Regione Lombardia
Augusto Fasola
Rappresentante Amministrazione Provinciale
Davide Lajolo
Rappresentante Consiglio Comunale
Paolo Mantegazza
Rappresentante Cassa di Risparmio delle Province Lombarde
Cristiano Minellono
Rappresentante Amministrazione Provinciale
Alessandra Mottola Molfino
Rappresentante Consiglio Comunale
Mario Rodriguez
Rappresentante Consiglio Comunale
Filippo Tartaglia
Rappresentante Regione Lombardia
Patrizia Toia
Rappresentante Regione Lombardia
Enzo Tortora
Rappresentante Consiglio Comunale

Collegio dei Revisori dei Conti

Carmelo Rocca
Presidente
Lino Brambilla
Giorgio Cavalca
Tommaso Lucchesi
Giordano Michielli
Giancesare Sala

Direttore
Giorgio Strehler
Segretaria Generale
Nina Vinchi

Soci Fondatori

Comune di Milano
Regione Lombardia
Provincia di Milano
Cassa di Risparmio delle Province Lombarde



BVLGARI

10 VIA DEI CONDOTTI · ROMA
TEL. 679.38.76

NEW YORK · GENÈVE · MONTE CARLO · PARIS

THEATRE DE L'EUROPE

La Tempesta

di William Shakespeare

traduzione italiana di Agostino Lombardo

regia di Giorgio Strehler
scene e costumi di Luciano Damiani
musiche di Fiorenzo Carpi
Assistente di Luciano Damiani
per scene e costumi Sibylle Ulsamer

Fotografo di scena Luigi Ciminaghi

Personaggi e interpreti

Alonso, Re di Napoli
Sebastiano, suo fratello
Prospero, Duca legittimo di Milano
Antonio, suo fratello,
Duca usurpatore di Milano
Ferdinando, figlio del Re di Napoli
Gonzalo, vecchio onesto consigliere
Adriano, nobile
Francesco, nobile
Caliban, schiavo selvaggio e deforme
Trinculo, buffone
Stefano, cantiniere ubriacone
Capitano d'una nave
Nostromo
Miranda, figlia di Prospero
Ariel, spirito dell'aria

Mario Valgoi
Luigi Ottoni
Tino Carraro

Franco Graziosi
Massimo Bonetti
Enzo Tarascio
Luciano Mastellari
Marcello Cortese
Piero Sammataro
Nello Mascia
Ferruccio Soleri
Augusto Zeppetelli
Maurizio Trombini
Fabiana Udenio
Giulia Lazzarini

Altri spiriti

Frederique Bisière, Ivano Borra,
Stephane Bowan, Giorgio Caffo,
Giovanni Coppola, Angelica Dettori,
Marina Francini, Paola Galassi,
Barbara Mazzocchi, Vittorio Pavesi,
Roberto Petrolini, Lucia Pozzi,
Danilo Tapella, Domenico Valente,
Veniero Vecchia

Orchestra

Giovanna Correnti,
Gianluca Ciuffolini, Anna Ferraresi,
Valerio Geroldi, Stefano Montaldo,
Virgilio Neri

Registi assistenti Carlo Battistoni
Enrico D'Amato

Movimenti mimici di Marise Flach
Assistante musicale Raoul Ceroni

Assistente ai costumi per la sartoria
del Piccolo Teatro Renata Bulgheroni

Scena realizzata dal Laboratorio
di scenografia
"Bruno Colombo e Leonardo
Ricchelli" del Piccolo Teatro
Pittore scenografo responsabile
Fulvio Lanza

Pittore scenografo Mario Rossi
Responsabile costruzioni e capo
servizi macchinisti Aurelio Caracci
Datore luci Vinicio Cheli
Costruttori Carlo Cortiana,
Enrico Quaglia

Costumi realizzati dalla sartoria,
del Piccolo Teatro
Responsabile servizi sartoria
Valeria Rorato
Assistente di Marise Flach
per i movimenti del mare Lucia Pozzi

Costruzioni in ferro
Borin Milano, Villa Boera Milano
Attrezzeria Rancati Milano
e Rubecchini Firenze
Calzature Pedrazzoli Milano
Costruzioni in vetro resina
Labotre Milano
Trucco Giuliana De Carli

Gli strumenti musicali medioevali
sono forniti da "Il Laboratorio"
dello Studio di Musica Antica Ribeca
e Bosoni Milano
Direttore di scena Luciano Ferroni,
Giordano Mancioppi
Fonico Roberto Piergentili
Capo elettricista Gerardo Modica
Attrezzista Alessio Leban

Macchinista Felice Gallo
Aiuto macchinista Roberto Callegari
Elettricista Stefano Corti,
Adriano Todeschini
Aiuti di scena Giuseppe Bettuelli,
Fabio Gallo
Sarta Orsola Baragiola
Rammentatore Alighiero Scala



La Tempête

Sommaire

Giorgio Strehler
Le Travail sur la Tempête est terminé

Agostino Lombardo
La Tempête

Jan Kott
The Tempest or the Repetition

Gabriele Baldini
Genèse et sources de la Tempête

Samuel Taylor Coleridge
L'invention d'Ariel

William Hazlitt
Fantaisie en tant que réalité
Réalité en tant que fantaisie

Franz Kermode
Un drame pastoral



Giorgio Strehler Le travail sur "La Tempête" est terminé

tiré du "Journal de travail" de G. Strehler

Quel spectacle, quel auteur, quel texte, pouvait, mieux que tout autre, inaugurer un "Théâtre de l'Europe", si ce n'est "*The Tempest*" de William Shakespeare, joué par le Piccolo Teatro de Milan, théâtre qui depuis sa création a toujours développé une vocation allant dans le sens de l'euroéanisme et a toujours voulu montrer au public de notre continent le visage humain du théâtre? Il m'est apparu comme inéluctable de faire revivre "*La Tempête*" de Shakespeare déjà montée au cours de la saison du Piccolo 1977/1978, qui n'est presque jamais sortie de Milan. J'ai voulu faire de cette œuvre une édition nouvelle, même si elle reprend d'innombrables modulations de l'édition ancienne. Presque tous les acteurs ont changé, des vides ont été remplis (du moins je l'espère), des expériences et des

réflexions mises en œuvre. Je crois donc pouvoir dire que cette édition de "*La Tempête*" est aujourd'hui celle du Théâtre de l'Odéon, Théâtre de l'Europe 1983. Il me semble également d'une façon claire et éclatante qu'il y a dans "*La Tempête*" la thématique que nous avons choisie pour notre première saison : Théâtre - Illusion - Pouvoir, et que cette thématique trouve son accomplissement dans cette œuvre de Shakespeare. Personnellement, je crois que la dimension de "*La Tempête*" se trouvera toujours en quelque sorte liée à la dramaturgie que nous aurons à mettre en œuvre au Théâtre de l'Europe dans les années futures, puisque "*La Tempête*" de Shakespeare est le cœur, le nœud

impérissable du théâtre. Cette œuvre est en quelque sorte le prologue déchirant et énigmatique de notre histoire d'hommes et de notre histoire de théâtre.

"Il faut donc un grand courage, un courage-désespoir pour tenter de faire vivre "*La Tempête*" de Shakespeare aujourd'hui.

Mais peut-être c'est précisément d'un geste de cette envergure que nous avons besoin maintenant".

J'écrivais ces mots au début des répétitions de "*La Tempête*", et je les confirme aujourd'hui pour ce qu'ils expriment d'effort insensé et de confiance désespérée. Une confiance de plus en plus menacée, mais qui demeure malgré tout, et que le théâtre pourra redonner, d'une façon ou d'une autre, à une collectivité qui a presque oublié la raison de l'existence et de la société humaine.

"*La Tempête*" voit le jour à une époque qui offre toutes les apparences de l'apocalypse. Mais c'est une apocalypse dégradée où tout se brouille, tout



Publication dirigée par
Giorgio Strehler
Réalisée par le
Service de Presse du Théâtre de l'Europe
et du Piccolo Teatro de Milano
Jean Marie Amartin
Giovanni Soresi

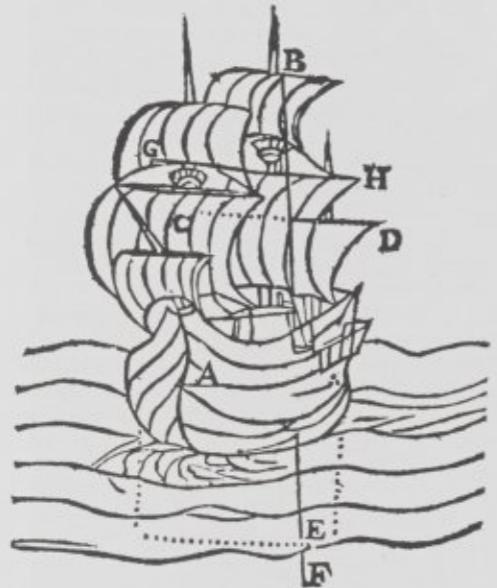
Maquette et mise en pages
Emilio Fioravanti, G&R Associés, Milan
Giovanni Soresi

Photographies de Luigi Ciminaghi

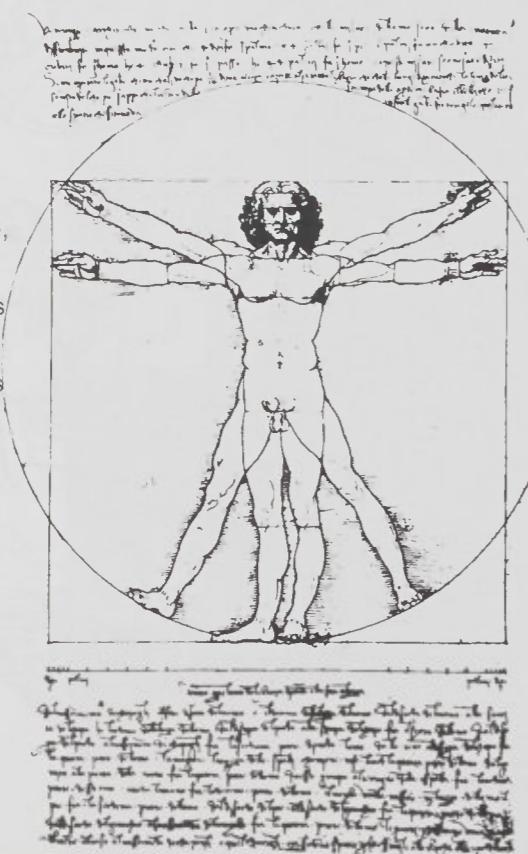
Publicité
Service Publicité Piccolo Teatro
di Milano

BEBA Editions

s'annule : révolte, assassinat prémedité, rituel politique, au sein d'une indifférence effrayante. L'histoire n'est pas restée à l'écart du lieu où nous construisions notre spectacle. Elle est entrée ponctuellement à l'intérieur des murs clos d'un théâtre où une petite collectivité travaillait sur les paroles d'un grand poète pour inventer des rêves. Pas des rêves gratuits. Des images, des sons, des significations qui, prenant parti contre un certain type d'histoire ambiant, devenaient une prise de position active, un refus du néant, une tentative violente de s'opposer à cette dissolution de la raison. D'autant plus que ce qui se passe sur scène garde son inévitable charge de désespoir. "La Tempête" est une œuvre désespérée, mais en même temps une œuvre active qui demande à l'homme non pas le geste suicidaire de renoncer à sa condition d'homme, mais au contraire de l'assumer mieux... c'est l'interrogation ultime sur le destin de l'homme, son histoire, ses contradictions, sa poésie, et c'est donc une interrogation sur le théâtre, la parabole la plus proche qui soit, sur la vie. Maintenant que nous en sommes aux dernières répliques, elle nous laisse, non pas un goût amer, elle est trop grande pour cela, mais le calme sentiment d'une douleur profonde, dans la lueur du couchant, alors que nous voudrions que tout naîsse dans la lumière d'un premier jour de création, une peine profonde, pour ce destin humain qui cherche si malaisément à être *pour* l'homme et non *contre* l'homme. Cette "Tempête" qui s'achève sur le sentiment de cet échec nous livre au même instant la conviction tout aussi tranquille et profonde que seule la conquête de l'humain - qui n'est pas seulement pitié, justice ou tendresse mais *acceptation* de la réalité humaine comme elle est, au-delà de l'écran iridescent des grands projets, de la dure et mauvaise réalité - peut aider véritablement l'homme à prendre le monde dans ses mains, mais non, comme il en a coutume, pour le détruire et pour l'avilir.



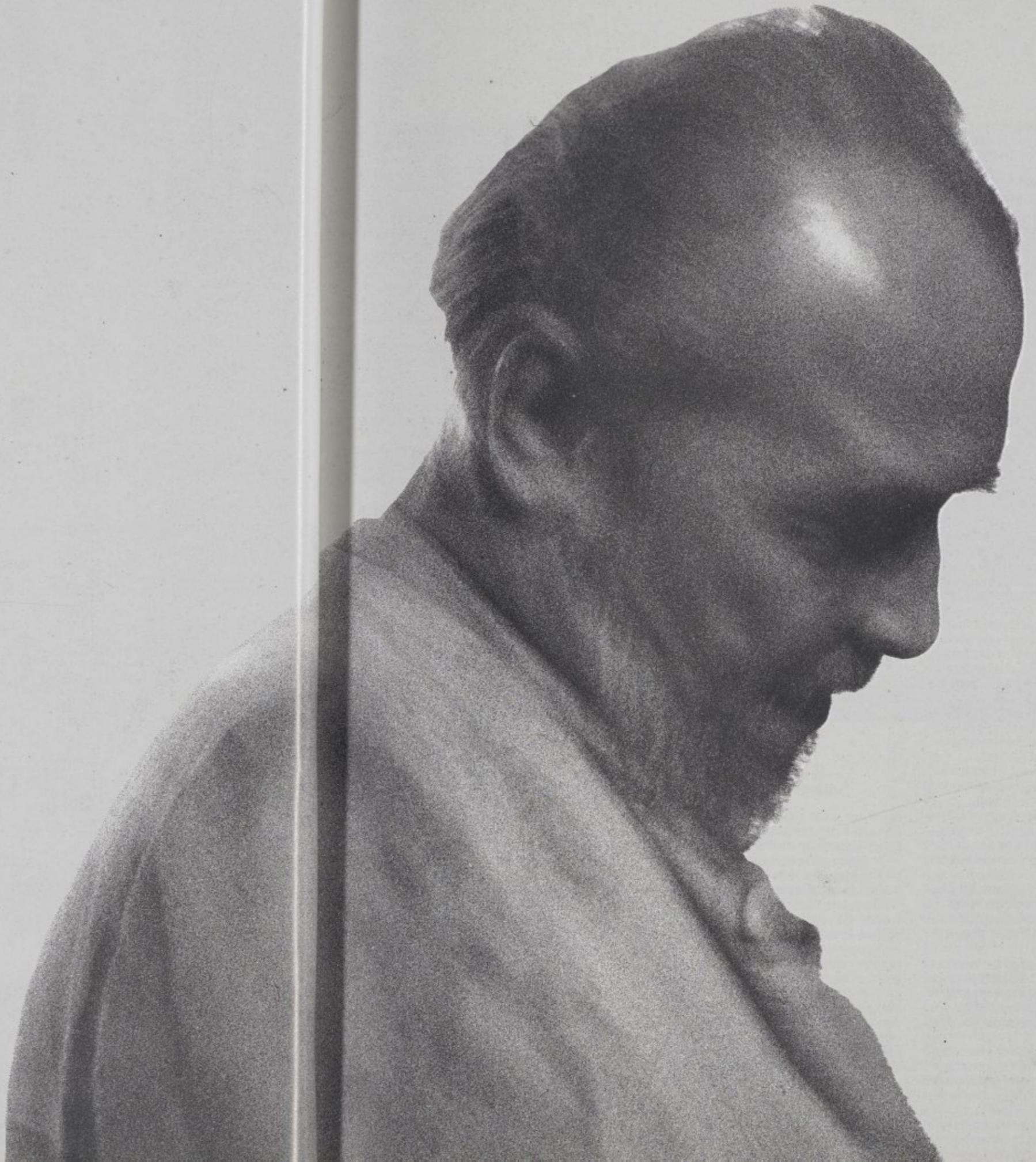
Au-delà de ses implications politiques, historiques, artistiques, théâtrales, immenses, "La Tempête" nous apparaît toujours plus comme une marche vers la connaissance, celle de son héros Prospero, vers la "conquête du réel" : c'est notre propre marche laborieuse vers la connaissance à nous autres, interprètes et spectateurs, mais c'est aussi une grande parabole sur le théâtre. A côté des questions



pressantes sur la vie, l'histoire, la connaissance, que Shakespeare nous pose dans "La Tempête", il y a l'interrogation sur le destin de la théâtralité, sur les raisons et la façon dont nous faisons du théâtre, sur ce que le théâtre pourrait ou devrait être. Ainsi, personnellement investis par ce travail de théâtre comme par ce travail de vie, nous avons réussi à conclure un spectacle qui est *davantage* que cela car il nous a forcés à tout donner de nous-mêmes. Dans ces quatre heures, nous avons dû, en quelque sorte, condenser toute notre histoire passée, notre histoire présente et ce peu de futur que nous apercevons dans l'obscurité qui nous entoure.

Aujourd'hui plus que jamais nous présentons au public un spectacle qui, dans ses limites, dans son inévitable imperfection, a représenté une recherche *en profondeur*, une expérimentation inlassable même si elle a abouti, comme toute expérience réelle, à une forme finie, à un résultat visible et contrôlable. Mais notre spectacle pose plus de questions qu'il n'en offre de réponses. Cette immense méditation sur le théâtre, qui implique l'homme tout entier, ne nous a pas laissé indemne. Elle nous a déchiré. Reste à savoir si le frisson terrible de cette œuvre de poésie - l'une des plus hautes, selon moi, que le génie humain ait jamais produite - trouvera un écho chez le spectateur et quel écho à notre tour nous en recevrons dans notre spectacle. Reste à savoir également si, avec "La Tempête", nous avons obtenu que quelque chose change, même modestement, dans le monde, si quelque chose a changé chez les hommes qui ont vécu "La Tempête" sur la scène et dans la salle. Nous avons toujours tenté - sans illusion mais avec une certaine conviction - de faire un théâtre qui voulait modifier le monde. Jamais comme dans cette "Tempête", nous n'avons senti à ce point la grandeur et la responsabilité de notre métier dans toute sa fragilité, sa désespérance et sa gloire.



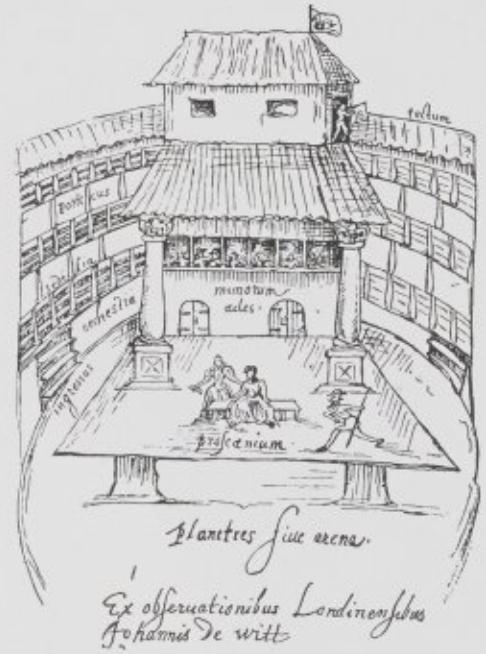


Agostino Lombardo

La Tempête

Jouée pour la première fois à la cour pendant l'été, *La Tempête* est la dernière pièce entièrement écrite par Shakespeare et pour cette raison elle a été et elle est souvent lue comme l'œuvre autobiographique d'un artiste et d'un homme désormais fatigué, enclin, après l'épuisante recherche dramatique et existentielle des grandes tragédies, à se replier sur une vision résignée de la vie et qui donc lancerait par la bouche de Prospero un message de renoncement au théâtre.

Nous verrons ce qu'il y a de réel et d'imaginaire dans tout cela (mais pour l'instant rappelons que Shakespeare, né en 1564, mourut à Stratford-sur-Avon en 1616, à près de soixante ans). Il faut dire tout de suite qu'ancrer la Tempête (comme les autres Romances de la dernière période : *Périclès*, *Cymbeline*, *Le Conte d'Hiver*) dans une telle psychologie et poétique de la vieillesse et du renoncement ou comme on l'a fait pendant trop longtemps, dans l'acceptation religieuse, c'est non seulement en bloquer d'emblée la compréhension mais l'enfermer dans une cage interprétative qu'elle ne supporte pas. Car le fait de naître de tant d'expériences théâtrales et humaines rend cette œuvre si riche et si problématique, si dense et si polysémique qu'elle échappe à toute définition qui en réduit la profondeur, en atténue le message et en étouffe la portée. Cette fable apparemment simple et linéaire est en réalité tellement chargée de sens différents qu'elle constitue l'un des textes les plus difficiles du corpus shakespeareien. Plus difficile à être représenté parce qu'il y a en lui comme dans les autres *Romances* une intensité dramatique qui ne tend pas à exprimer une opposition de forces mais plutôt à donner une forme théâtrale au mouvement de la vie — et partant



(amateur, c'est bien connu, de démonologie) rend son action scénique symbolique d'un moment décisif et délicat — le passage de la magie à la science — de l'histoire des idées. Prospero est colonisateur et dans son rapport à l'île et à Caliban, l'esclave difforme, apparaît le rapport de l'Angleterre du XVI^e et du XVII^e siècles avec les terres nouvelles et en particulier l'Amérique. C'est ce même rapport que l'on retrouve entre l'homme blanc et le « sauvage » et qui s'étend à celui entre civilisation et nature, entre l'artiste et son matériau — Ce n'est donc pas un hasard si, parmi les rares sources directes de *la Tempête*, on trouve quelques récits de voyages et surtout le célèbre *Essai de Montaigne sur les Cannibales*.

Un grand coquillage sonore

La Tempête est tout cela et bien d'autres choses encore. C'est pourquoi il fallait un dramaturge au sommet de son expérience.

événement non tant mondain que politique et culturel, de même les vicissitudes de Prospero permettent à Shakespeare d'affronter quelques uns des problèmes fondamentaux de l'Angleterre du début du XVIII^e siècle. Prospero est bien entendu un homme face à la vie et à la mort, un père face à sa fille. Mais Prospero est surtout un Duc et cet état le rend instrument de réflexion sur le problème du gouvernement et du gouvernant, en somme sur le problème du Prince qui est un thème central dans toute l'œuvre de Shakespeare et surtout dans *la Tempête*, puisque à la mort d'Elisabeth, l'interlocuteur est ce Jacques 1^{er}. Stuart règne, visible ou invisible, sur la scène du théâtre de l'époque. Prospero est magicien et homme de science et cette qualité qui est un élément de dialogue avec le souverain

poétique et technique pour régler au niveau de la forme un matériau aussi ardent et varié, aussi contradictoire et incandescent. L'un des moyens qui permet ce résultat est la musique. Dans aucune autre œuvre de Shakespeare, la musique — et j'utilise le mot dans toutes ses acceptations — est aussi présente que dans celle-ci. Il y a la musique comme accompagnement mais également comme instrument de l'action et aussi comme langage capable de suggérer (comme ce sera le cas du symbolisme au XIX^e et au XX^e siècles), c'est que la parole dramatique n'est plus en mesure d'exprimer — ainsi dans les *songs* d'Ariel prend corps le sens de la perpétuelle métamorphose du réel, du mouvement incessant de la vie qui est l'un des thèmes les plus suggestifs et secrets de l'œuvre (que l'on pense, au premier acte, aux paroles de Ferdinand pensant à son père qu'il croit noyé et au chant d'Ariel : « Par cinq brasses sous les eaux / ton père sommeille... »). Et il y a la musique comme son — le bruit de la mer toujours présent dans toute sa variété, du rugissement initial au calme final — de la mer comme réalité physique qui définit l'île, fait découvrir de nouvelles terres, transporte des navires, unit des continents ou comme mythe littéraire, la mer d'Ulysse et d'Enée, ou encore comme symbole de naissance et de mort, de métamorphose (comme chez Joyce) mystère et défi, infini qui contient le fini, absence de terre — selon la définition d'Herman Melville dans *Moby Dick* — qui entoure la terre. Et puis il y a les sons de l'île — de cette île dans laquelle l'ouïe compte davantage que la vue et où tout le monde écoute des musiques et des sons, des bruits et des voix; cette île est comme un grand coquillage sonore dans lequel résonnent tous les sons du microcosme qu'elle devient, où la voix des éléments se fond avec celle de l'homme et des animaux. Caliban, avec son langage appris de la culture blanche, qui est pourtant matérialisé et dramatiquement lacéré par la voix de l'île, dira : « N'aie pas peur / l'île est pleine de résonances/d'accents, de suaves mélodies / qui donnent du plaisir et ne font point de mal... ». Et il y a encore la musique du langage, qui n'a pas la richesse métaphorique des autres œuvres précisément parce que la fonction de pénétration et de connexion du réel, exercée chez Shakespeare et dans le théâtre élisabéthain par les images, est ici assumée par la musique mais également par l'intense tissu sonore constitué à la fois par la grande variété de langages utilisés, un véritable univers linguistique, par les sons des mots, par les allitérations et les onomatopées, par les répétitions régulières de simples adjetifs, noms, adverbes, (« splendide » par exemple, ou bien « étrange », « étrangement », « monstre »), en somme par une musique verbale qui tantôt s'étire en mélodies poignantes, tantôt devient dissonante, âpre



La Tempête comme métathéâtre

Mais Shakespeare se sert d'un autre moyen pour exercer un contrôle et offrir un centre organique aux mille ruisseaux dans lesquels la grande mer de *la Tempête* pourrait se disperser : et ce moyen est le théâtre. En effet, la représentation à laquelle nous assistons, nous autres spectateurs, contient une autre représentation qui est mise en scène par Prospero. Si Prospero est Duc et père, savant et colonisateur, il est aussi dramaturge : son action magique correspond à la mise en scène de spectacles, c'est lui qui « invente » la tempête, c'est lui qui écrit le scénario suivant lequel se meuvent ou devraient se mouvoir les différents personnages, c'est lui qui « produit » les masques qui ponctuent l'œuvre. Si Ariel est l'esprit au service du magicien et en attente de sa propre liberté, il est aussi « homme de théâtre », il est l'assistant de Prospero et même celui qui en réalise les spectacles, il est musicien, mime, danseur, « fool ».

acteur : tous les moyens du théâtre confluent en lui et son langage, qui n'est pas un langage mais tous les langages, en témoigne. L'Ile alors — cette île qui est à la fois voisine des Bermudes et dans la Méditerranée — si elle est le souvenir de toutes les îles de la tradition littéraire, (et la préfiguration de toutes celles qui suivront, de l'île de Robinson à celles de la science-fiction) est aussi la scène et le théâtre. Elle est même tous les théâtres dans lesquels Shakespeare travaillait, du Globe au Blackfriars et à ce théâtre de Cour dans lequel *la Tempête* était jouée. Et si elle est un grand coquillage sonore, parmi les sons qu'elle reçoit et qu'elle renvoie, il y a les mille échos des œuvres de Shakespeare : non seulement de celles qui sont le plus proches de *la Tempête* dans le temps et le plus semblables par les thèmes et le langage (*les Romances*) mais également ceux des tragédies précédentes : *Othello* surtout (l'île, la « différence »), *Mesure pour Mesure* (le Duc de Vienne) *Macbeth* (la tentation et la conjuration) ou encore *la Comédie des Erreurs* et *Peines d'Amours*

perdues, le Songe d'une Nuit d'Eté, Roméo et Juliette, la Nuit des Rois et Comme il vous plaira (et, pour le théâtre dans le théâtre, comment ne pas penser à la Mégère apprivoisée, l'œuvre entière étant une représentation, et naturellement à Hamlet?) Ces drames et d'autres, ces personnages et d'autres retentissent dans la Tempête, pour ne pas parler des Sonnets et des œuvres non dramatiques à travers lesquelles transparaît le lien avec l'Enéide et les Métamorphoses. Il est important d'observer que cette « répétition » (pour employer le terme suggestif de Kott) n'est pas motivée en profondeur par une nostalgie possible, ni par une possible aspiration à vouloir présenter un résumé ou une célébration de son propre travail. La véritable motivation à mon avis, réside dans le fait que le théâtre n'est pas seulement (comme la musique du reste) un instrument de contrôle, un tissu connectif, mais bien un objet de représentation. D'avantage que les œuvres précédentes — même si Shakespeare a toujours parlé de son propre travail — la Tempête est métathéâtre, théâtre qui réfléchit sur lui-même, s'analyse, s'autocritique : voilà la raison pour laquelle Shakespeare s'utilise lui-même comme « matériel » et comme « mythe », voilà la raison de « l'anatomie » qui est opérée, si bien que le théâtre est

decomposé, révélé dans ses secrets, dans ses mécanismes, dans ses trucs, ses objets, son genre. Si Polonius dans sa célèbre réplique évoquait des « pièces tragiques, comiques, historiques, pastorales, comédies pastorales, historico-pastorales, tragico-historiques, tragico-comico-historico-pastorales », sur la scène de la Tempête apparaissent presque tous les genres du passé et du présent — qui font la vie de l'histoire du théâtre. On peut ajouter à ceux évoqués par Polonius, le drame historique et les Romances, le masque et l'anti/masque, le tableau et la farce et même, grâce aux masques extraordinaires de Stefano et de Trinculo, la Comedia dell'arte. L'anatomie remonte à un passé plus lointain et au delà du drame médiéval qui est également évoqué, aux origines mêmes du théâtre, aux rites de fertilité et de purification : Prospero est un dramaturge moderne mais aussi un chaman.

Ce spectaculaire *display* n'est pas un étalage gratuit de virtuosité (même si seul un grand virtuose pouvait obtenir des résultats d'une telle beauté et légèreté), mais c'est la matière d'une réflexion sur le théâtre, sur ses possibilités, et même sur ses limites. En vérité, Shakespeare accomplit une recherche qui lui fait parcourir toutes les voies du théâtre, lui fait expérimenter tous les moyens lui permettant de s'exprimer, de se réaliser (ou non). Il s'agit d'une recherche attentive, variée, ponctuelle, qui ne se limite pas à montrer, à sectionner, à désacraliser, à ironiser, mais qui progressivement amène à une opposition entre un théâtre comme illusion, spectacle, évasion, et un théâtre qui soit le plus proche possible de la réalité. Elle apparaît très nettement à certains moments de l'œuvre et non par hasard en relation avec les personnages qui échappent au « projet », au « scénario » de Prospero... (par exemple, Miranda : la violence et l'impétuosité de son amour que Prospero ne suspectait pas; Caliban dont il n'avait pas prévu la rébellion; et lui-même quand il se soustrait à son projet et passe du rôle de dramaturge à celui de personnage). Que l'on songe, pour parler d'un seul exemple, à la brusque irruption du Masque mis en scène par Prospero pour célébrer les futures noces de Miranda et de Ferdinand : tout à coup, la réalité devient menaçante. Prospero rappelle la « vile conjuration / du bestial Caliban et de ses complices », et interrompt la

représentation. Un moment comme celui-là permet au spectateur de distinguer avec force deux plans d'action théâtrale : l'un, artificiel justement et l'autre qui exprime des sentiments, des passions et des situations réels. Il n'est pas étonnant alors que peu après, Prospero prononce ces mots célèbres et poignants qui explicitent la situation : « Notre spectacle est fini / ces acteurs comme je te l'avais dit / étaient tous des esprits / et ils se sont dissous dans les airs. »

D'un côté donc un théâtre d'esprit qui crée des illusions, se soustrait au réel, de l'autre, un théâtre qui accepte le réel et le représente même s'il est douloureux et, comme ici, accompagné par la pensée de la mort et de la maladie. Si bien que, lorsque Prospero, dans un autre passage admirable « Vous Elfes... » après avoir exalté son propre « art tout-puissant » s'exclame « Mais j'abjure maintenant / cette magie brutale... Je briserai ma baguette / je l'enfourrai à plusieurs brasses dans la terre... », il serait erroné de voir dans son renoncement celui de Shakespeare parce que le théâtre de Prospero (le théâtre de la magie, de l'artifice, des machines, de l'illusion, en somme le théâtre baroque à « l'italienne » qui s'affirmait aux Blackfriars et à la Cour, particulièrement avec Beaumont et

Fletcher et la contribution de Inigo Jones) n'est pas celui de Shakespeare qui le désacralise et le refuse au moment même où, avec une suprême élégance et ironie, il en utilise les moyens, et oppose un théâtre lié à l'expérience, au réel peut-être plus proche du Globe (theatrum mundi) qu'aux Blackfriars et au théâtre de Cour. L'ilé alors, avec son action dépouillée qui se déroule toute à l'extérieur entre la terre, le ciel et la mer et une série de « masques » et « d'illusions » qui y introduisent la dimension de l'artifice et du « clos », semble vraiment la synthèse scénique des deux façons de faire du théâtre qui s'affrontent à cette époque,

L'épilogue prononcé à la fin de l'œuvre par Prospero — et qui a été surchargé de significations religieuses qu'une œuvre comme celle-ci, toute laïque, toute immanente n'a certainement pas — ne peut donc être interprété comme le salut définitif, personnel de Shakespeare à son public avant de se retirer à Stratford. « Maintenant je n'ai plus d'esprits pour dominer, d'art pour enchanter ». Ces mots ne peuvent se référer qu'à Prospero et c'est lui qui doit sortir de scène.

Le spectateur comme protagoniste

Mais la véritable importance de l'épilogue — au-delà de sa nature conventionnelle de salut au public — réside dans le fait qu'à travers lui le spectateur apparaît comme le vrai protagoniste de cette recherche sur le théâtre. Tout doit lui être demandé — « A présent en vérité, il faut que je demeure ici votre prisonnier ou que vous m'envoyez à Naples » — car c'est à lui que Shakespeare permet d'accomplir, en le faisant assister à la représentation, l'expérience épistémologique décrite. C'est lui qui doit choisir la voie à prendre entre les différentes voies du théâtre qui lui ont été présentées. Le spectateur est placé dans une position de distanciation dont il ne se détachera plus et qui au contraire deviendra de plus en plus impérieuse et



consciente au fur et à mesure de la mise à nu et de la discussion du théâtre et de ses instruments, avec le dévoilement de ses formes, de ses « trucs », de ses fonctions et de ses « machineries », de sa célébration et en même temps de sa désacralisation.

Le théâtre et la conscience du réel

Cette distanciation du spectateur que le meta-théâtre exige et obtient est d'autant plus nécessaire dans *la Tempête* que, s'il y a dans l'œuvre une recherche autour de la façon de faire du théâtre, elle fait partie d'une recherche plus vaste autour des différentes approches du réel, une recherche qui s'effectue soit à travers l'anatomie du théâtre en tant que théâtre, mais qui est aussi métaphore de la vie, comme toujours chez Shakespeare, soit à travers le processus de connaissance que tous les personnages subissent. Car c'est le véritable centre, le vrai *flot* de *la Tempête* duquel partent tous les thèmes énoncés et vers lesquels tous reviennent : la recherche non pas du sens ultime du réel (Shakespeare comme Ben Jonson y a renoncé) mais des moyens et de la mesure par lesquels l'homme peut le connaître, le pénétrer, en comprendre le mouvement, le fonctionnement. L'action centrale de l'œuvre est la représentation de la tentative de l'homme d'instaurer un rapport avec le réel et de son effort pour le percevoir, le déterminer, en fixer les lignes — et des difficultés qu'il rencontre, des erreurs qui le poursuivent et de l'effort avec lequel il atteint un degré — qui est toujours imparfait, mais total et totalisant — de conscience.

C'est cela la véritable aventure qui a lieu sur l'île et à laquelle participent tous les personnages : les nobles comme les humbles et les opprimés, les bons comme les mauvais, ceux qui déjà connaissent la vie, ceux, comme Miranda, qui ne la connaissent pas ou comme Prospero lui-même qui la connaît plus que les autres mais qui, à son tour, doit traverser les sables mouvants de l'illusion et de l'erreur, et surtout le spectateur dont l'aventure n'est pas seulement l'aventure habituelle qui consiste à assister à un spectacle mais celle d'accomplir à son tour un chemin de connaissance, de confronter de scène en scène sa propre connaissance (plus vaste mais jamais totale, parce que le spectateur n'est pas ici le maître du monde) avec celle des personnages, de se poser devant l'éénigme de la tempête et de l'île les mêmes questions en cherchant comme eux les réponses.

La fin des Utopies

Si ce chemin est ardu et l'île — qui est tout ce que l'on a dit, mais avant tout le réel (comme l'est la tempête) — se présente comme « le vrai labyrinthe / aux sentiers droits d'abord puis tortueux » dont parle Gonzalo; et si pour « connaître » il faut subir non seulement l'illusion ou la tromperie mais aussi la dégradation et la folie, la fin du chemin n'est pas réjouissante. Gonzalo a beau dire qu'ils se sont trouvés « quand chacun était hors de lui-même » — mais se trouver ne signifie pas sortir de l'aventure en possédant le réel ou en détenant la vérité absolue —. La vérité que l'on apprend est celle de sa

propre précarité, de sa propre faiblesse et de sa propre imperfection. Seul Ariel pourra avoir un destin différent en retournant libre aux éléments. Mais Ariel, comme il le dit lui-même, n'est pas humain. Parmi les humains, même ceux qui retirent le maximum de cette expérience, Ferdinand et Miranda, dont l'amour est l'élément le plus riche et le plus positif qui naît de l'île, doivent en reconnaître les limites. Sur l'image splendide, d'une perfection et d'une harmonie renaissantes, des deux personnages qui jouent aux échecs, les rares répliques du dialogue jettent une ombre : « mon adoré / tu triches... ». Prospero, qui pourtant a récupéré son duché, s'est vengé de ses ennemis, a découvert la valeur du pardon mais aussi son propre futur de solitude et de mort (« une pensée sur trois/ sera sur ma tombe »); et a découvert en même temps la faille de son rêve faustien de dominer la nature, de posséder vraiment l'île, de contrôler Caliban — « sur sa nature, l'éducation n'aura jamais de prise » —. Et Caliban arrivera à la connaissance de sa propre et inéluctable condition d'opprimé : « Désormais, je me conduirai sagement et m'efforcerai de vous plaire ». Mais c'est surtout Gonzalo qui dévoilera l'aboutissement du voyage des personnages. Avec les mots de Montaigne, il avait créé sur l'île un monde d'Utopie :

« Dans mon état / Je gouvernerais / contrairement aux usages... Je serais un Prince si parfait, Sire, / que je surpasserais l'Age d'Or ». Et c'est justement lui qui dira, à la fin du chemin : « Lieux de tourments, d'anxiétés, de prodiges et de stupeurs! Q'un pouvoir céleste nous mène hors de ce terrible pays! » La parabole décrite par Gonzalo est emblématique de ce qui advient dans *la Tempête* : l'aventure de l'île brise l'utopie de Gonzalo comme celle de tous les personnages. Le splendide nouveau monde que Miranda voit encore autour d'elle, est vidé par la phrase de Prospero : « Il est nouveau pour toi ». Mais avec les utopies et les illusions des personnages s'écroulent sur cette île nue d'autres mythes et d'autres utopies qui appartiennent à la société dans laquelle cette fable est enracinée. S'écroule en particulier le mythe du Nouveau Monde, de cette Amérique comme terre promise qui vit dans toute la littérature de cette période. L'île n'est pas l'Arcadie et elle n'est pas le jardin de l'Eden comme il semble : le péché est advenu, le paradis est perdu définitivement et sur le Nouveau Monde se reproduisent les mécanismes de violence, les pêchés du Vieux Monde. Le mythe de la colonisation motivée par la diffusion du bien et de la culture s'écroule — Shakespeare sait bien quelles forces la mettent en mouvement — et la

colonisation sur l'île, c'est la violence de Prospero (comme ce sera la violence de Robinson), c'est le drame de Caliban, le travail auquel il est condamné avec ce bois à casser qui est, avec l'eau, l'un des symboles centraux de l'œuvre. S'écroule aussi le mythe d'une aristocratie capable de réaliser un idéal humaniste de totalité, d'harmonie, dans lequel le Duc Prospero puisse être à la fois un bon gouvernant et un savant, un bon père et un homme cultivé. Si dans les œuvres de Shakespeare du début du 17^e siècle, le théâtre avait été le terrain sur lequel se dissolvaient — face aux progrès de la science, à la montée des nouvelles classes, aux poussées économiques et sociales — les restes du Moyen-Age, ici se dissolvent les utopies de la Renaissance qui avaient trouvé dans le *Faust* de Marlowe leur plus grand symbole dramatique. La faille trouvée par *Hamlet* s'est élargie : sur l'île, il n'y a plus de place pour Faust (et Prospero pourra tout au plus assumer les traits qui seront ceux du second Faust de Goethe), il n'y a plus de place pour l'hégémonie des rois, des magiciens et des gens de théâtre. *La Tempête* que Prospero déchaîne lui-même et qui est la plus réelle, la plus symbolique, la plus décharnée et la plus lourde de sens de toutes les images théâtrales shakespearianes — fait, comme la

tempête du roi Lear, de tous les personnages, même de Prospero — l'équivalent de « Everyman » (1) — et oblige tous les personnages à se dépouiller de tout ce qui est lié à leur pauvre humanité et réalité. Et si, extérieurement, tout reviendra comme avant, quand le bateau lèvera l'ancre tout sera différent parce que chaque personnage — à travers le chemin qu'il s'est décrit — aura perdu quelque chose, ses illusions et ses fausses certitudes.

Une œuvre baconienne

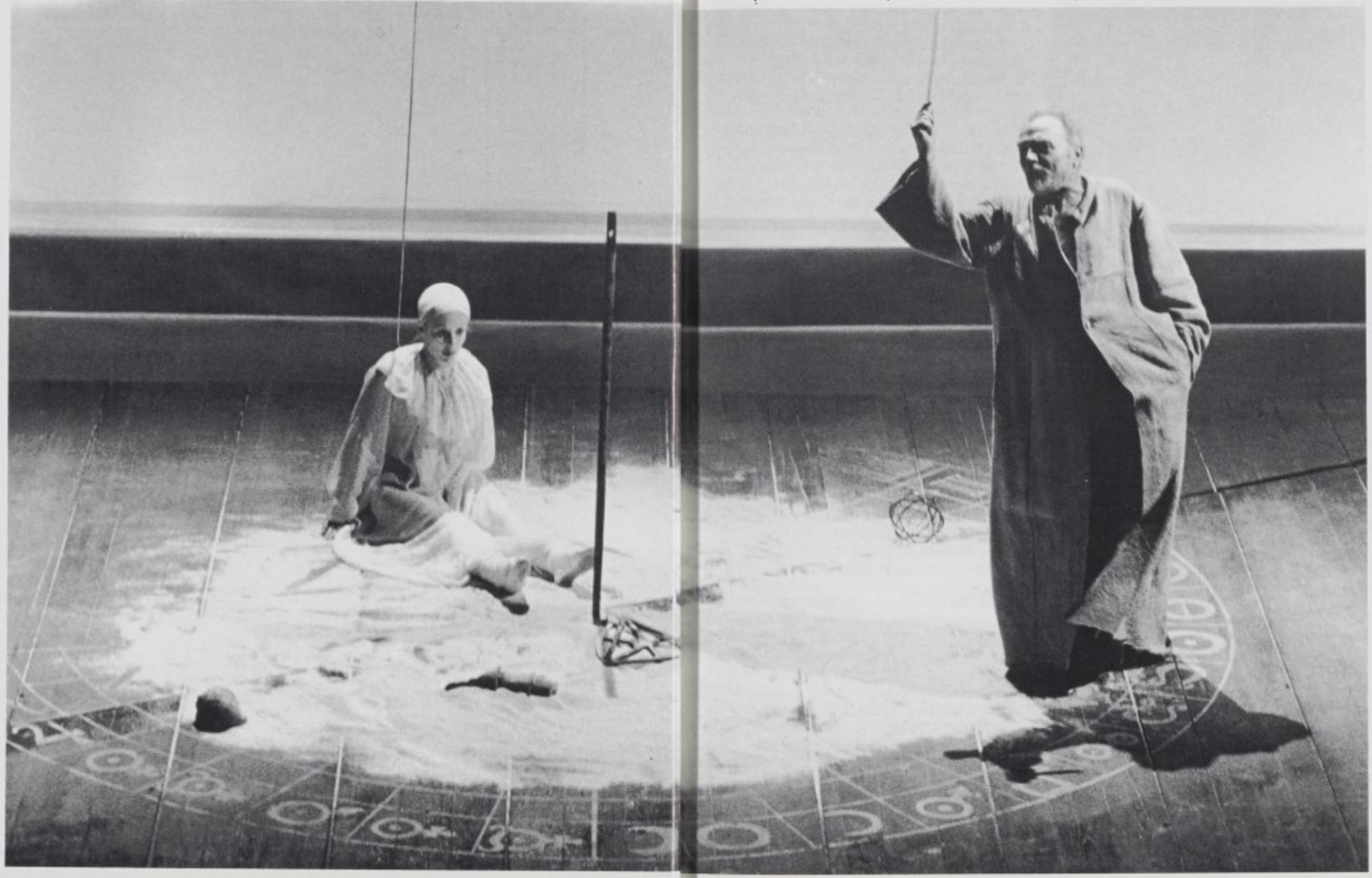
Mais dans cette perte réside son gain, sa maturité... Ce n'est pas un monde qui finit mais un monde qui commence. En apprenant à reconnaître l'illusion, à renoncer aux absous, à accepter sa propre condition imparfaite, l'homme a appris sur l'île que ce jeu de connaissance, de vérité qui lui est donné, il peut le rejoindre non pas à travers une vision transcendante et préconstituée du réel mais à travers un rapport direct, c'est-à-dire l'expérience. *La Tempête* est véritablement en ce sens une œuvre baconienne et je ne me refère pas à la mythique identification de Bacon avec Shakespeare ni à une ponctuelle influence du philosophe sur l'artiste, mais au fait

que celle est matérialisée par les mêmes exigences, les mêmes tensions qui animent la recherche baconienne. S'il peut être hasardeux de rapprocher l'aventure de Prospero, de celle de Bacon et de son passage de la magie à la science, il ne l'est pas du tout de relever comment les « idoles » que Bacon détruit ne sont pas différentes de celles qui sont brisées dans l'île, comme l'exhortation de Bacon à ne pas s'appuyer sur l'héritage du passé semble trouver une forme théâtrale dans « le livre » que Prospero noie « plus profondément qu'une sonde ne soit jamais allée ». De même que la leçon que Bacon confie à l'homme moderne est celle non d'une connaissance absolue et définitive mais d'une méthode pour connaître, la leçon de *la Tempête* est également, dans la forme qui lui est propre, une leçon de méthode. C'est ce que le spectateur retire de la représentation et c'est ici que se réalise la rencontre entre la recherche sur le théâtre et celle sur le réel, entre meta-théâtre et théâtre.

Un théâtre pour l'homme moderne

Et c'est pour cela qu'à mon sens, *la Tempête* n'est pas l'adieu de Shakespeare au théâtre mais au contraire le terrain d'une nouvelle proposition théâtrale, celle d'un théâtre qui n'est pas que spectacle mais expérience, non imitation ou reflet ou suspension ou fuite de la vie — mais vie lui-même — et cela non pas dans le sens d'une identification naturaliste (et donc illusionniste) entre vie et théâtre, mais dans le sens où le spectateur qui en est protagoniste reçoit, à travers l'action théâtrale, les instruments humains (dirons-nous avec le poète Sereni) de la connaissance. Nous comprenons alors pourquoi, pour la première fois de sa carrière, Shakespeare utilise les unités et les utilises de façon radicale, avec plus de rigueur que Ben Jonson, si bien que non seulement il y a un lieu unique, l'île, mais le temps de l'action dramatique coïncide avec celui de la représentation, et les heures du spectacle sont celles — comme Prospero et Ariel le déclarent explicitement — que les personnages emploient pour leur aventure. Il les utilise seulement comme contrôle de son matériau, non pas en respect des conventions classiques, mais pour réaliser une œuvre dans laquelle le lieu, l'île, n'est pas une fiction de la vie, mais la vie elle-même. Le temps théâtral n'est pas « mimétisme » du temps réel, il est le temps réel. L'action des personnages, une action qui est processus de connaissance. Ce n'est pas le spectacle que le spectateur contemple mais l'expérience de connaissance que le spectateur accomplit : ce que le dramaturge « fatigué et résigné » nous laisse est une grande expérience, la plus audacieuse jamais accomplie par le théâtre et qui, seulement après des siècles, pourra être comprise par Pirandello et par Brecht. Cette recherche d'une forme, tandis qu'elle récupère prodigieusement les motivations primaires d'où est né le théâtre, se confond avec la réalité de l'homme moderne post-renaissant, et, plus encore que n'importe quelle œuvre élisabéthaine, avec notre réalité et notre histoire.

(1) « Tout-homme » — Dans « La Moralité », 15^e siècle.



Jan Kott
d'après l'étude :
The Tempest
or the repetition



Plantations sur une île déserte.

Non seulement les explorateurs et les colonisateurs donnèrent les noms du Vieux Monde aux terres découvertes et aux colonies fondées — New England, New Amsterdam, Jonestown, Virginia — mais ils alignèrent leurs propres voyages vers l'Occident en territoires vierges avec flore, faune et habitants inconnus, sur ceux, mythiques, des Argonautes de l'Atlantide, de l'Age d'Or et des voyages de l'Odyssée et de l'Enéide.

Les mythes classiques influencèrent le langage des chroniqueurs de même que la fantaisie des peintres. Dans les journaux,

chroniques, et après C. Colomb, dans les témoignages provenant de Virginie et de Nouvelle Angleterre, nous retrouverons un ensemble d'images contenues dans Virgile, Horace ou Ovide, exprimées en un langage nouveau, celui des marins et des colonisateurs.

Les mythes de la Grèce et de Rome se sont transmis, au cours des années, sous forme d'emblèmes, images, noms et histoires de

certains lieux » dit Melville, en parlant de certaines îles. Mais il a seulement raison en partie. Toutes nos îles mythiques, ces « certains lieux », peuvent se trouver sur la carte de la Méditerranée. Ariel disperse la flotte d'Alonso sur ordre de Prospero exactement comme Eole dispense les navires d'Enée sur ordre de Junon. Ferdinand sort de la mer nu comme Ulysse et Miranda, comme la Nausicaa d'Homère, le prend pour un jeune dieu. La musique d'Ariel attire Ferdinand comme le chant des sirènes. Celles-ci sont de nouveau évoquées quand Ferdinand confronte leurs voix mensongères avec le charme simple de Miranda.

Nous retrouvons les pouvoirs magiques de Prospero dans la Médée des *Métamorphoses* d'Ovide. Shakespeare rapporte le pouvoir magique de Médée sur Sycorax. Et cette « sorcière aux yeux bleus clairs » ressemble à Circée. Dans les textes néoplatoniciens, Médée et Circée — ensemble ou séparément — sont des personnifications magiques.

C'est J.M. Nosworthy qui le premier a noté l'affinité existante entre l'île imaginaire de Prospero et la petite île peu distante de Carthage, où Enée et ses compagnons accostèrent après le naufrage (*Enéide*, I, 164) : « ... l'eau demeure calme et silencieuse; au-dessus comme un mur de théâtre, des bosquets bruissent, un bois noir domine du mystère de son ombre. En face, sous le surplomb des rocs, une grotte renferme eaux douces, sièges de pierres vives : c'est la retraite des nymphes. » Les indications scéniques de Shakespeare sont succinctes : « L'île. Devant la caverne de Prospero. »

L'île a deux références imaginaires. Celle que nous appellerons « méditerranéenne », et celle des Bermudes. Sur la scène du Globe, avec les « ciels » ornés des signes du zodiaque, l'île était en même temps et mytique et réelle. Mais même les îles les plus réelles des Bermudes — pour celui qui en entendait parler ou consultait quelque ouvrage à leur sujet — étaient réputées comme des endroits prodigieux et enchantés.

Sur l'une des premières cartes géographiques du Nouveau Monde, dessinée par Alberto Cantino en 1502, Terre-Neuve est une île verte aux arbres élevés ressemblant à des pins : c'est dans le tronc d'un pin que Sycorax avait emprisonné Ariel.

Caliban doit son nom à l'*Essai de Montaigne* « Des Cannibales » et au mot « Carib » (Caraïbes, des caraïbes). Dans les nouvelles colonies américaines, l'homme à l'état de nature est en même temps sujet à l'éducation philosophique et esclave.

Dans « Names of Actors » Caliban est appelé « esclave difforme ». Le « noble sauvage » des philosophes devient un monstre et en même temps un esclave. Shakespeare présente Caliban selon deux codes linguistiques : l'un qui l'associe à l'état de « monstre » dans la conception du Vieux Continent, et l'autre à la condition d'« esclave » dans le Nouveau Monde. Un monstre, une créature difforme, est toujours un hybride. Ceux des mythes classiques étaient engendrés par des épousailles entre des hommes et des animaux — ou des dieux — et ceux du Moyen Age par des accouplements entre des sorcières et le diable.

Le diable moyenâgeux qui engendre Caliban a été transformé par Shakespeare en un Dieu : Sétebos de Patagonie.

dieux, héros et monstres. Dans la géographie mythique de la Renaissance, l'Océan Atlantique devient une nouvelle Méditerranée. Les Indes Occidentales remplacent la Crète, Lemnos, la Sicile. Le Mystère de l'Amérique, habitée par des monstres et pleine de richesses inépuisables, s'entrecroise avec l'enchantement électrisant de l'Afrique. L'île déserte de Prospero a deux emplacements géographiques. Elle est en même temps sur la route Carthage-Tunis et Cumæ-Naples des voyages d'Enée, et près des Bermudes.

C'est l'île providentielle des *Métamorphoses* et des *Pénitences* et c'est une plantation sur la côte américaine. « Jamais sur une carte, nous ne trouverons

Pigafetta, compagnon de Magellan, en parle. Caliban est en même temps le monstre mythique et le « sauvage » du Nouveau Monde. Ariel est « l'esprit », Mercure, le mystagogue, le psychopompe et l'évocateur de spectacles cruels. Prospero est le magicien et le dernier des souverains shakespeariens dans un double rôle d'exilé et d'usurpateur. Caliban est lourd et se traîne comme une tortue. Ariel est léger et ondule dans l'air. Par cette opposition de forces élémentaires, Caliban appartient à la terre et à l'eau, Ariel à la terre et au feu. Caliban, tout comme le premier homme de la Bible, est fait de « poussière ». Ariel, lui, est l'esprit, le « souffle de la vie ».

De toutes façons, l'action de la *Tempête* ne se déroule pas uniquement dans les îles mythiques de la Méditerranée. L'homme à l'état de nature est un sauvage, mais un sauvage noble est un cannibale. Sur l'une des îles du Nouveau Monde, pour cet homme à l'état de nature, apparaît l'éducation. La Nature, primitive, sauvage et corrompue dès le départ, établit un contraste entre Nourriture Terrestre et Art. L'Art est capable de dominer la Nature, mais la nature ne se soumet pas à l'éducation. Dans les Bermudes comme à Milan, les forces opposées de la Nature et de la Culture, l'instinct sauvage et l'instinct communautaire sont toujours plus vrais et dramatiques quand ils sont en conflit : aussi bien dans Shakespeare que dans la morale philosophique de la Renaissance. On a souvent interprété *La Tempête* comme l'éducation du « sauvage ». Dans le chapitre de l'anthropologie culturelle, Prospero enseigne à Caliban — comme Prométhée à ses « hommes-insectes » — la distinction entre le jour et la nuit. Ici de nouveau on retrouve un écho de la Bible. Prospero a appris à parler à Caliban. Mais celui-ci était-il un « sauvage » non doué de parole ou avait-il son propre langage avant que Prospero ne lui apprenne le sien ? Les marins enivrés sont surpris : l'homme de la nature a appris à jurer comme ses maîtres.

Stefano l'appelle le « monstre ». Cette créature, qui pue comme un poisson et sous le manteau duquel se cache un prétendant au trône, lui apparaît à quatre pattes comme dans les lazzi de la *Commedia de l'Arte*. Il n'est plus un hybride mythique : il est transformé en « bouffon ». Il porte un caban court et humide, ses jambes sont nues, c'est un indien. Trinculo, qui a pas mal voyagé, voit en lui une attraction de foire à utiliser dans un but lucratif.

D'après Malone, le « costume de Caliban », sans aucun doute décrit par le poète lui-même, est une grande peau d'ours, ou d'autre animal, avec généralement de longs poils ébouriffés.

De la Restauration à la fin du XIX^e s., Caliban a toujours été représenté comme « moitié poisson, moitié monstre ». Les dessins de David Chodowiecki de la deuxième moitié du XVIII^e s., le représentent comme un monstre aquatique avec une énorme tête de crapaud. Une seule exception : le frontispice de Bell pour les éditions de la *Tempête* de 1773 et de 1774. On y voit Stefano et Trinculo offrant une cruche à Caliban. Celui-ci, représenté avec les traits négroïdes typiques, boit goulûment, un genou à terre. Il est nu, il a un pagne de plumes autour des hanches. Mais l'artiste l'a doté de griffes démoniaques aux mains et aux pieds.



« Attention à Ariel, ville conquise par David ». Ariel, « autel » ou « lion de Dieu », signifie Jérusalem. Aussi bien comme temps détruit que comme terre promise. Il existe des liens secrets entre les mythes évoqués dans *la Tempête*.

Les mythes accompagnent toujours les explorateurs du Nouveau Monde. Dans un message envoyé de sa fusée, le premier cosmonaute américain a lu, à haute voix, le Premier Livre de la Bible pendant que son astronef entrait dans l'orbite lunaire. Pendant trois heures de magie sur l'île, le passé devient le futur. Comme dans *l'Enéide*, la transformation advient au moyen de la « répétition ».

Mais, dans *la Tempête*, il n'y a pas seulement le temps qui se « renverse », le passé et les mythes aussi sont répétés. Mots clefs, vers, situations et signes théâtraux reviennent plusieurs fois dans le drame qui est le plus court qu'a écrit Shakespeare. La musique est la magie d'Ariel. Le tambour et la flûte induisent aussi bien au sommeil qu'à la veille. La musique n'est pas uniquement présente sur la scène : le drame est écrit pour « voix » comme l'orchestration est conçue pour instruments. On peut relire *la Tempête* non seulement suivant l'ordre de succession diachronique et syntagmatique, mais aussi en tant que partition orchestrale, suivant l'harmonie et le contrepoint. Répétitions et inversions sont significatives. Elles sont le code dramatique de *la Tempête*.

Les répétitions dans *la Tempête* impliquent le renversement d'un rapport et de même, elles en sont le complément. Comme dans un récit populaire, l'écho introduit et remplit le sens caché. Dans le cinquième acte, Miranda joue aux échecs avec Ferdinand. Les échecs, jeu royal, symbolisent ici une nouvelle stratégie pour la conquête du pouvoir. La partie d'échecs se termine par un échec et mat, c'est-à-dire, l'abdication d'un roi. Elle est le dernier régicide de *la Tempête*. Le sens inattendu qui émerge de la conversation devant l'échiquier apparaît comme la répétition, au premier acte, de la conversation entre Prospero et Miranda. Dans *la Tempête*, la tragédie et la comédie (l'échange entre gouvernant légitime et usurpateur d'un côté, et l'amour d'un fils et d'une fille de deux familles ennemis, de l'autre), constituent le passage d'une « conduite déloyale » à une « conduite loyale » — ou bien, si nous voulons tenir compte de l'amère sagesse de Shakespeare, la nouvelle trahison de Ferdinand sera appelée « loyauté envers l'épouse » et bénie par les pères de sang royal, et par le ciel. La sémantique de *la Tempête* est l'histoire du roi et des usurpateurs. Le système de répétition révèle la structure cachée du drame, rassemble tous les caractères et les réduit au dénominateur commun de l'expérience universelle de la vie de l'histoire.

Mots clefs et répétitions

C'est dans cette fiction du Purgatoire que les habitants de l'île et les nouveaux venus se métamorphosent au cours des trois heures. Tous les mots clefs, que Gonzalo rassemble dans ses propos, sont initialement répartis entre les différentes voix. Ariel et Caliban sont tous deux sujets au « tourment ». Prospero mentionne le tourment d'Ariel par trois fois au cours de

la même scène, et le mot « tourment » apparaît en entier huit fois dans le texte. Quand Caliban rencontre Trinculo pour la première fois, il le prend pour un esprit malin envoyé par Prospero. Il prie, trois fois de suite, le présumé esprit de ne pas le tourmenter.

A leur première rencontre sur l'île, Miranda apparaît aux yeux de Ferdinand comme une « merveille ». Caliban est une « merveille » pour Trinculo quand il le prend pour un monstre. La vision de Miranda et Ferdinand à la table d'échecs est qualifiée de « merveilleuse » par Alonso.

Miranda manifeste sa première « peur et stupéfaction » à la vue du naufrage du navire. Peur et stupéfaction (et merveille) produisent la musique d'Ariel. Depuis ses premiers instants sur la plage, Ferdinand considère l'île comme « un labyrinthe déjà parcouru ». Pour Alonso, tout ce qui s'est déjà passé sur l'île est « le labyrinthe le plus étrange jamais parcouru par des hommes ». Dans la lecture synchronique, des connexions causales tendent à se libérer. Le complot devient (acte V) une « étrange histoire ». L'histoire commence par un « incident étrange », se transforme en « tel ou tel faste étrange » (chanson d'Ariel, acte I) et finit par changer « l'étrange en plus étrange ». Une « étrange somnolence » envahit les naufragés — un « étrange murmure les réveille » —. Ils entendent une « étrange musique » et des « sons étranges », ils aperçoivent continuellement « d'étranges formes » et ils sont refroidis par un « étrange regard ». Alonso craint que Ferdinand ait été dévoré par un « étrange poisson ». Ferdinand « subit étrangement l'épreuve » dont la solution, prévue par Prospero, est l'étrange aspect du problème.

Miranda s'endort et se réveille sur scène. Alonso et Gonzalo se réveillent, sur la scène, d'un sommeil qui aurait pu devenir mortel. Les marins, dans la cale, restent « morts de sommeil ». Sommeil, rêves, veille, avec toutes leurs variantes grammaticales, reviennent avec une fréquence incroyable dans *la Tempête* : 49 fois au cours des 2341 vers du drame. De nouveaux rapports de similitude et d'opposition apparaissent à travers une lecture musicale des séquences et des thèmes qui se répètent. Les hommes se distinguent par leur façon de « ronfler » (Acte II). S'unissent dans le rêve (Acte III). La tentation de tuer est un rêve qui éloigne le sommeil. Ici, Sébastien nous rappelle Lady Macbeth. Les souvenirs d'enfance de Miranda reviennent comme « un rêve oublié et flou ».

Depuis qu'il a rencontré Miranda sur l'île, Ferdinand n'arrive plus à distinguer le rêve de la réalité. Caliban rêve qu'il rêve et se réveille à un nouveau rêve (Acte III).

Le commentaire de R. Graves est révélateur. « Il nous faut noter que la séquence illogique des temps des verbes crée une suspension parfaite du temps. »

Dans cette suspension du temps, Ferdinand, qui apparaît à Miranda comme un « esprit », un « objet divin » est rendu semblable à Caliban (Acte I). Dans un système parallèle de hiérarchie Miranda, qui, pour Ferdinand, semble une déesse, est comparée à une sorcière par Caliban. De ce fait, Ferdinand, comme Caliban, pourrait sembler un monstre ou un ange, et Miranda, par analogie, une horrible sorcière ou une déesse.

Dans ce système symétrique

d'oppositions, la relation entre Caliban et Miranda (Acte I) est l'inverse de l'histoire, apparemment aléatoire, de Claribel (presque un anagramme de Caliban), mariée contre sa propre volonté à un roi de Tunis (Acte II). De toutes façons, cette médiation entre le Nouveau et le Vieux Monde, accomplie une fois par ce mariage royal (Acte II), ne se répète plus.

On retrouve le code sémantique d'opposition, symétrie, inversion, substitution, tant dans la structuration des rôles que dans celle du langage. Une recherche des « caractères », dans le drame, menée par des acteurs et des metteurs en scène, est inutile. *La Tempête*, comme fugue, doit être représentée suivant sa plus rigoureuse orchestration. L'apparition de Caliban dans la deuxième scène de l'Acte II « portant une charge de bois », correspond exactement à l'entrée de Ferdinand, dans l'acte suivant, « portant une bûche ». Ferdinand, transformé en esclave, est contraint, comme Caliban, à porter de lourdes bûches sur son dos. C'est le deuxième « homme aux bûches » dans la plantation de Prospero.

Shakespeare répète souvent le même conflit. Mais l'insistante symétrie, presque mécanique, des histoires de Prospero, Ariel et Caliban, et les équations inattendues entre Caliban — Ferdinand et Caliban — Miranda, contiennent (plutôt plus que moins) des méthodes de conflits bien développées.

La méthode du conflit est significative. À travers la suite de répétitions des mêmes symboles linguistiques et scéniques, l'histoire humaine se trouve réduite à une relation élémentaire de transition et d'échange entre qui emprisonne et qui est emprisonné. Aussi bien dans le Vieux Monde que dans les plantations du Nouveau Monde, l'histoire générale et universelle est représentée de façon réaliste et mythique par des scènes tirées de la Tragédie, de la Commedia dell'Arte, de l'Opéra et de l'Opérette.

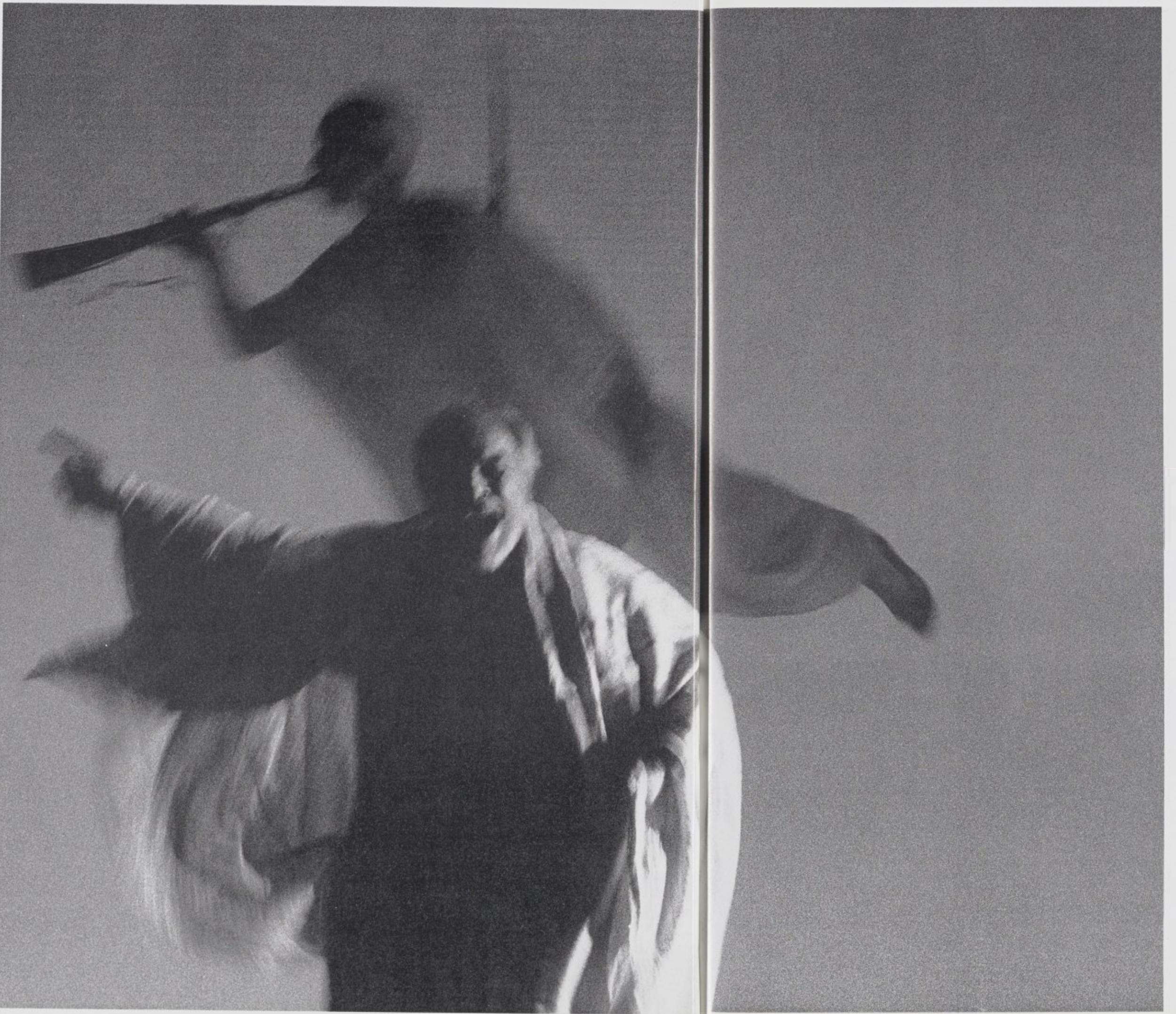
Les mots « prison » et « libération » sont des symboles linguistiques de la relation et de l'opposition entre enfermement et liberté. Ariel est emprisonné par Sycorax. Caliban est puni et mis en captivité par Prospero. Alonso, Antonio, Sébastien sont l'un après l'autre « emprisonnés ensemble ». Les courtisans attendent d'être libérés d'un lac d'excréments. Ils seront libérés par ce même Ariel qui les avait emprisonnés. C'est aussi Ariel qui libère les rebelles Stefano, Trinculo et Caliban. Le même Ariel, emprisonné pendant douze ans, libéré pour se retrouver sous la domination de Prospero, implore désespérément sa « libération ». Sept fois, Prospero lui promettra la liberté avant de la lui rendre à la fin du drame. Pour le Maître d'équipage et les marins, la liberté signifie être libérés d'un rêve mortel, un cauchemard pendant lequel ils entendent « des lamentations » et « des bruits de chaînes ».

Dans un premier moment, une prison où il pourrait voir Miranda une fois par jour, apparaît à Ferdinand comme la liberté même. Mais après avoir expérimenté cette « prison de bois », il prend conscience du fait qu'il est difficile de supporter et souffrir (Acte III).

La prison ne peut plus être la liberté et Ferdinand veut s'unir à Miranda « par volonté de cœur ».

Shakespeare ne se nourrit d'aucune illusion. Dans *la Tempête* il existe deux





autres évocations amères et ironiques de la « liberté ».

L'Usurpateur persuade Sébastien de conquérir sa liberté moyennant un récide.

Il y a aussi, à la fin de sa chanson, les cris de Caliban ivre, qui s'approche de Prospero pour le tuer. *La Tempête* ne refuse même pas les « échos » d'autres œuvres shakespeariennes. Le cri de Caliban est pratiquement une répétition inattendue des mots de Brutus et des conjurés après l'assassinat de César.

Dans cette plantation américaine, Caliban ivre et les deux prétendants au titre de vice-roi renouvellent le thème d'un autre assassinat de César. Les différents thèmes de *la Tempête* se retrouvent tous de nouveau dans l'épilogue.

Les symboles sont désormais pris au sens littéral. Quand la tempête du prologue est finie, la scène devient une « île déserte ». Quand Prospero s'adresse directement au public, l'île redevient une scène vide.

Le passé est le prologue, le futur l'épilogue. Les trois heures du spectacle se déroulent entre le passé et le futur.

« Quelle est l'heure du jour ? — Passée la saison méridienne — d'au moins deux « sabliers... » Les représentations du « Globe » et des théâtres publics commençaient normalement à deux heures de l'après-midi. L'illusion de la réalité devient la réalité de l'illusion. Dans ce temps théâtral qui, subitement, devient temps réel, tout le passé du drame est au fond le passé du monde et des spectateurs depuis le voyage d'Enée jusqu'à celui vers les Bermudes et la Virginie. A la fin du spectacle le futur de Prospero devient celui des spectateurs. Les mots-clefs « prison » et « libération » réapparaissent et autour d'eux gravite l'histoire du monde. Mais Prospero est à nouveau prisonnier du spectacle (Epilogue).

Les trois heures actuelles du spectacle, comme les heures imaginaires dans la « forêt » des comédies de Shakespeare, représentent le temps des métamorphoses après lequel les « dramatis personae » et les spectateurs retournent au monde normal.

L'action, écrit Northrop Frye, « se meut entre apparence et réalité entre image et essence. Une fois le monde réel atteint, le mirage disparaît. »

Dans l'épilogue, avec l'invention des symboles, l'île devient de nouveau une scène vide. Cette scène vide est « l'endroit réel » dont Melville dirait : « il ne se trouve sur aucune carte, les lieux réels n'existent pas ». Le théâtre n'est pas seulement une répétition du monde réel, mais le monde entier est une représentation et une reproduction du « *Theatrum Mundi* ». « Le monde entier est une scène, hommes et femmes, tous, n'y sont que des acteurs ». Les tempêtes ne sont que des foudres théâtrales. Les esprits « s'évanouissent dans les airs », toutes les villes détruites, en commençant par Troie, disparaissent sans laisser trace, comme une « procession inconsistante » de théâtre.

« L'art tout puissant », « la rude magie », « la musique paradisiaque » sont le théâtre et son double. « Le grand globe, lui-même, est un théâtre », le Purgatoire dans lequel chaque chose est répétée mais non purifiée. Le dernier insuccès de Prospero représente l'impuissance du théâtre. Même le théâtre ne pourrait pas changer le monde. La tragique fin de *la Tempête* est au fond la fin de la tragédie élisabethaine.

William Shakespeare naquit à Stratford-on-Avon le 23 avril 1564. Il était le troisième fils d'un artisan d'une certaine aisance et qui avait été maire de la petite ville. Il fréquenta l'école primaire de Stratford et, pendant quelques mois, l'université voisine d'Oxford. A dix-huit ans, il épousa Anne Hathaway de huit ans son aînée et qui, en trois ans, lui donna trois fils. Shakespeare exerça pendant quelque temps la profession de maître d'école, mais rien n'est certain en ce qui le concerne avant le printemps 1591. C'est à cette date que l'on fait remonter la composition de la deuxième et de la troisième parties d'*Henry VI*, premières œuvres de lui qui nous soient parvenues et qui avaient certainement été précédées d'expériences avec une troupe de théâtre de province. En 1592, il est à Londres où, grâce à la protection du comte de Southampton, il réussit à faire partie de la troupe des *Gens du Lord Chamberlain*, troupe de comédiens qui bénéficiaient des faveurs de la Cour et qui se trouva par la suite placée sous le patronage du roi Jacques 1^{er}. La troupe ne jouait pas seulement pour la Cour, mais aussi pour le public populaire de Londres, au fameux théâtre du Globe, situé au sud de la Tamise et c'est pour cette troupe que Shakespeare écrivait des pièces de théâtre. Jusqu'en 1603, il prend aussi part aux représentations en tant que comédien; ensuite, il semblerait qu'il se limite à écrire ses textes et à s'occuper des mises en scène. En 1610, il retourne à Stratford où il a fait l'acquisition de propriétés et où il mourra le 23 avril 1616. Il nous est parvenu 37 œuvres de Shakespeare. Entre autres : les grandes tragédies — *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello*, *Le Roi Lear* —, les comédies — *La Nuit des Rois*, *Le Songe d'une nuit d'été*, *La Mégère apprivoisée* et les grands drames historiques intégralement dédiés à la nation anglaise, du *Roi Jean* à *Henry VIII*, de *Richard II* à *Henry VI*. Une variété de thèmes et de centres d'intérêt qui, liés à la valeur poétique de ses textes, font de l'œuvre de Shakespeare une des créations majeures du génie humain et, de son auteur, le symbole même de l'art dramatique.



Gabriele Baldini
Genèse et sources
de la Tempête

Parmi les œuvres de Shakespeare, *La Tempête* est de loin la moins difficile à dater. Dans les *Extracts from the Accounts of the Revels at Court* — une sorte de registre des représentations produites à la Cour pendant le règne de Jacques 1^{er}, publiés en 1842 par Peter Cunningham, on lit qu'en date du premier novembre 1611, la nuit de la Toussaint, fut joué devant sa Majesté le Roi, un drame intitulé *La Tempête*. Ce document marquerait un terme décisif *ante quem* que toutefois la philologie shakespearienne a ignoré jusqu'au début de ce siècle parce que l'on a pu suspecter Cunningham d'avoir falsifié le document. Jusqu'à E. Law, qui publie une nette réfutation des accusations formulées à l'encontre de Cunningham dans *Some supposed Shakespeare forgeries* (1611), on croyait que *La Tempête*

était de peu antérieure à 1613. Dans des documents tout à fait dignes de foi, on apprend que *La Tempête* fut représentée par les King's Men en présence du Prince Charles — le futur Charles II — de la Princesse Elisabeth (fille de Jacques 1^{er}) et de l'Electeur Palatin, en février 1613, probablement autour du 14 février, jour de la célébration du mariage de ces derniers. En effet, le texte du drame que nous possédons se prête singulièrement à être représenté comme l'un des éléments d'une série de réjouissances pour les noces d'un couple illustre. Comme les scènes qui semblent le plus correspondre à la circonstance, c'est-à-dire le Masque, l'intermède de musiques et de danses avec Iris, Cérès et Junon à l'acte IV, sont, d'un point de vue littéraire, la partie la plus faible de l'œuvre, on a pensé qu'elles ne figuraient pas dans la version originale et qu'elles avaient été ajoutées pour cette auguste occasion. Cette conjoncture en a fatallement engendré une autre :

Shakespeare a non seulement ajouté ou accepté que quelqu'un d'autre écrivit le Masque, mais, pour faire de la place à ce dernier, il a supprimé des éléments de la première version. En effet, quelques critiques ont cru voir cette hypothèse confirmée par des imperfections et des incohérences de l'action qui masqueraient assez mal certaines coupures. Il est vrai que *La Tempête* est un drame exceptionnellement bref par rapport aux autres avec ses 2.016 lignes imprimées (le plus bref même, si l'on met de côté la *Comédie des Erreurs* qui n'en compte que 1.754). *La Tempête* présente sous ce rapport de singulières analogies avec *Macbeth*, œuvre elle aussi exceptionnellement brève, dans laquelle des éléments de qualité inférieure et de toute évidence non nécessaires au développement de l'action, comme les

scènes d'Hécate aux actes I, III, IV, et VI, ont pu être insérées à l'occasion d'une représentation à la Cour (ces scènes ont une coloration nettement louangeuse dans l'épisode de la procession des rois écossais), et là aussi, comme beaucoup le supposent, au détriment d'autres éléments. Tout cela peut avoir un fond de vérité, même si l'on doit se résigner à ne jamais savoir ce qu'il en est réellement. Mais on peut tout de même observer que *Macbeth*, et un lustre après, *La Tempête*, présentent dans la poétique shakespearienne deux cas de structures modèles, rapides, concises et essentielles. Quant aux imperfections, je dirais qu'elles peuvent faire partie des conventions de langage du théâtre élisabéthain, et par conséquent il serait beaucoup plus sage d'en attribuer les résultats à un calcul délibéré plutôt qu'à des circonstances fortuites.

L'hypothétique version originale a pu être représentée en 1611 (la représentation de 1613 dut probablement tenir compte du texte que nous possédons), ou même avant puisque John Dryden signale dans sa préface (1^{er} décembre 1669) un remaniement de la comédie, préparé par lui-même et par Sir William Devenant (*The Tempest or The Enchanted Island*) et dit qu'elle avait été jouée avec succès aux « Black-fryers », le théâtre clos de Blackfriars, propriété des King's Men. Il est probable même qu'avant la représentation à Whitehall, il y ait eu quelques représentations publiques. Le drame a pu difficilement être composé longtemps avant la fin de 1610 parce que Shakespeare utilise, directement ou indirectement, trois sources (deux publiées et une inédite) difficilement accessibles pour lui avant les dernières semaines de cette année-là. Mais avant de passer aux sources développées dans le drame, il convient de dire une fois pour toutes ici que *La Tempête* ne put être composée ni avant la fin de 1610, ni après le mois de novembre 1611. Si la représentation à

Whitehall fut provoquée, comme il est probable, par le succès à Blackfriars, la comédie put être ainsi composée et représentée dans les premiers mois de l'année, entre la fin de l'hiver et le printemps : une date en somme assez précise, qu'il n'est pas possible de donner dans de nombreux autres cas. En ce qui concerne les sources, il faut tout de suite dire que *La Tempête* ne dépend pas, plus ou moins directement, d'un modèle dramatique ou narratif comme le *Conte d'Hiver*, *Mesure pour Mesure*, ou *Comme il vous plaira*. Les matériaux utilisés pour *La Tempête* ont les plus diverses provenances et sont utilisés par Shakespeare dans une combinaison complètement nouvelle et originale. Ces matériaux donc proviennent fondamentalement de trois origines : a) de relations des voyageurs en Amérique, b) de drames ou de récits d'intonation fabuleuse, c) de canevas de la *Commedia dell'Arte*.







Parmi toutes ces sources, il semble que les seules vraiment importantes pour l'imagination du poète furent les premières; on peut y ajouter la lecture d'un écrit de Montaigne apparenté à leur genre. A la fin de l'automne de l'année 1610, dans « A Discovery of the Bermudas, otherwise called the Isle of Devils » (Découverte des Bermudes, autrement appelées les îles du Diable), Sylvester Jourdan publia le compte-rendu d'une des plus extraordinaires aventures de voyage de ces années-là. Jourdan s'était embarqué pour la Virginie l'année précédente avec Sir George Summers, Sir Thomas Gate, William Strachey et d'autres. Son vaisseau fut séparé du reste de la flotte lors d'une tempête et fit naufrage aux Bermudes où l'équipage fut miraculeusement sauvé. Le séjour forcé aux Bermudes dut durer dix mois au bout desquels, sur des barques construites entre temps, les survivants reprirent la mer et atteignirent la Virginie en mai 1610. Jourdan partit pour l'Angleterre en juillet de l'année suivante et ramena en plus de son propre compte-rendu un *True Repertory of the Wrack* (Relation véridique d'un naufrage) de William Strachey, publié intégralement

dans *Purchas his Pilgrimes* (Les Voyageurs de P.) en 1625. Shakespeare dut en avoir connaissance avant cette publication tardive car, comme l'a prouvé récemment Leslie Houston (*William Shakespeare* — Londres — 1937 — page 215), il était un familier des cercles fréquentés par Strachey et était même très ami de certains membres du conseil d'administration de la *Virginia Company*. A ces deux relations, il convient d'ajouter la *True declaration of the State of the Colonie in Virginia* (Description véridique de l'Etat de la Colonie en Virginie) publiée par le dit conseil pour la *Virginia Compagny*, et enregistrée au *Stationer's Register* le 8 novembre 1610. Dans ces trois récits, Shakespeare trouva essentiellement une sorte de noyau fantastique de la Comédie, des situations et des attitudes, davantage que des faits circonstanciés. De l'essai *Des Cannibales* de Montaigne, dans la célèbre traduction élisabéthaine de John Florio (1603) *Of the Cannibals* (on disait à une époque que le British Museum en possédait une copie avec la signature autographe du poète), Shakespeare tira également le thème de l'état idéal défendu par Gonzalo à l'acte II, I, 143. Il a

probablement aussi forgé le nom de Caliban par métathèse à partir du titre de l'essai de Montaigne. En ce qui concerne les sources dramatiques et narratives, on relève surtout de vagues analogies et des thèmes qui purent être suggérés au poète par des œuvres comme le drame allemand *Die schöne Sidea* de Jacob Ayer de Nuremberg qui mourut en 1605. On trouve en effet dans ce drame une forte analogie de situation avec les scènes entre Prospero et Antonio d'un côté, et les scènes entre Ferdinand et Miranda de l'autre. Mais si l'on y regarde de plus près, ces situations et ces rapports apparaissent très conventionnels et très répandus dans la littérature populaire de cette époque, sans compter qu'ils sont déjà exploités dans d'autres drames de Shakespeare (par exemple dans *Comme il vous plaira*). Il faut aussi mentionner deux romans espagnols, *Noches de Invierno* (1609) d'Antonio de Esclava, et *Espejo de Príncipes y Caballeros* (1502) de Diego Ortonez de Calahorra qui parut en anglais sous le titre *The Mirror of Knighthood* en 1578 et en 1601.

Le premier qui vit un rapport entre

certaines situations de *La Tempête* et la *Commedia dell'Arte* fut Ferdinando Neri dans *Scenarii delle Maschere in Arcadia* (Città di Castello — 1913 —). La suggestion fut reprise dans le volume de Miss Kathleen M. Lea sur la *Commedia dell'Arte : Italian popular Comedy* (Oxford University Press — 1934). Des comiques italiens visitèrent l'Angleterre au XVI^e siècle mais l'on ne possède aucun témoignage confirmant une date postérieure à 1578, même si Chambers (*William Shakespeare* — I — 494) pense à une visite possible en 1610. Des éléments communs avec la technique et des lazzzi bien précis de la *Commedia dell'Arte* se trouvent déjà dans d'autres comédies de Shakespeare comme *Peines d'Amour perdues*, *Les Joyeuses commères de Windsor*, ou la *Comédie des Erreurs*. Quelques analogies avec des thèmes de *La Tempête* (particulièrement ce qui se réfère aux comportements de Trinculo et Stephano) figureront dans des scenarii tels que *La Folie de Filandro*, *Le Grand Magicien*, *Le Bateau* et *Les Trois Satyres*.

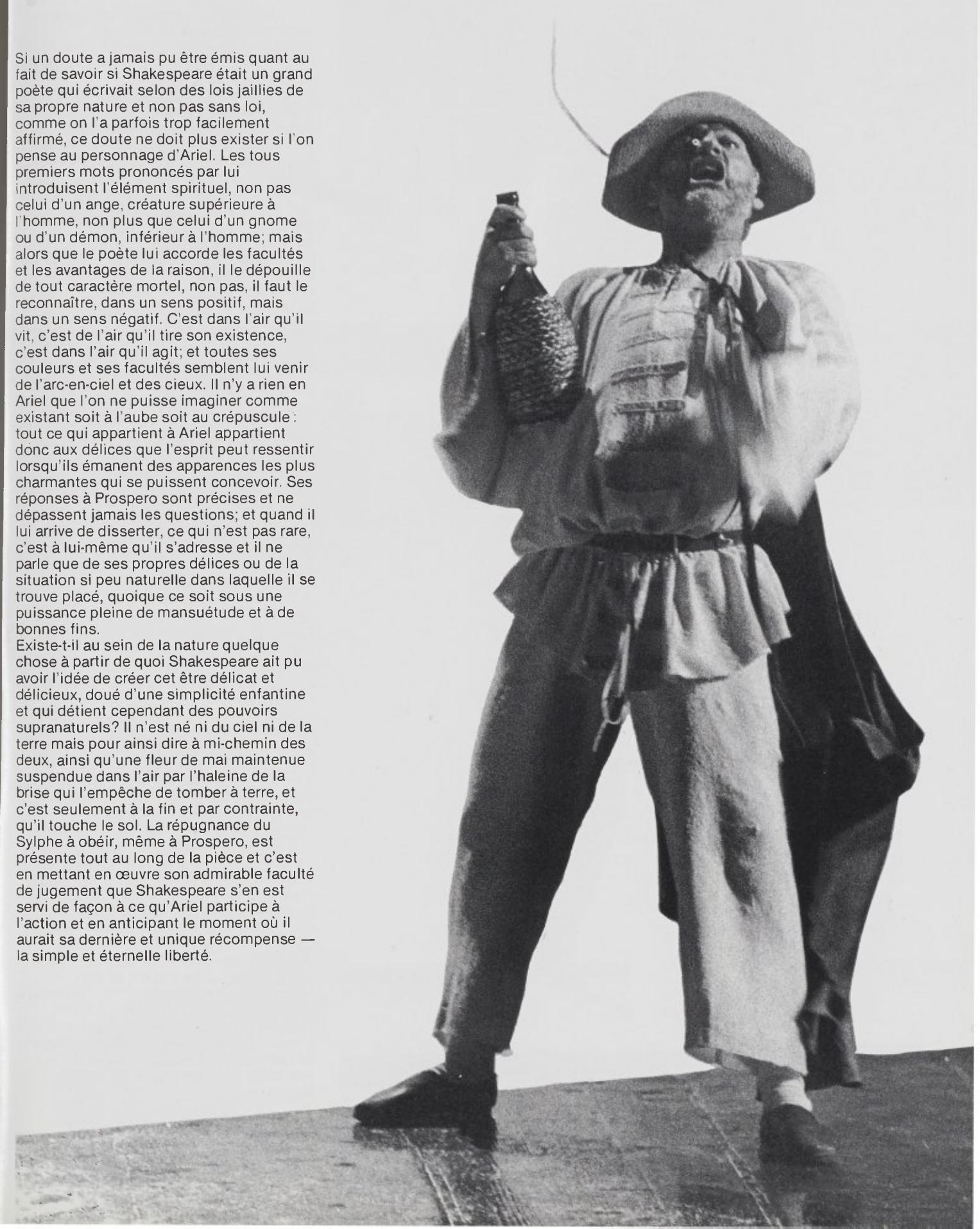
(tiré de *Manuale shakespeareano* de Gabriele Baldini. Ed. Einaudi).



Samuel Taylor Coleridge L'invention d'Ariel

Si un doute a jamais pu être émis quant au fait de savoir si Shakespeare était un grand poète qui écrivait selon des lois jaillies de sa propre nature et non pas sans loi, comme on l'a parfois trop facilement affirmé, ce doute ne doit plus exister si l'on pense au personnage d'Ariel. Les tous premiers mots prononcés par lui introduisent l'élément spirituel, non pas celui d'un ange, créature supérieure à l'homme, non plus que celui d'un gnome ou d'un démon, inférieur à l'homme; mais alors que le poète lui accorde les facultés et les avantages de la raison, il le dépouille de tout caractère mortel, non pas, il faut le reconnaître, dans un sens positif, mais dans un sens négatif. C'est dans l'air qu'il vit, c'est de l'air qu'il tire son existence, c'est dans l'air qu'il agit; et toutes ses couleurs et ses facultés semblent lui venir de l'arc-en-ciel et des cieux. Il n'y a rien en Ariel que l'on ne puisse imaginer comme existant soit à l'aube soit au crépuscule: tout ce qui appartient à Ariel appartient donc aux délices que l'esprit peut ressentir lorsqu'ils émanent des apparences les plus charmantes qui se puissent concevoir. Ses réponses à Prospero sont précises et ne dépassent jamais les questions; et quand il lui arrive de disserter, ce qui n'est pas rare, c'est à lui-même qu'il s'adresse et il ne parle que de ses propres délices ou de la situation si peu naturelle dans laquelle il se trouve placé, quoique ce soit sous une puissance pleine de mansuétude et à de bonnes fins.

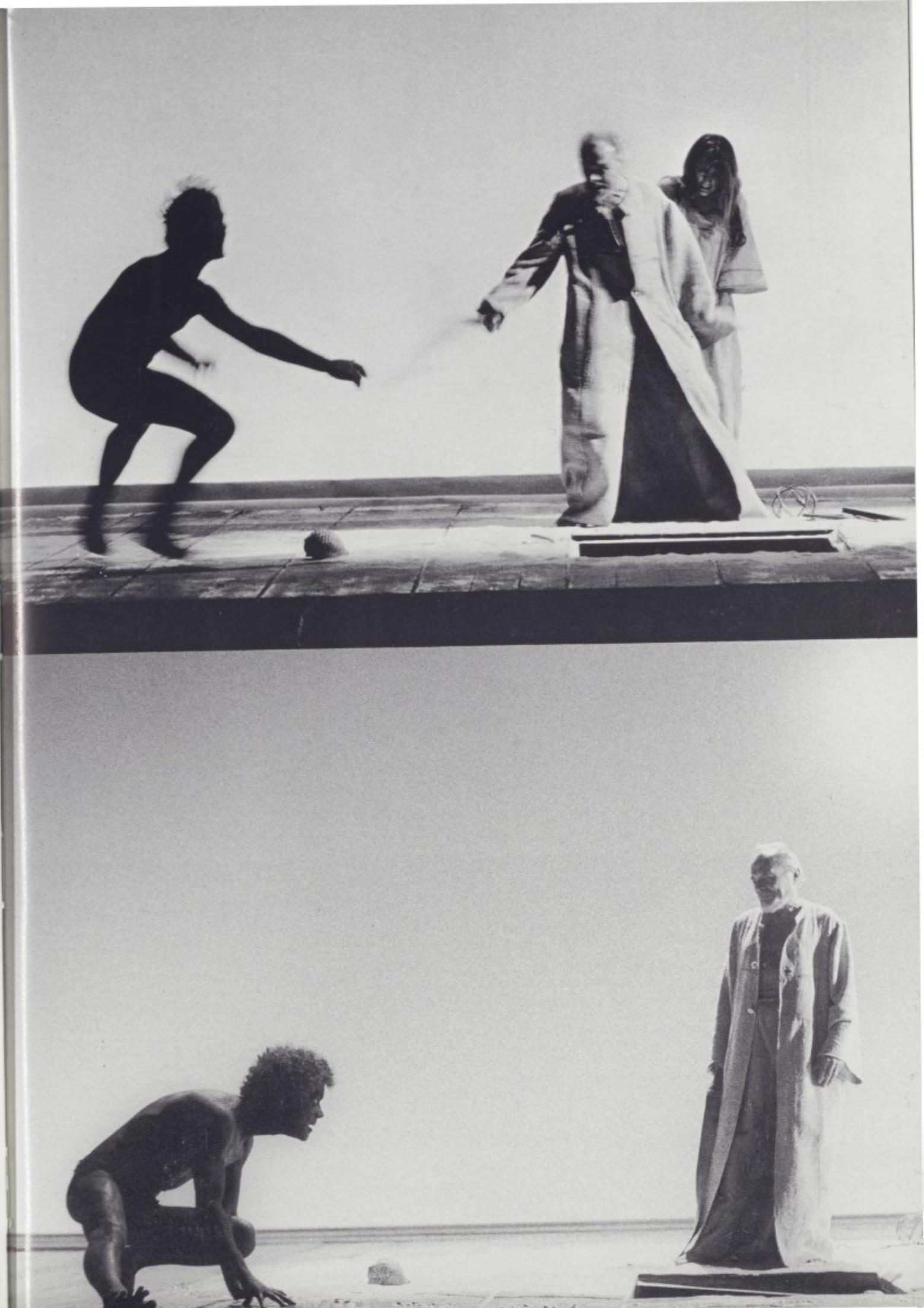
Existe-t-il au sein de la nature quelque chose à partir de quoi Shakespeare ait pu avoir l'idée de créer cet être délicat et délicieux, doué d'une simplicité enfantine et qui détient cependant des pouvoirs supranaturels? Il n'est né ni du ciel ni de la terre mais pour ainsi dire à mi-chemin des deux, ainsi qu'une fleur de mai maintenue suspendue dans l'air par l'haleine de la brise qui l'empêche de tomber à terre, et c'est seulement à la fin et par contrainte, qu'il touche le sol. La répugnance du Sylphe à obéir, même à Prospero, est présente tout au long de la pièce et c'est en mettant en œuvre son admirable faculté de jugement que Shakespeare s'en est servi de façon à ce qu'Ariel participe à l'action et en anticipant le moment où il aurait sa dernière et unique récompense — la simple et éternelle liberté.

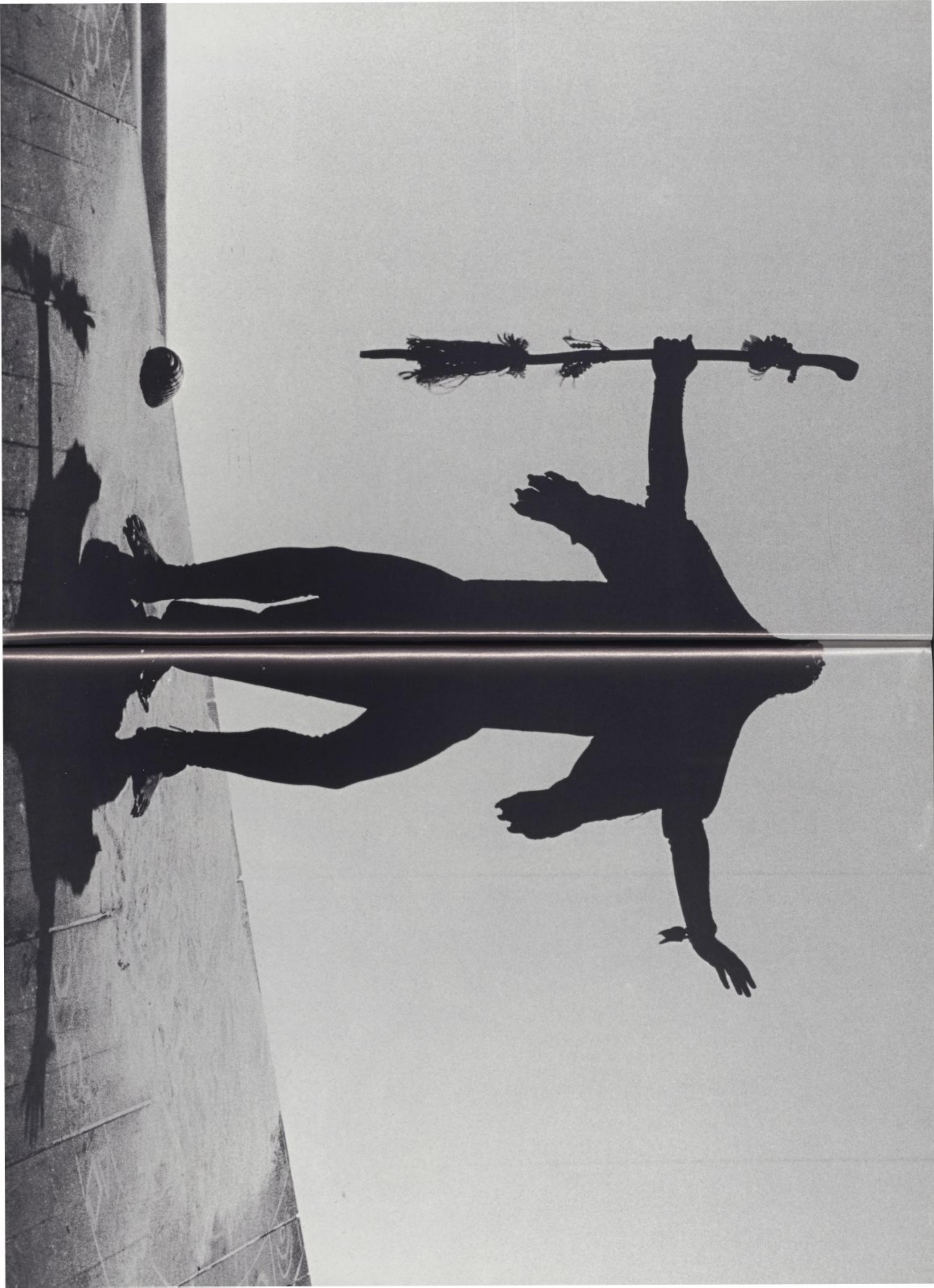




William Hazlitt Fantaisie en tant que réalité, réalité en tant que fantaisie.

La Tempête est une des pièces les plus insolites et les plus parfaites de Shakespeare, une de celles qui démontrent avec le plus d'éclat la grande variété de son pouvoir de création. C'est une œuvre pleine d'élégance et de grandeur. Les personnages, réels et imaginaires, les éléments dramatiques et grotesques, sont mélangés et assemblés avec un art si parfait que l'on ne peut sentir à aucun moment le calcul ou l'effort. Bien qu'il ait donné « un emplacement et un nom à un rien qui n'est que de l'air », cela même qui est seulement le fruit de sa fantaisie possède néanmoins une consistance tangible et personnelle, et qui s'intègre parfaitement à tout le reste de son œuvre. Et comme l'élément fantastique a l'aspect de la réalité et suscite dans l'imagination le sens de la vérité, de même les personnages réalistes et les événements naturels participent d'un climat de rêve : le grand magicien, Prospero, spolié de son duché et autour duquel, si puissant est son art, des esprits aériens accourent en grand nombre pour exécuter ses ordres; sa fille Miranda (« digne d'un tel nom ») à laquelle s'applique toute la puissance de son art et qui apparaît comme la déesse de l'île; le jeune prince Ferdinand, élevé par le destin au sommet de la félicité dans l'amour qu'il porte à son idole; le délicat Ariel; le sauvage Caliban, à moitié animal, à moitié démon; l'équipage ivre du navire... tout fait partie intégrante de l'action à ce point qu'il serait difficile de concevoir l'absence du moindre détail. Le « décor » correspond également à la matière dramatique. L'île enchantée de Prospero semble sortie comme par magie de la mer; la musique irréelle, le vaisseau secoué par la tempête, la mer qui tourbillonne, tout apparaît comme l'un des ces paysages qui forment l'arrière-plan de certains tableaux anciens. La plume de Shakespeare est — pour employer l'une des ses expressions — « comme la main du teinturier, soumise à la matière sur laquelle elle travaille ». Tout en lui, bien qu'il participe de la « liberté de l'esprit », est aussi assujetti à la « loi » de la compréhension et de la raison. Par exemple, même les marins ivres, dans le désordre de leur esprit et de leur corps et dans le tumulte des éléments, obéissent à cette « loi », et sur la terre ferme ils apparaissent autant à la merci du hasard qu'ils étaient peu avant à la merci des vagues et des vents. Ces gens sont, avec leur lourd esprit de marins, ce qui correspond le moins, dans toute la pièce, à notre idée du bon goût, mais ils sont exactement ce que doivent être des marins ivres et, d'une manière indirecte, l'opposé de Caliban dont la figure acquière, à leur être confrontée, une sorte de dignité classique.





Franz Kermode
Une pièce pastorale



La Tempête est une pièce pastorale. Elle fait partie d'un genre littéraire auquel appartiennent plusieurs pièces anglaises d'une époque antérieure, mais aussi, de façon très significative, le poème dialogué de Milton, le *Comus*. *La Tempête* a pour thème l'opposition entre Nature et Artifice, comme cela est toujours le cas pour la poésie pastorale sérieuse. C'est une préoccupation qu'elle partage avec des comédies plus tardives et avec le VIII^e Livre de *La Reine des Féées* de Edmund Spencer dont il est possible qu'elle se soit directement inspirée.

La principale opposition met face à face le monde de l'Artifice qui est celui de Prospero et le monde de la Nature auquel appartient Caliban. Caliban est le noyau central de la pièce, il est comme le berger dans le genre de la pastorale. C'est l'homme de la Nature auquel va se mesurer l'homme éduqué et cultivé. Ce n'est pas l'opposition entre l'innocence primitive et naturelle et une décadence sophistiquée qui nous est présentée, comme ce n'est d'ailleurs pas le cas non plus dans *Comus*. Caliban représente (puisque pour le moment, nous devons simplifier à

l'extrême) la Nature, sans les avantages qu'apportent l'éducation et la culture, prise au sens étymologique du terme : la Nature contre un artifice qui n'est pas autre chose que le pouvoir de l'Homme sur la création et sur lui-même; la nature séparée de la grâce ou encore les sens sans l'esprit. Caliban diffère d'un Iago et d'un Edmund en ce sens qu'il est un « naturiste » par nature, sans la possibilité d'accéder à l'art qui transforme en amour l'instinct sexuel; dans sa bestialité, il ne connaît pas le frein de la tempérance; à la beauté du raffinement, il répond par une laideur monstrueuse; ignorant toute forme de courtoisie et d'humanité, c'est un sauvage capable de tous les méfaits; il est né pour être esclave et non pour être libre; il n'est pas né d'une union noble mais d'une union vulgaire et ses parents sont l'image d'une magie perverse et naturelle qui est l'antithèse de l'Art bienfaisant de Prospero. Ceci n'est que le schéma simplifié d'une

structure délicieusement complexe, mais il peut s'avérer utile en tant que guide. Caliban est le terrain sur lequel la pièce est construite. Son rôle est d'éclairer, de clarifier par contraste le monde civilisé de l'art, de l'artifice, de l'éducation; le monde qui, de toutes façons, nourrit la méchanceté d'Antonio et la faute d'Alonso et qui entâche sa beauté divine des méfaits de l'ambition et de la passion. On peut y voir encore une possibilité de rédemption; et le thème tragi-comique de la pièce, l'heureux naufrage — « ce que nous disons être une punition contre le mal n'est pas autre chose qu'un remède contre le mal » — est simplement le moyen qui conduit à cette fin.





DE L' THEATRE EUROPE

Direction Giorgio Strehler

1ère SAISON GRANDE SALLE 1983/1984

26 octobre/10 novembre

LA TEMPESTA

Shakespeare mise en scène : Giorgio Strehler
Piccolo Teatro di Milano
spectacle en langue italienne

9 décembre/5 février

L'ILLUSION

Corneille mise en scène : Giorgio Strehler
spectacle en langue française

13/20 février

LUCES DE BOHEMIA

Valle Inclan mise en scène : Lluís Pasqual
Centre dramatique national d'Espagne
spectacle en langue espagnole

28 février/6 mars

DIE HERMANNSSCHLACHT

Kleist mise en scène : Claus Peymann
Bochumer Ensemble
spectacle en langue allemande

PETIT ODEON

3 novembre

GIORGIO STREHLER LIT LEOPARDI

en langue italienne

4/13 novembre

ACTING SHAKESPEARE

spectacle en langue anglaise par Ian Mc Kellen

22 novembre/4 décembre

HEINER MULLER

DE L' ALLEMAGNE

réalisation J. Joudheuil/J.F. Peyret
spectacle en langues française allemande

13 décembre/15 janvier

LA PRISE DE L'ECOLE DE MADHUBAI

Hélène Cixous création en langue française

24 janvier/25 février

BONS OFFICES

Récit : Pierre Mertens
Théâtre : Michèle Fabien

9 février

SOIREE VALLE INCLAN

Centre Dramatique National d'Espagne
spectacle en langue espagnole

27, 29 février - 2, 3, 5 mars

JACKE WIE HOSE

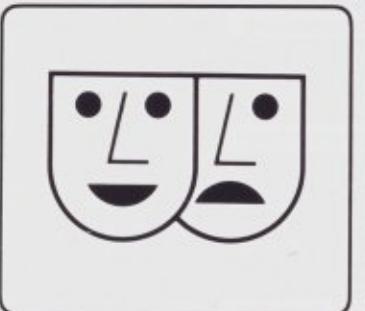
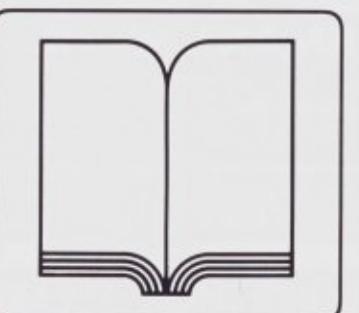
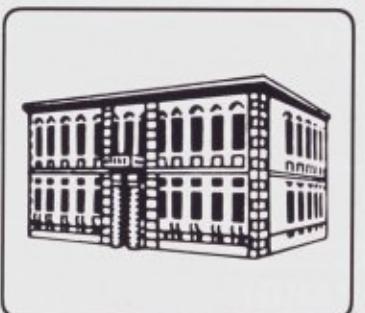
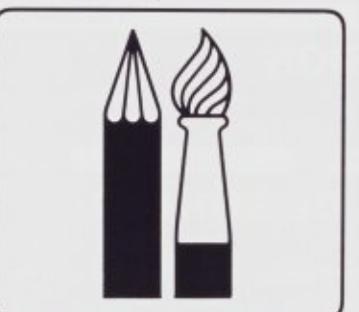
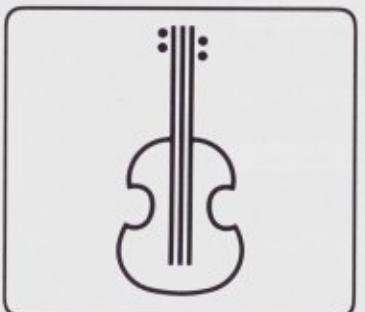
Bochumer Ensemble
spectacle en langue allemande

Odéon Théâtre National

325 70 32



...et il y a un pourquoi. Avec Cariplo l'art et la culture.



La banque où l'on ne parle pas exclusivement d'affaires:

Son réseau de guichets très important permet à la Cariplo d'atteindre profondément le tissu social de son rayon d'action, non seulement en ce qui concerne son activité bancaire spécifique. Il existe également un engagement précis à soutenir des initiatives artistiques et culturelles, les petites tout comme celles de grande envergure, aussi bien en Italie qu'à l'étranger.

Une partie de ses ressources est destinée chaque année aux œuvres de mécénat, telles que la restauration de monuments et d'œuvres d'art, ou bien le financement d'expositions et de spectacles.

Il s'agit d'un effort pour la sauvegarde d'un patrimoine de civilisation qui contribue à valoriser l'Italie dans le monde.

CARIPLO

CASSA DI RISPARMIO DELLE PROVINCIE LOMBARDE - MILANO

Cariplo offre aux ménages, aux entreprises et aux organismes la gamme la plus complète des services bancaires. Une réponse satisfaisante à toutes les exigences financières à court, moyen et long terme. Elle est présente dans l'Italie entière et à l'étranger par un réseau de plus de 460 guichets et bureaux.

BUREAU DE REPRÉSENTATION À PARIS - 10, RUE DE LA PAIX.

BOTTEGA VENETA

PARIS 48, Av. Victor Hugo

MILANO

VENEZIA

PADOVA

WIEN

NEW YORK

BEVERLY HILLS

Le Piccolo Teatro
de 1947 à aujourd'hui

ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI	ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
1947			
L'ALBERGO DEI POVERI di Gorki	Strehler Ratto - Colciaghi	GLI INNAMORATI di Goldoni	Strehler Ratto - Colciaghi
LE NOTTI DELL'IRA di Salacrou	Strehler Ratto	ESTATE E FUMO di Williams	Strehler Ratto - Colciaghi
IL MAGO DEI PRODIGI di Calderon de la Barca	Strehler Ratto - Colciaghi	IL MISANTROPO di Molière	Strehler Coltellacci
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler Ratto - Colciaghi	LA MORTE DI DANTON di Büchner	Strehler Ratto
1947/1948			
I GIGANTI DELLA MONTAGNA di Pirandello	Strehler Ratto - Colciaghi	LA PARIGINA di Beque	Strehler Ratto - Colciaghi
L'URAGANO di Ostrowskij	Strehler Ratto	CASA DI BAMBOLA di Ibsen	Strehler Ratto - Colciaghi
QUERELA CONTRO IGNOTO di Neveux	Landi Ratto - Colciaghi	L'ORO MATTO di Giovaninetti	Strehler Ratto
DON GIOVANNI di Molière	Costa Tullio Costa	NON GIURARE SU NIENTE di De Musset	Strehler Ratto - R. Tofano
DELITTO E CASTIGO di Dostojewskij	Strehler Ratto	FRANA ALLO SCALO NORD di Bettì	Strehler Ratto
LA SELVAGGIA di Anouilh	Salvini Ratto	RE ENRICO IV di Shakespeare	Strehler Casarini - Colciaghi
RICCARDO II di Shakespeare	Strehler Ratto - Colciaghi	LA DODICESIMA NOTTE di Shakespeare	Strehler Ratto - Colciaghi
N.N. di Trieste	Guerrieri Chiari		
LA TEMPESTA di Shakespeare	Strehler Ratto - Colciaghi		
ROMEO E GIULIETTA di Shakespeare	Simoni Casarini - Calderini		
ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE di Eliot	Strehler Ratto - Bissietta		
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler Ratto - Colciaghi		
1948/1949			
IL CORVO di Gozzi	Strehler Ratto - Colciaghi	IL MEDICO VOLANTE di Molière	Strehler Ratto - Colciaghi
IL GABBIANO di Cecov	Strehler Ratto Colciaghi	OPLÀ NOI VIVIAMO di Toller	Strehler Ratto
LA FAMIGLIA ANTROPOS di Wilder	Strehler Coltellacci	MACBETH di Shakespeare	Strehler Zuffi
LA BISBETICA DOMATA di Shakespeare	Strehler Coltellacci - Colciaghi	EMMA di Zardi	Strehler Ratto
FILIPPO di Alfieri	Costa Ratto - Colciaghi	IL CAMMINO SULLE ACQUE di Vergani	Strehler Damiani
GENTE NEL TEMPO di Chiesa	Strehler Ratto - Colciaghi	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Ratto - Colciaghi
LE NOTTI DELL'IRA di Salacrou	Strehler Ratto	LA FAMIGLIA ANTROPOS di Wilder	Strehler Coltellacci
I GIGANTI DELLA MONTAGNA di Pirandello	Strehler Ratto - Colciaghi	LA MORTE DI DANTON di Büchner	Strehler Ratto
ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE di Eliot	Strehler Ratto - Bissietta	CASA DI BAMBOLA di Ibsen	Strehler Ratto - Colciaghi
1949/1950			
L'ALBA DELL'ULTIMA SERA di Bacchelli	Brissoni Ratto	ELISABETTA D'INGHILTERRA di Bruckner	Strehler Ratto - Coltellacci
QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO di Pirandello	Strehler Damiani - Frigerio	IL REVISORE di Gogol	Strehler Ratto - Lucchi
IL PICCOLO EYOLF di Ibsen	Strehler Ratto - Colciaghi	L'INGRANAGGIO di Sartre	Strehler Ratto
LA PARIGINA di Beque	Strehler Ratto - Colciaghi	SACRILEGIO MASSIMO di Stefano Pirandello	Strehler Ratto
RICCARDO III di Shakespeare	Strehler Coltellacci	SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE di Pirandello	Strehler Ratto - Colciaghi
LA GUERRA DI TROYA NON SI FARÀ di Giraudoux	Bollini Crippa - Cristiani - Gerli	LULÙ ¹ di Bertolazzi	Strehler Ratto - Colciaghi
I GIUSTI di Camus	Strehler Ratto - Colciaghi	UN CASO CLINICO di Buzzati	Strehler Ratto
ALCESTI DI SAMUELE di Savinio	Strehler Savinio	APPUNTAMENTO NEL MICHIGAN di Cannarozzo	Enriquez Ratto
LA PUTTA ONORATA di Goldoni	Strehler Ratto - Colciaghi	LE NOZZE DI GIOVANNA PHILE di Magnoni	Enriquez Ratto
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler Ratto - Colciaghi	LE VEGLIE INUTILI di Sbragia	Enriquez Ratto
IL CORVO di Gozzi	Strehler Colciaghi - Ratto	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Ratto - Colciaghi
		ELETTRA di Sofocle	Strehler Casorati

ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI	ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI	ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI	ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI	ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
1953/1954		1956/1957		L'EQUIPAGGIO DELLA ZATTERA	Puecher	1967/1968		1972/1973	
LA VEDOVA SCALTRA di Goldoni	Strehler Clerici - Fini	I VINCITORI di Bettini e Albini	Puecher Damiani - Colciaghi	MARAT-SADE di Weiss	Maiello Allio	RE LEAR di Shakespeare	Strehler Frigerio	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (V edizione) Frigerio
GIULIO CESARE di Shakespeare	Strehler Zuffi	I GIACOBINI di Zardi	Strehler Damiani - Frigerio	IL PROCESSO DI GIOVANNA D'ARCO di Parodi	Jacobi Bray	L'OPERA DA TRE SOLDI di Brecht	Strehler (II edizione) Frigerio	LA TEMPESTA di Shakespeare	Strehler (II edizione) Damiani
LA SEI GIORNI di d'Errico	Strehler Damiani	LA FAVOLA DEL FIGLIO CAMBIATO di Pirandello	Costa V. Costa	A ROUEN - 1431 di Miller	Strehler Damiani	MA PERCHÉ PROPRIO A ME? di Lunari	D'Amato Bregn - Sgarbossa	LA SCUOLA DELLE DONNE di Molière	D'Amato Ghiglia
L'IMBECILLE - LA PATENTE - LA GIARA di Pirandello	Strehler Damiani - Colciaghi	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (III edizione) Frigerio	IL FATTACCIO DEL GIUGNO di Seghers-Brecht	Strehler Damiani	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (IV edizione) Frigerio	ASPETTANDO GODOT di Beckett	Pagliaro Job
LA FOLLE DI CHAILLOT di Giraudoux	Strehler Bérard	QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO di Pirandello	Strehler (II edizione) Damiani - Colciaghi	IL BARONE DI BIRBANZA di Maggi	Tolusso Frigerio	1973/1974		1978/1979	
LA MASCHERATA di Moravia	Strehler Damiani - Colciaghi	1957/1958		I GIGANTI DELLA MONTAGNA di Pirandello	Strehler (II edizione) Frigerio	BARBABLÙ di Dursi	Puggelli Bregn - Spinatelli	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (V edizione) Frigerio
LA MOGLIE IDEALE di Praga	Strehler Damiani - Colciaghi	CORIOLANO di Shakespeare	Strehler Damiani - Frigerio	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (III edizione) Frigerio	L'OPERA DA TRE SOLDI di Brecht	Strehler (II edizione) Frigerio	LA TEMPESTA di Shakespeare	Strehler (II edizione) Damiani
NOSTRA DEA di Bontempelli	Strehler Damiani	GOLDONI E LE SUE SEDICI COMMEDIE NUOVE di Ferrari	Strehler Damiani - Frigerio	IO, BERTOLT BRECHT di Brecht	Strehler	RE LEAR di Shakespeare	Strehler Frigerio	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Frigerio
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler Ratto - Colciaghi	L'ANITRA SELVATICA di Ibsen	Costa V. Costa	IL GIARDINO DEI CILIEGI di Cecov	Strehler Damiani	IO, BERTOLT BRECHT N. 3 di Brecht	Strehler	EL NOST MILAN (La povera gent) di Bertolazzi	Damiani - Colciaghi
IL CORVO di Gozzi	Strehler Ratto - Colciaghi	VITA DI GALILEO di Brecht	Strehler Damiani	1968/1969		1974/1975		MINNIE LA CANDIDA di Bontempelli	Battistoni Polidori
ELETTRA di Sofocle	Strehler Casarati	I BUROSAURI di Ambrogi	Jacobi Tommasi	VISITA ALLA PROVA DE «L'ISOLA PURPUREA» di Bulgakov-Scabia	Maiello Frigerio - Spinatelli	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Frigerio	TEMPORALE di Strindberg	Strehler Frigerio - Squarciapino
L'ORO MATTO di Giovaninetti	Strehler Ratto	ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE di Eliot	Missiroli (III edizione)	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (III edizione) Frigerio	RE LEAR di Shakespeare	Strehler Frigerio	1980/1981	
UN CASO CLINICO di Buzzati	Strehler Ratto	L'ANIMA BUONA DI SE-ZUAN di Brecht	Tommasi	IO, BERTOLT BRECHT di Stagnaro-Corti	Corti	L'OPERA DA TRE SOLDI di Brecht	Strehler (II edizione) Frigerio	LA VITA È SOGNO di Calderon de la Barca	D'Amato Ghiglia
1954/1955		UNA MONTAGNA DI CARTA di Rocca	Puecher Damiani	OFF LIMITS di Adamov	Gruber Arroyo	IL GIARDINO DEI CILIEGI di Cecov	Strehler (II edizione) Damiani	MINNIE LA CANDIDA di Bontempelli	Battistoni Polidori
LA TRILOGIA DELLA VILLEGGIATURA di Goldoni	Strehler Chiari - De Matteis	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (III edizione) Frigerio	LA VITA IMMAGINARIA DELLO SPAZZINO AUGUSTO G di Gatti	Puecher Puecher	MILLE VERSI PER FARE TEATRO recital	D'Amato	TEMPORALE di Strindberg	Strehler Frigerio - Squarciapino
IL GIARDINO DEI CILIEGI di Cecov	Strehler Moiseiwitsch	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (III edizione) Frigerio	IL CRACK di Roversi	Tronto Bignardi	IO, BERTOLT BRECHT N. 2 di Brecht	Strehler Breghi	ARLECCHINO E GLI ALTRI di Lunari - Soleri	Soleri Pagano
QUI COMINCIA LA SVVENTURA di Sto	Rissone S. Tofano	1958/1959		IL CAMPIELLO di Goldoni	Strehler	IL CAMPIELLO di Goldoni	Strehler Damiani	L'ANIMA BUONA DI SEZUAN di Brecht	Strehler (II edizione) Bregn - Spinatelli
PROCESSO A Gesù di Fabbri	Costa	PULCINELLA IN CERCA DELLA SUA FORTUNA PER NAPOLI di Altavilla	E. De Filippo Chiari	1969/1970		1975/1976		1981/82	
LA CASA DI BERNARDA ALBA di Garcia Lorca	Strehler Damiani - Frigerio	L'OPERA DA TRE SOLDI di Brecht	Strehler Otto - Frigerio	LA BETIA di Ruzante	De Bosio Luzzati	IL CAMPIELLO di Goldoni	Strehler Damiani	ARLECCHINO E GLI ALTRI di Lunari - Soleri	Soleri Pagano
TRE QUARTI DI LUNA di Squarzina	Strehler Damiani - Colciaghi	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Balzac	Puecher Damiani - Frigerio	TIMONE D'ATENE di Shakespeare	Bellochio Allio	IO, BERTOLT BRECHT N. 2 di Brecht	Strehler Bregn	TEMPORALE di Strindberg	Strehler Frigerio - Squarciapino
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Ratto - Colciaghi	PLATONOV E ALTRI di Cecov	Strehler Damiani	SPLENDORE E MORTE DI JOAQUIN MURIETA di Neruda	Chéreau Chéreau - Peduzzi Schmidt	IL GIARDINO DEI CILIEGI di Cecov	Strehler (II edizione) Damiani	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (V edizione) Frigerio
1955/1956		1964/1965		IL MISTERO di D'Amico	Costa T. Costa	VITA E POESIA DI MAJAKOWSKI recital	D'Amato	GIORNI FELICI di Beckett	Strehler Frigerio - Spinatelli
EL NOST MILAN (La povera gente) di Bertolazzi	Strehler Damiani - Colciaghi	LE BARUFFE CHIOZZOTTE di Goldoni	Strehler Damiani	LA LANZICHENECCA di Mattia	Puecher Tommasi - Job	LE CASE DEL VEDOVO di Shaw	Battistoni Bregn	GIORNI FELICI di Beckett	Strehler Frigerio - Spinatelli
L'OPERA DA TRE SOLDI di Brecht	Strehler Otto - Frigerio	SUL CASO J.R. OPPENHEIMER di Kipphardt	Strehler e altri Damiani	IL GIOCO DEI POTENTI di Shakespeare	Strehler Strehler	LE BALCON di Genet	Strehler Damiani	1982/83	
DAL TUO AL MIO di Verga	Strehler Guttuso	PLATONOV E ALTRI di Goldoni	Strehler Damiani	BERTOLT BRECHT Poesie e canzoni	Strehler	1970/1971		GIORNI FELICI di Beckett	Strehler Frigerio - Spinatelli
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Ratto - Colciaghi	1959/1960		1965/1966		SANTA GIOVANNA DEI MACELLI di Brecht	Strehler (II edizione) Damiani	L'ANIMA BUONA DI SEZUAN di Brecht	Strehler (II edizione) Bregn - Spinatelli
LA TRILOGIA DELLA VILLEGGIATURA di Goldoni	Strehler Chiari - De Matteis	LA CONGIURA di Prosperi	Squarzina Damiani	LE TROIANE di Euripide - Sartre	Tolusso Polidori	IO, BERTOLT BRECHT N. 2 di Brecht	Strehler Bregn	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (V edizione) Frigerio
PROCESSO A Gesù di Fabbri	Costa	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (III edizione) Frigerio	LE BARUFFE CHIOZZOTTE di Goldoni	Strehler Damiani	IL CAMPIELLO di Goldoni	Strehler Damiani	IO, BERTOLT BRECHT di Brecht	Strehler Bregn
LA CASA NOVA di Goldoni	Lodovici Frigerio	L'OPERA DA TRE SOLDI di Brecht	Strehler Otto - Frigerio	I MAFIOSI di Rizzotto - Sciascia	Tolusso Frigerio	1976/1977			
PARLAMENTO DE RUZANTE di Ruzante	Lodovici Frigerio	1960/1961		DUECENTOMILA E UNO di Cappelli	Strehler Frigerio	LA MOSCHETA di Ruzante	De Bosio Luzzati	GIORNI FELICI di Beckett	Strehler Frigerio - Spinatelli
LA FAMIGLIA DELL'ANTIQUARIO di Goldoni	Costa V. Costa	L'EGOISTA di Bertolazzi	Strehler Damiani	1966/1967		DE BOSIO (II edizione)	Battistoni Bregn	L'ANIMA BUONA DI SEZUAN di Brecht	Strehler (II edizione) Bregn - Spinatelli
IL MATRIMONIO DI LUDRO di Bon	De Bosio Scandella	SCHWEYK NELLA SECONDA GUERRA MONDIALE di Brecht	Strehler Damiani	I GIGANTI DELLA MONTAGNA di Pirandello	Strehler (II edizione) Frigerio	IL CAMPIELLO di Dorst	Strehler Damiani	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (V edizione) Frigerio
LA CAMERIERA BRILLANTE di Goldoni	Lodovici Scandella	LA STORIA DI PABLO di Velitti - Pavese	Puecher Polidori	IO, BERTOLT BRECHT di Brecht	Strehler	1977/1978		ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (V edizione) Frigerio
MOSCETA di Ruzante	De Bosio Scandella	EL NOST MILAN (La povera gent) di Bertolazzi	Strehler Damiani - Colciaghi	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (III edizione) Frigerio	OOGI ANNO PUNTO E DA CAPO di E. De Filippo	E. De Filippo Garofalo	Classici	44
LE DONNE GELOSE di Goldoni	Lodovici Scandella	TORNATE A CRISTO CON PAURA di Osborni	Missiroli Damiani	EPITAFFIO PER GEORGE DILLON di Wesker	Tolusso Tommasi - Zimmer	LE CASE DEL VEDOVO di Shaw	Battistoni Bregn	Novità	43
		L'EGOISTA di Bertolazzi	Puecher Polidori	PATATINE DI CONTORNO di Leydi	Maiello Frigerio	RE LEAR di Shakespeare	Strehler Frigerio	Totalle	87
		EL NOST MILAN (La povera gent) di Bertolazzi	Strehler Damiani - Colciaghi	SENTITE BUONA GENTE a cura di Leydi	Negrin	IL BAGNO di Majakowski	Parenti Ricchelli - Schmidt	Testi stranieri:	
		SCHWEYK NELLA SECONDA GUERRA MONDIALE di Brecht	Strehler Damiani	UNDERDENLINDEN di Roversi	Maiello Frigerio	POESIE E CANZONI PER I TEMPI OSCURI di Brecht a cura di Lunari - Di Leva	Battistoni	Classici	47
		IL RE DAGLI OCCHI DI CONCHIGLIA di Sarzano	Jacobi Chiari	L'ISTRUTTORIA di Weiss	Puecher Puecher	LA STORIA DELLA BAMBOLA ABBANDONATA di Strehler da Sastre e Brecht	Strehler Damiani	Novità	38
						LA SCUOLA DELLE DONNE di Molière	Strehler Damiani	Totalle	84
						LA TEMPESTA di Shakespeare	Strehler (II edizione) Damiani	Spettacoli allestiti	91
								Testi rappresentati	81
								Attori scritturati	172
								Recite a Milano	179
								Recite in Italia	3.819
								Recite all'estero	1.000
								Totalle recite	12.387



ARMANDO TESTA SPA

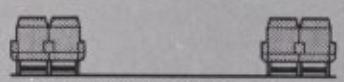


BUSINESS CLASS ALITALIA.

Vi offriamo un salotto tra due poltrone.
Gli altri, solo un corridoio.



LE ALTRE COMPAGNIE

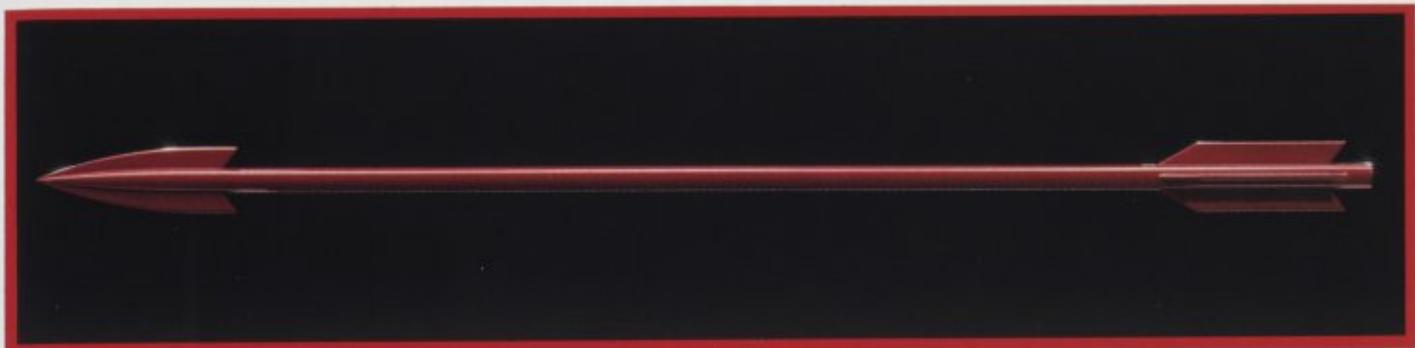


BUSINESS CLASS ALITALIA

A chi viaggia spesso per affari solo la Business Class Alitalia, con una tariffa di poco superiore a quella della classe economica, offre sui B747 per le rotte intercontinentali due comode poltrone distribuite su due file anziché su tre; al posto della terza fila un ampio spazio centrale. Per chi sta seduto una maggiore "privacy", per chi si alza la possibilità di fare quattro passi per bere un drink al bar. Nel ristorante più alto del mondo il piacere di gustare lo stile italiano dei raffinati menu con vini e alcolici gratuiti ed un eccellente spumante italiano. I comforts della Business Class iniziano a terra. Check-in separato, sale d'attesa particolari, la possibilità di scegliere il posto preferito a bordo e vantaggiose agevolazioni per alberghi e autonoleggi convenzionati. Inoltre, solo la Boutique Alitalia offre in volo il meglio dell'alta moda italiana: Battistoni, Ferragamo, Gianni Versace, Trussardi, Valentino. Con Alitalia il comfort vola in linea retta. Da casa Vostra direttamente nel mondo.

alitalia

NUOVA LANCIA DELTA HF



IL TURBO DI LANCIA.

Non tutti i miti appartengono al passato. C'è un'auto che oggi nasce già mito. Il mito HF, una sigla che è sinonimo di sportività, prestazioni, vittorie, e anche stile ineguagliabile. La Fulvia HF, la Flavia HF sono indimenticabili per chi le ha vissute e per chi ne ha solo sentito parlare. Ma l'auto che nasce oggi appartiene al presente. O forse già al futuro. Per le prestazioni: 195 km/h; km da fermo in 29,9 secondi; da 0 a 100 km/h in 8,9 secondi. Per la tecnologia: motore anteriore trasversale bialbero, accoppiato con un avanzatissimo turbocompressore con scambiatore aria-aria, per una potenza complessiva di 130 CV. Carburatore soffiato doppio corpo. Accensione elettronica statica Marelli Microplex a microprocessore con sensore di detonazione. Cambio sportivo ZF. Valvole al sodio. Testata e lubrificazione modificate per sopportare le temperature più elevate. E' la nuova Lancia Delta HF. Una sportiva, nata da anni di sperimentazione del Turbo Lancia, una tecnologia che ha vinto due Campionati del Mondo Marche. Una Delta, evoluzione dello stile Delta: uno stile che è linea, eleganza, successo. Una Lancia, nella raffinatezza degli interni, nell'accuratezza delle rifiniture, nel prestigio di chi la possiede. Lancia Delta HF. Una nuova interpretazione della sportività da oggi sulle strade. Una nuova Delta che si affianca alla Delta GT 1600 e alla Delta 1300.

La differenza di viaggiare in Lancia.



CANARD



L'un des plus subtils anglicistes actuels,
et l'un des meilleurs spécialistes de Shakespeare,

JEAN-JACQUES MAYOUX
présente, commente, traduit

LA TEMPÊTE

de William Shakespeare

en édition bilingue, anglais-français

Collection bilingue - 44,50 F

Aubier

ARL

SETA
RICERCA
TECNOLOGIA
QUALITÀ

RAJU

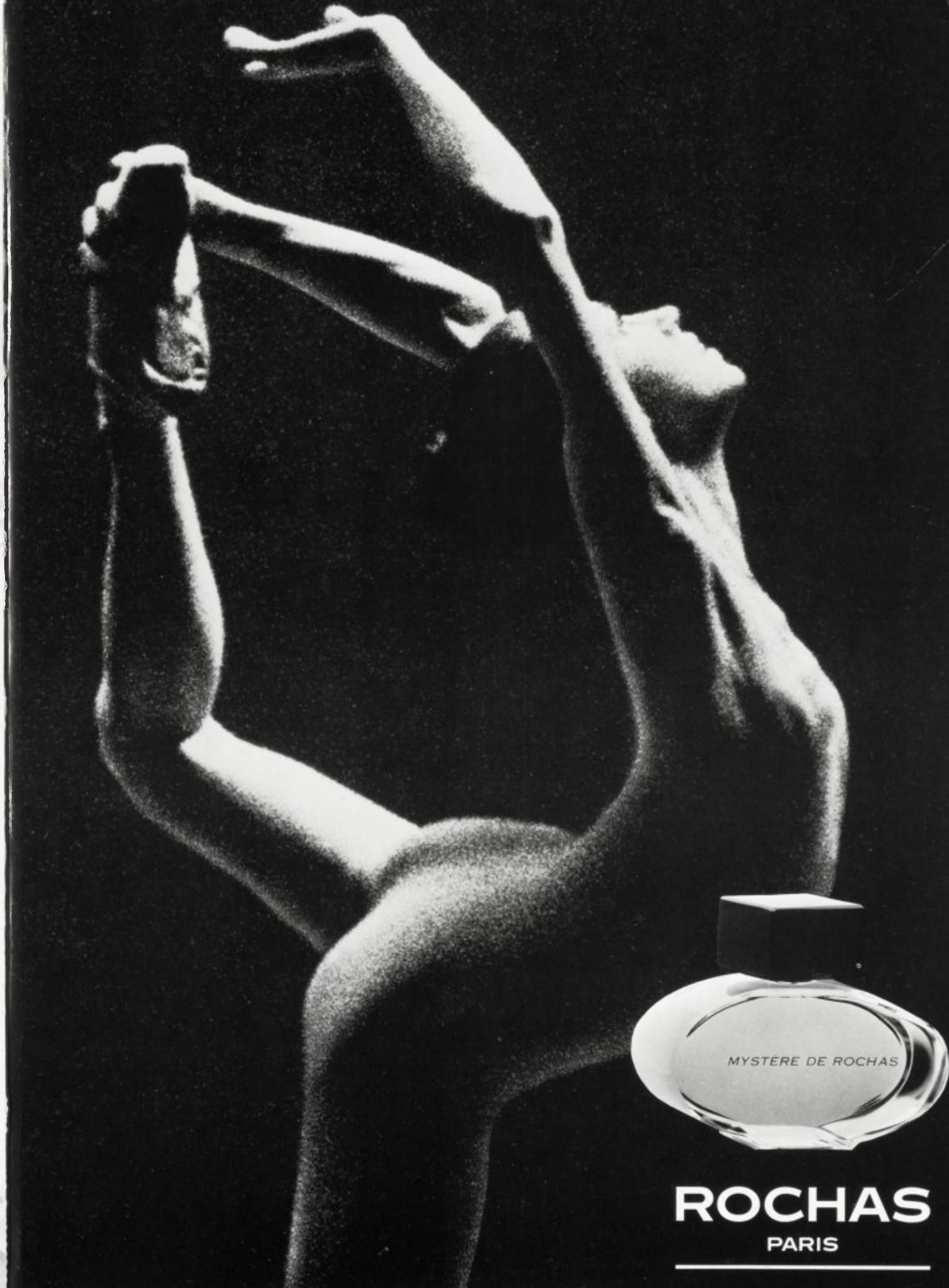
PRODUZIONE SERICA
COMO VILLA SUCOTA
PARIS 9 RUE LINCOLN
NEW YORK 7W 57 ST

*d'Italie est la scène
du Théâtre de l'Europe*

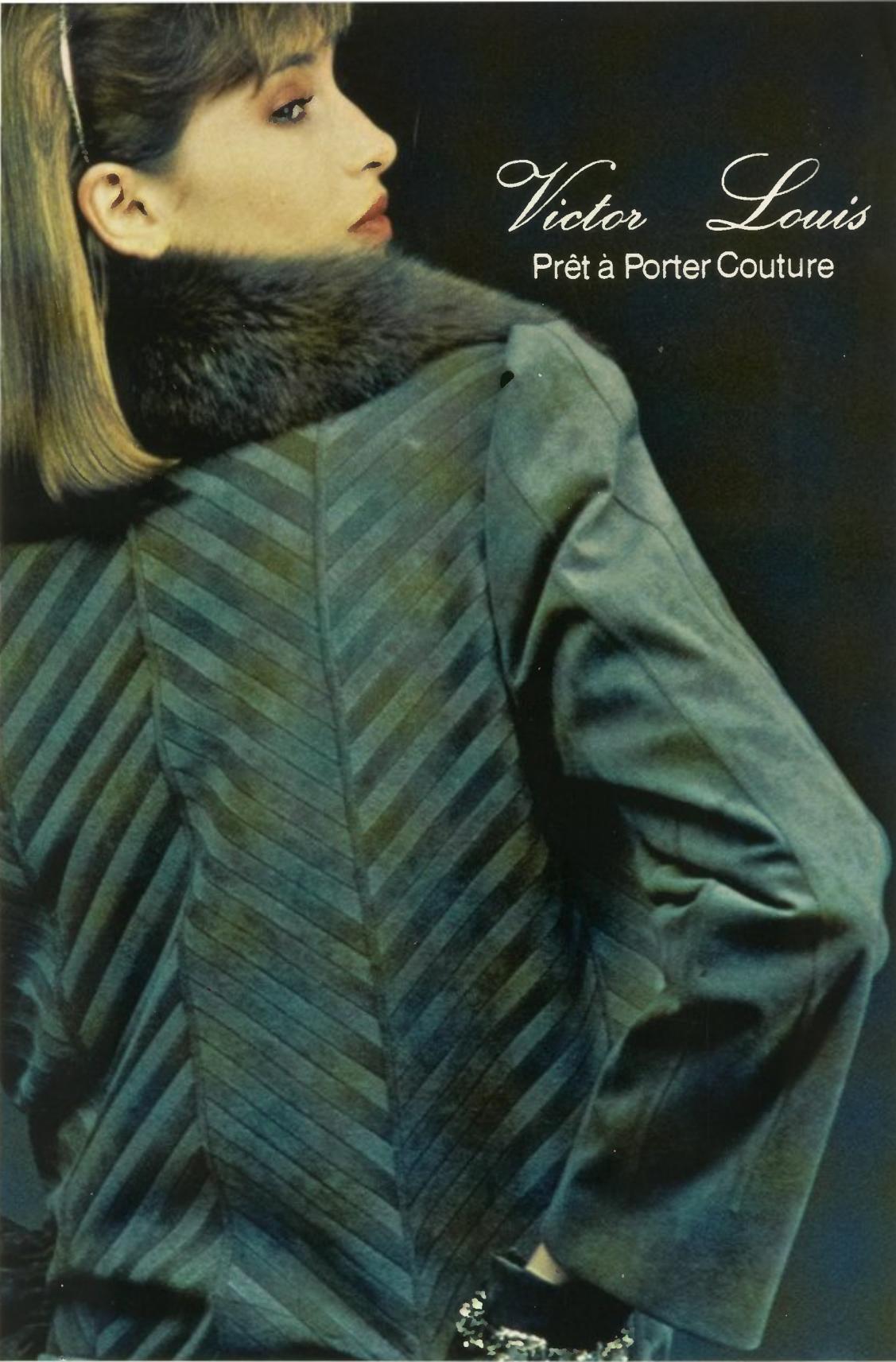


ENTE NAZIONALE ITALIANO PER IL TURISMO 00185 - Roma, via Marghera 2 - Tél. : 49711
OFFICE NATIONAL ITALIEN DE TOURISME 23, rue de la Paix - 75002 Paris - Tél. : 266.66.68

MYSTERE DE ROCHAS



ROCHAS
PARIS



Victor Louis
Prêt à Porter Couture

AUCUN DOUTE: ALCANTARA®

LORSQUE VOUS ACHETEZ UN VÊTEMENT
EN ALCANTARA, VEILLEZ À CE QUE L'ETIQUETTE PORTE BIEN
LE SIGNE ALCANTARA AVEC LE NUMÉRO DE CONTRÔLE.
VOUS AVEZ AINSI LA CERTITUDE QU'IL S'AGIT
BIEN D'ALCANTARA.

LE LABEL GARANTIT L'ORIGINE DE CE MATERIAU DE LA
MAISON ALCANTARA, MILAN. IL SE DISTINGUE PAR SES QUALITÉS DE MICRO-
FIBRE EXCEPTIONNELLES - DOUX AU TOUCHER, D'UNE LÉGÉRETÉ
AGRÉABLE, COMMODE ET PRATIQUE, D'ENTRETIEN FACILE ET RÉSISTANT.
IL EST DISPONIBLE DANS UNE LARGE GAMME DE COLORIS CLASSIQUES ET MODÈ.



® MARQUE DÉPOSÉE DE ALCANTARA SPA

