

DE L'
THEATRE EUROPE



di William Shakespeare
regia di Giorgio Strehler

La Tempesta

Piccolo Teatro di Milano

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

W. SHAKESPEARE



William Kemp dans la compagnie de Shakespeare et Burbage. Cinégraphes, 1900

BUITONI

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

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 ■□
MAROCCO □
MAURITANIA □
MESSICO ■
NIGERIA □
SENEGAL □
SINGAPORE ■
SPAGNA ●●
SVIZZERA ○□
TUNISIA □

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

● FILIALI ○ AFFILIATE ■ UFFICI DI RAPPRESENTANZA □ PARTECIPAZIONI



Le parfum qui est une femme.

IVOIRE
de Pierre Balmain.



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



mafia

Parfums
YVES SAINT LAURENT

THEATRE ^{DE L'}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

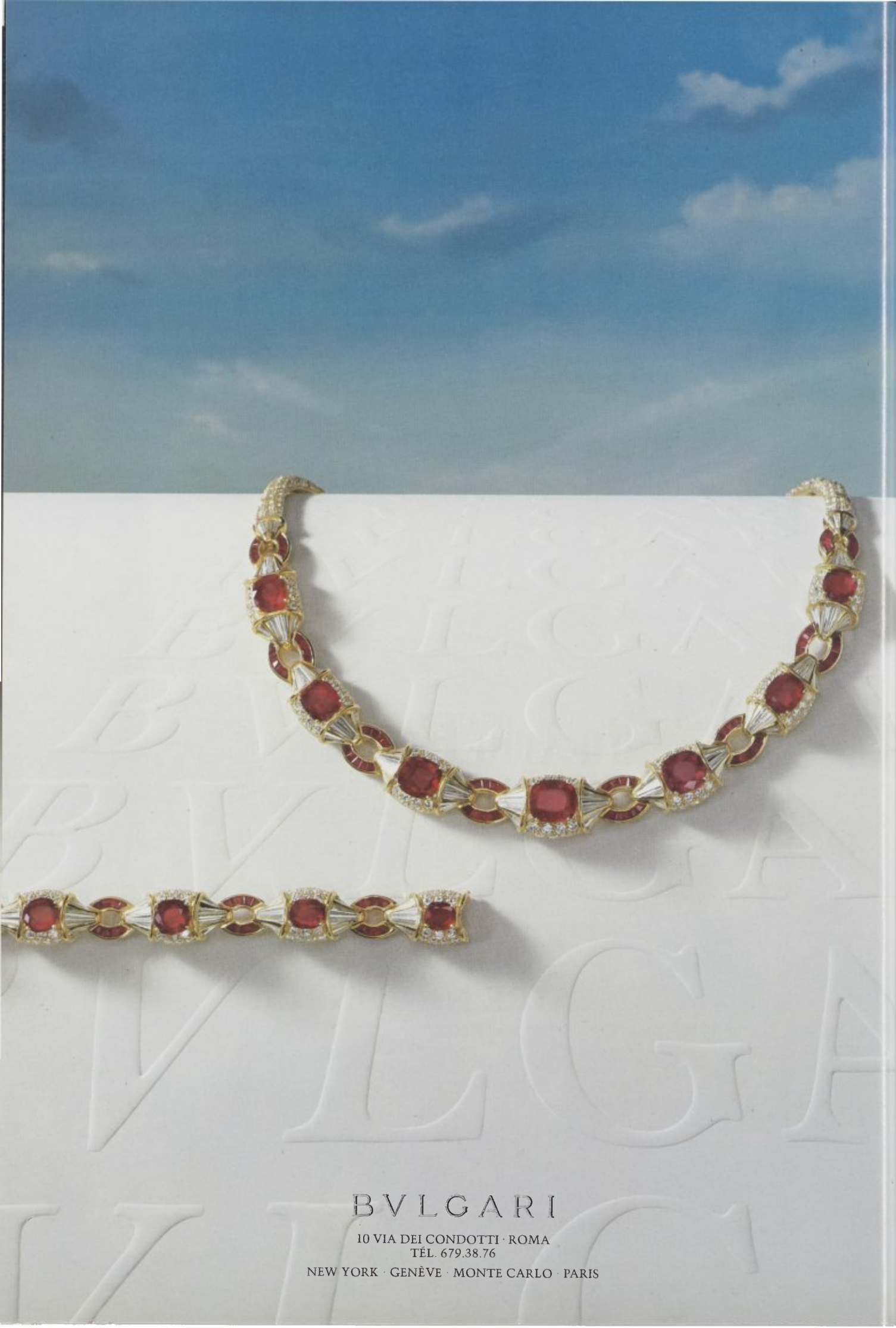
administrateur

Michel Gudin

directeur de la scène

Christian Damman

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



BVLGARI

10 VIA DEI CONDOTTI · ROMA
TEL. 679.38.76

NEW YORK · GENÈVE · MONTE CARLO · PARIS

Piccolo Teatro di Milano

Ente Autonomo



Comune di Milano

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

La Tempesta

DE L'EUROPE
THEATRE

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
Assistente 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
Attrezzzeria 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 Mancioffi
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 Baraggiola
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

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



Giorgio Strehler
Le travail sur “La Tempête”
est terminé
tiré du “Journal de travail” de G. Strehler

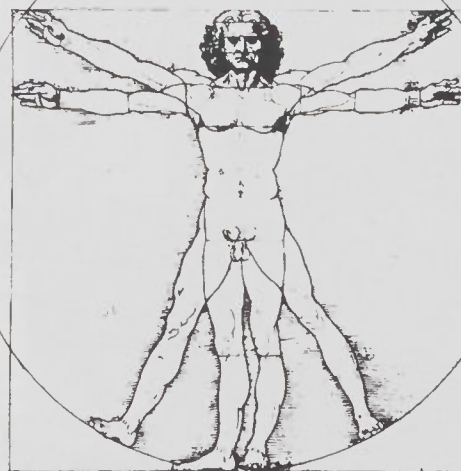
Quel spectacle, quel auteur, quel texte, pouvait, mieux que tout autre, inaugurer un “Théâtre de l'Europe”, si ce n'est “*The Tempest*” de William Shakespeare, jouée par le Piccolo Teatro de Milan, théâtre qui depuis sa création a toujours développé une vocation allant dans le sens de l'eupéanisme et 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

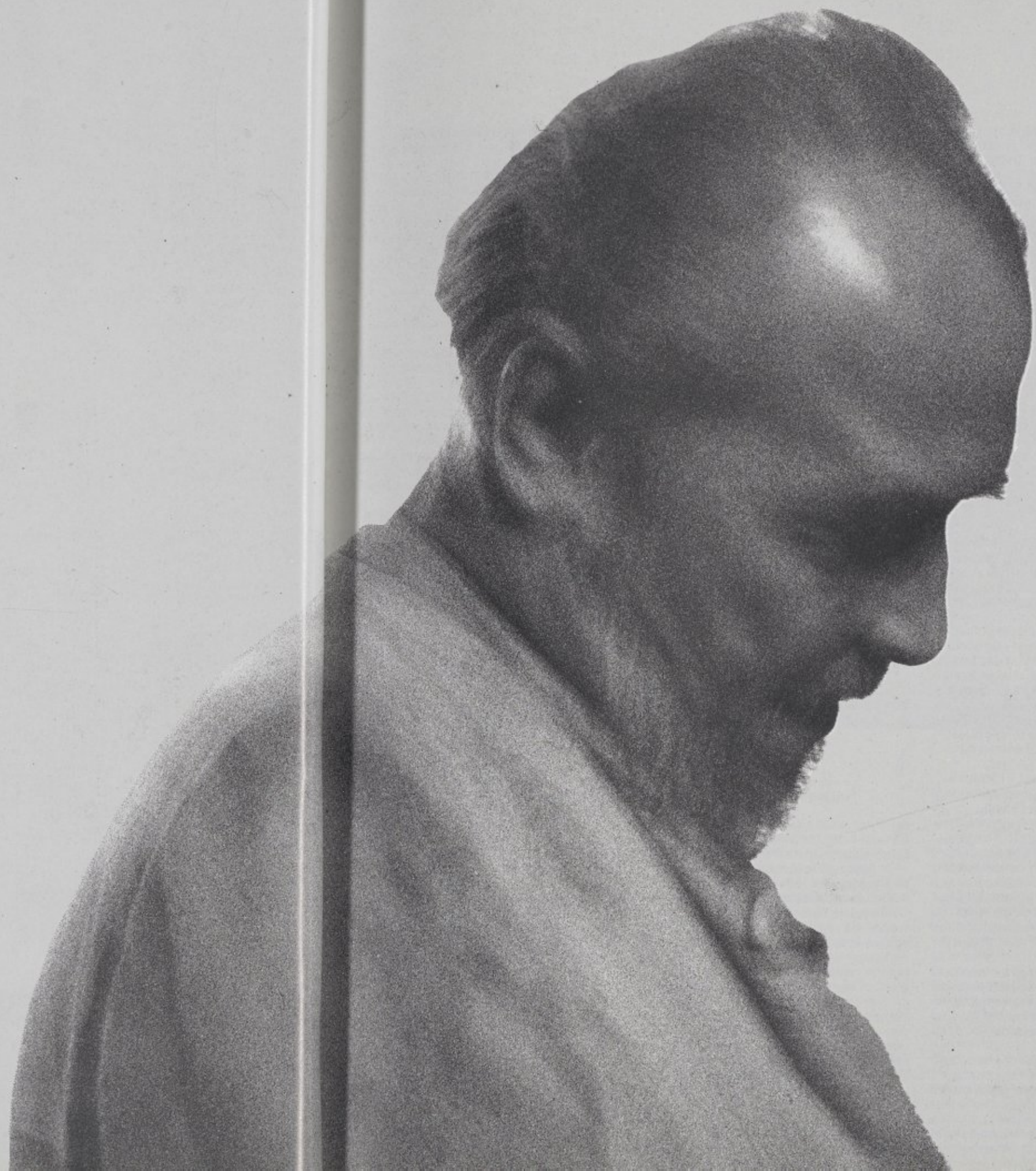
impérissable du théâtre. Cette œuvre est en quelque sorte le prologue déchirant et énigmatique de notre histoire d'hommes et de notre histoire de théâtre. “Il faut donc un grand courage, un courage-désespoir pour tenter de faire vivre “*La Tempête*” de Shakespeare aujourd'hui. Mais peut-être c'est précisément 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



The average number of visits made by the average male to the average female was 1.00 in the average of 100 days. The average number of visits made by the average female to the average male was 1.00 in the average of 100 days. The average number of visits made by the average male to the average female was 1.00 in the average of 100 days. The average number of visits made by the average female to the average male was 1.00 in the average of 100 days.

[illegible]

A black and white photograph of a man in a long, light-colored robe standing on a flat, dark surface, possibly a rooftop or a stage. He is holding a long, thin stick or staff high in his right hand, pointing it towards the sky. His left hand is holding a small, dark object, possibly a book or a scroll. The background is a vast, clear sky. The lighting is dramatic, with strong shadows on the ground.



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 Stradford-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 shakespearien. 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, l'émergence d'une technique « narrative », le recours aux thèmes de la régénération et de la métamorphose, la dimension symbolique du langage. D'où le recours fréquent soit à la mythologie (à travers *l'Odyssée* et surtout comme le démontre Jan Kott, *l'Enéide*, et les *Métamorphoses* d'Ovide) soit à la tradition religieuse (*le Jardin d'Eden*, *Adam et Eve*) constant chez Shakespeare, non pour créer une allégorie mythologique ou religieuse, mais pour installer le discours dramatique dans une sphère plus universelle.

Mais c'est également l'un des textes les plus difficiles à pénétrer intellectuellement à cause de tout ce qui dans *La Tempête* renvoie à la situation historique et politique, sociale et culturelle de l'Angleterre d'alors. Cette fable pastorale qui semble hors du temps et de l'espace repose au contraire sur une réalité bien précise et parfaitement reconnaissable.

De même que l'occasion de sa représentation à la Cour (les fiançailles de la fille de Jacques 1^{er}, Elisabeth et Frédéric IV, électeur palatin) est un

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



(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

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 acceptions — 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), ce 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 résonnances/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 adjectifs, noms, adverbes, (« splendide » par exemple, ou bien « étrange », « étranagement », « monstre »), en somme par une musique verbale qui tantôt s'étire en mélodies poignantes, tantôt devient dissonante, âpre



et syncopée comme dans les vers des poètes métaphysiques (que l'on écoute la première rencontre de Caliban et de Prospero). Il y a enfin la musique comme structure parce que ce tissu s'appuie sur une véritable partition musicale, anticipatrice des développements successifs de la musique, avec son ouverture et ses différents mouvements, ses thèmes récurrents, ses répétitions et ses variations (l'on pense aux quatre quartettes de T.S. Eliot, œuvre sur laquelle *la Tempête* laisse une trace profonde). On pourrait placer l'œuvre entière dans cette perspective s'il n'était pas évident que l'utilisation des sons, et de la musique n'est jamais une fin en soi, mais existe toujours en fonction du discours dramatique; et justement parce que la musique lit le réel non pas en termes qualitatifs mais quantitatifs, elle est une forme parfaitement adaptée à une intensité dramatique qui ne vise pas à la représentation d'un conflit moral, mais qui saisit le rythme, le mouvement, le mécanisme de la vie.

La Tempête comme méta-théâtre

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'île 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'Été, 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 transparait 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. Davantage que les œuvres précédentes — même si Shakespeare a toujours parlé de son propre travail — *la Tempête* est méta-théâtre, 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'antimasque*, 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'enfouirai 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'Ille 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'envoyiez 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'énigme 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 faillite 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'oppressé : « 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 péchés 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 shakespeariennes — 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 absolus, 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

qu'elle est matérialisée par les mêmes exigences, les mêmes tensions qui animent la recherche baconnienne. 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

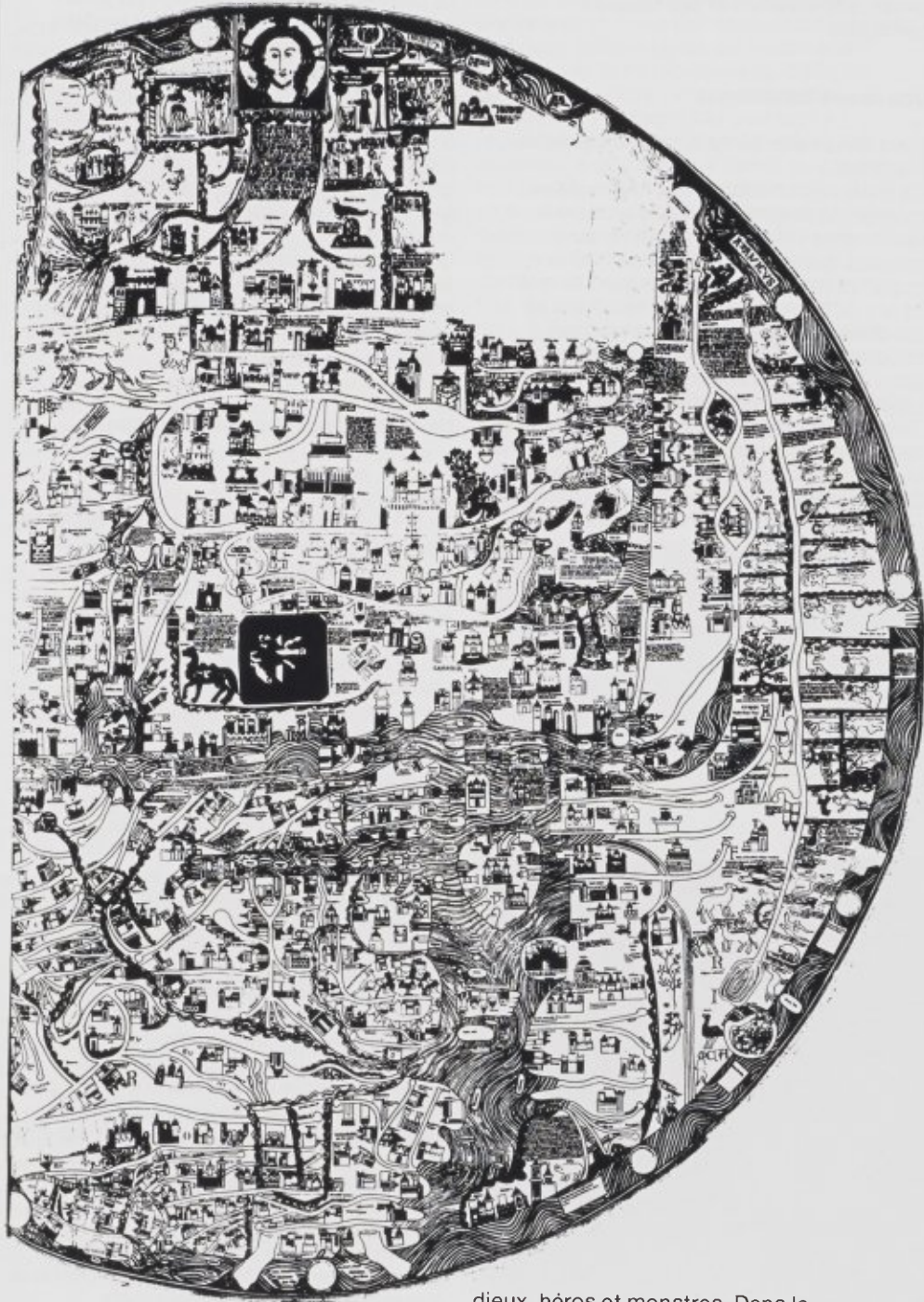
Et c'est pour cela qu'à mon sens, *la Tempête* n'est pas l'adieu de Shakespeare au théâtre mais au contraire le terrain d'une nouvelle proposition théâtrale, celle d'un théâtre qui n'est pas que spectacle mais expérience, non imitation ou reflet ou suspension ou fuite de la vie — mais vie lui-même — 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 utilise 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.

Agostino Lombardo



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

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



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,

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 Cumes-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

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 disperse 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 reporte 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 existant 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 « cieux » 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.

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 Il'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.



D'après un chroniqueur de l'époque, les premiers sauvages américains ramenés à Bristol en 1501 étaient « vêtus de peaux de bête », « ils mangeaient de la viande crue », se comportaient comme des « bêtes brutales ».

Alberto Cantino, qui les avait vus une année auparavant à Lisbonne, écrit qu'ils « avaient les habits et les habitudes les plus bestiales, comme des êtres sauvages ». Prospero parle de Caliban d'une façon similaire. « The True Declaration » de 1610 décrit les natifs de la Virginie comme des « bêtes humaines ». John Smith les définit « perfides, inhumains, totalement sauvages », Prospero et Miranda parlent le même langage que le Capitaine Smith quand ils ordonnent à Caliban de sortir de sa caverne.

« L'île déserte » est un lieu de magie, de pénitence, de purification. Mais Shakespeare transforme l'endroit mythique, habité de nymphes, de monstres et de sorcières, en une plantation du Nouveau Monde.

Le mot « plantation » apparaît une seule fois dans Shakespeare. Un demi-siècle avant *La Tempête*, ce mot était un néologisme introduit dans la langue anglaise. Quand Gonzalo médite sur la possibilité d'une communauté utopique sur l'île déserte, le mot « plantation » est séparé de la citation de « l'Age d'Or » par seulement vingt quatre vers. Une fois encore, c'est une confrontation significative entre deux codes linguistiques : celui de l'expérience historique et celui du mythe virgilien. Cinq années auparavant, Michael Drayton décrit, dans ses odes « Earth's Onely Paradies » (1606), une Arcadie redécouverte sur une plantation de la Virginie : « l'Age d'Or… impose encore ses lois à la nature ». Cérès reprend pratiquement les mêmes images dans le « Masque » évoqué par Prospero. Le Nouveau Monde est le jardin de l'Eden, d'où furent chassés Adam et Eve, le paradis retrouvé, le nouvel Age d'Or. *Utopie* est le passé projeté dans le futur. Certaines îles du Nouveau Monde étaient choisies comme emplacement d'*Utopie* — c'est-à-dire un lieu inexistant. En 1506, Thomas More imaginait son *Utopie* sur une île, proche des Indes Occidentales, découverte quelques années auparavant par Vespucci.

Mais il existe aussi un élément qui dessert l'*Utopie* dans la littérature de la Renaissance et dans les récits des voyageurs du Nouveau Monde, et qui prend origine dans la tradition classique : Ulysse, le voyageur infatigable, est le premier à visiter l'inhospitalière Arcadie habitée par des bergers rustres et barbares. « Nous sommes arrivés sur la terre des Cyclopes, personnages féroces et incivils qui ne pensent ni à semer ni à labourer, n'ont aucune assemblée pour dicter les lois ni de coutumes fixes; ils vivent dans des cavernes où chaque homme fait ses propres lois, pour lui, sa femme et ses enfants et personne ne s'occupe de son voisin ». L'expérience d'Ulysse est incalculable. Ayant fuit l'île des Cyclopes, il est persuadé qu'une communauté qui ne respecte pas les lois, qui ignore l'agriculture et l'industrie, ne peut absolument pas être « l'Age d'Or » mais une tribu de cannibales se nourrissant de leurs hôtes. L'Arcadie, sauvage comme la pastorale, sont toutes deux créées hors de l'histoire et de la civilisation.

Elles sont désignées par le même signe, mais différent par leur valeur. Dans la vision magique de l'Age d'Or que Prospero offre au jeune couple, Ariel et les esprits prennent l'aspect de trois déesses. Quand, à l'improviste, le Masque est interrompu, les esprits s'évanouissent dans les airs, mais reviennent sous de nouvelles formes. Dans la dernière *Métamorphose* de ce nouvel Ovide, Prospero et Ariel lâchent ces esprits, transformés en chiens de chasse, contre deux marins rebelles et un esclave indien.

Par deux fois Caliban nomme Prospero « tyran » : « la peste soit du tyran que je sers » (acte II), et plus loin dans le troisième acte « je suis assujetti par un « tyran ». Un des chiens de chasse s'appelle « tyran ». Le même seigneur-tyran de la plantation est transformé en chien de chasse. Sur la plantation entre les Bermudes et la Virginie, tout le monde, sous le charme musical d'Ariel, prend des formes animalesques. Son tambour bat pour les trois réprouvés (acte IV), et c'est immergés dans des excréments liquides que ceux-ci doivent attendre d'être graciés. De nouveaux

usurpateurs s'affrontent avec les monstres méditerranéens et doivent alors supporter la faim et la soif.

Dans ce drame brutal et violent les thèmes sont : action et opposition. L'évocation de la communauté d'*Utopie* finit par une attaque homicide contre les dormeurs. La vision de l'Age d'Or et de la moisson sans travail humain se transforme en chasse à l'homme. A la fin du quatrième acte la plantation de Prospero devient l'île de Circée où les compagnons d'Ulysse sont transformés en porcs. Mais l'île de Circée a déjà fait une réapparition pendant la Renaissance, quand le « Nouveau Monde courageux » est en fait simplement la répétition de tous les crimes et de toutes les folies du Vieux Monde.

La nouveauté dramatique de *la Tempête* consiste à situer le vieux drame féodal sur une île du Nouveau Monde. Jusqu'aux fins fonds de cette île déserte sont arrivés, non seulement les gouvernants exilés du Vieux Monde, mais aussi les grands mythes de l'Age d'Or et d'*Utopie*.

C'est à travers la perspective mythique de l'histoire de Prospero, le dernier gouverneur de Shakespeare, que se

Bermudes et de la Virginie. Le futur de Prospero (... le temps passe, tout droit, avec sa charge...) devient le choix forcé et volontaire des spectateurs : « Il me faudra être ici, enfermé chez vous, ou bien envoyé à Naples ». Entre « enfermé » et « libéré » se déroule l'entière histoire du monde. Mais maintenant Prospero est prisonnier du théâtre. « Libérez-moi de mes liens, grâce à vos mains amies… » Les trois heures du spectacle — comme les jours et les nuits imaginaires dans les « forêts » des comédies shakespeariennes — sont le temps des métamorphoses..Une fois les métamorphoses terminées, les personnages imaginaires du drame, comme les spectateurs, reviennent au monde réel. « L'action — écrit Northrop Frye — se meut entre apparence et réalité, entre image et essence. Une fois atteint le

caractérise l'histoire universelle. Prospero, comme Enée, fonde une plantation sur la terre nouvelle et retourne à son rang de Duc, comme Ulysse : l'histoire mythique du monde se répète dans l'histoire humaine. Ces retours sont toujours amers.

Prospero, dernier gouvernant shakespearien, a emporté dans le Nouveau Monde, non seulement les emblèmes de son duché, le chapeau et l'épée, mais aussi un caducée magique et les livres les plus précieux de sa bibliothèque ésotérique. Peut-être y avait-il parmi ces livres un manuscrit des *Sortes virgilianae*. Pendant le Moyen-Age, les *Sortes* étaient consultées au hasard, comme une bible, pour y retrouver des prophéties. Si Prospero avait emporté avec lui ce livre, il l'aurait jeté à la mer, sachant déjà que le futur ne pouvait lui apporter que de nouvelles répétitions. Comme Enée il a vu les « lacrymae rerum » et il a survécu au naufrage du monde.

Macbeth et *Hamlet* sont plus cruels que *la Tempête*. *Lear* est vraiment une tragédie sans espoir : le monde s'y est brisé et ne redeviendra jamais intact. Mais *la Tempête* est le drame le plus amer de Shakespeare.

monde réel, le mirage disparaît… » Avec le bouleversement des signes de l'épilogue, le signifié devient signifiant, l'île déserte et désolée est de nouveau une scène désolée et déserte. La scène nue est un de ces « lieux verts » qui, d'après Melville, ne se trouvent sur aucune carte. Le théâtre est une répétition du monde réel mais le monde entier est un double du « Theatrum mundi » : « Le monde entier est un théâtre et hommes et femmes, tous, n'y sont que des acteurs ».

Ces tempêtes ne sont que les répétitions des foudres théâtrales et les esprits, comme les acteurs, « s'évanouissent dans les airs », « Les tours embrumées », « les palais fastueux », « les temples solennels » de toutes les villes détruites depuis la chute de Troie, « disparaissent sans laisser derrière eux la moindre trace » comme le

Sa triste amertume est l'espérance perdue de la Renaissance.

Les trois heures ou le Purgatoire

Ariel parle de « la sixième heure » quand l'action est sur le point de se terminer. Le temps parcouru par l'action devait avoir une signification particulière pour Shakespeare, puisqu'il y fait allusion par deux fois dans la dernière scène; la deuxième fois, à la fin du drame, par l'intermédiaire du Maître d'équipage. Celui-ci, étant resté à bord avec ses marins, n'a pu assister aux événements sur l'île enchantée, il arrive maintenant du dehors, comme un témoin objectif, et nous donne la mesure du temps. Trois heures se sont écoulées depuis le début des événements. Ces trois heures entre le passé et le futur sont les heures de la transformation. Dans le symbolisme de la Renaissance, trois heures représentaient « un vestige de la Trinité », trois parts de temps : l'unité passé, présent et futur. Le prologue est le passé et l'épilogue, le futur. Le passé est divisé en deux périodes de douze ans.

« faste inconsistant du théâtre ». « L'art tout puissant », la « rude magie » et la « musique céleste » sont le théâtre et son double. Le « grand globe lui-même » est une scène, le nouveau purgatoire où tout se répète et rien ne se purifie. Le dernier échec de Prospero représente l'impuissance du théâtre. La conclusion de *la Tempête* est aussi la fin de la tragédie élisabéthaine. Le théâtre ne peut changer le monde.

(L'essai complet de Jan Kott est publié dans la traduction italienne « Arcadia Amara », de E. Capriolo aux Editions Il Formichiere.)

Quand la sorcière Sycorax arriva sur l'île, elle était déjà enceinte et accoucha de Caliban. Douze ans plus tard — et douze ans avant la tempête du prologue — arrivent Prospero et Miranda. Caliban, maître de l'île, reste douze années esclave de Prospero, et, pendant douze ans, captif de Sycorax, Ariel supporte des tortures inénarrables. Libéré par Prospero, il sera son esclave pendant douze autres années. Miranda a trois ans quand elle arrive sur l'île. On doit conserver une symétrie : Prospero fut Duc de Milan pendant douze années, il sera donc exilé et usurpateur de l'île les douze années suivantes.

Dans la doctrine néoplatonicienne, « douze » est le symbole de l'ordre cosmique et du salut. Mais, ici, douze est la mesure des heures et des mois — temps de la « répétition » —. Le passé, prologue de la *Tempête*, est aussi une histoire de rois dans laquelle est invariablement répété le fameux drame du frère exilé par son frère et du légitime gouverneur privé du trône par un usurpateur. Les trois heures d'action du temps présent (la pièce se termine à six heures) sont une répétition accélérée et violemment dramatique de l'histoire des rois.

Le début est la fin et la fin le début. Le « fatum » romain nous mène de villes détruites en villes reconstruites. Le destin élisabéthain est plus cruel : un usurpateur du duché de Milan cherche à persuader un autre frère du roi de répéter l'histoire sans fin des assassinations et des rois assassinés. Ils s'en retourneront tous à Naples, l'exilé et ceux qui l'avaient exilé. L'île de nouveau sera le domaine de Caliban et Ariel pourra se refondre aux éléments essentiels. Dans *la Tempête* apparaît une troisième définition du destin, celle de Virgile : à la fin de la comédie, le destin tragique est transformé en providence. Cette nouvelle et inattendue « providence divine » est le mariage dynastique qui réconcilie les deux familles divisées.

L'Enéide est l'histoire d'une renaissance et une renaissance de l'histoire. Même avant l'époque de la Renaissance, la renaissance de l'histoire dans *l'Enéide* était lue comme une simple répétition. Mais dans *la Tempête*, nous trouvons la plus amère des lectures de *l'Enéide*. Le Nouveau Monde est répétition. Les trois heures passées sur l'île déserte sont comme un Purgatoire, mais ce Purgatoire de la fin de la Renaissance diffère de celui de Virgile et de Dante : chaque chose, ici, est répétée mais non purifiée. La purification évoquée dans le code mythique de *la Tempête* est aussi illusoire que la plantation utopique et le retour de l'Age d'Or dans ce « Nouveau Monde courageux ».

On peut trouver les paradigmes de la Renaissance sur la découverte du Nouveau Monde non seulement dans les mythes du Paradis, de l'Age d'Or et du Purgatoire, mais aussi dans le voyage d'Enée sur les mers en direction de l'Occident.

Ariel « celui qui effleure les nuages » est le Mercure de *l'Enéide*. Le Mercure virgilien, envoyé près d'Enée, lui ordonne de commencer un voyage par mer afin que s'accomplisse son propre destin : fonder une ville nouvelle à la place de Troie, en fonction de ce qui lui a été promis.

La « terre promise », Jérusalem, est un autre paradigme pour la découverte du Nouveau Monde. Il est possible qu'Ariel tire son nom d'Isaïe. Le premier vers d'Isaïe, livre XXIX, comme le premier vers de l'Enéide, parlent d'une ville détruite :

« 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'ait 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 ennemies, 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 étranagement 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.

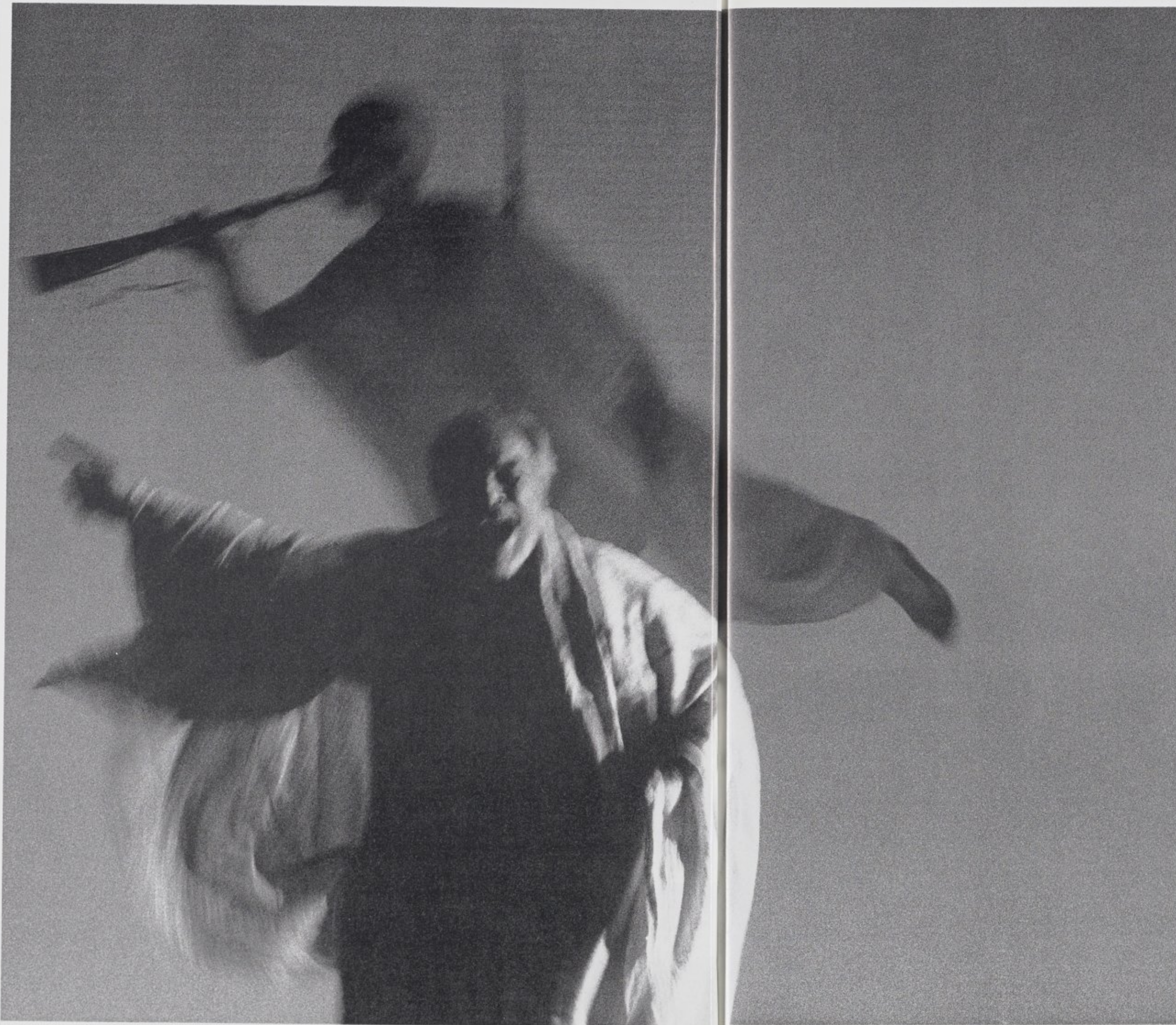
La méthode du conflit est significative. A travers la suite de répétitions des mêmes symboles linguistiques et scéniques, l'histoire humaine se trouve réduite à une relation élémentaire de transition et d'échange entre qui emprisonne et qui est emprisonné. Aussi bien dans le Vieux Monde que dans les 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 régicide.

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. À 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 élisabéthaine.

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 fatalement 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 Hoston (*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 Company*, 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 Ayser 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 Principes y Caballeros* (1502) de Diego Ortoñez 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 lazzi 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) figureraient dans des scenarii tels que *La Folie de Filandro*, *Le Grand Magicien*, *Le Bateau* et *Les Trois Satyres*.

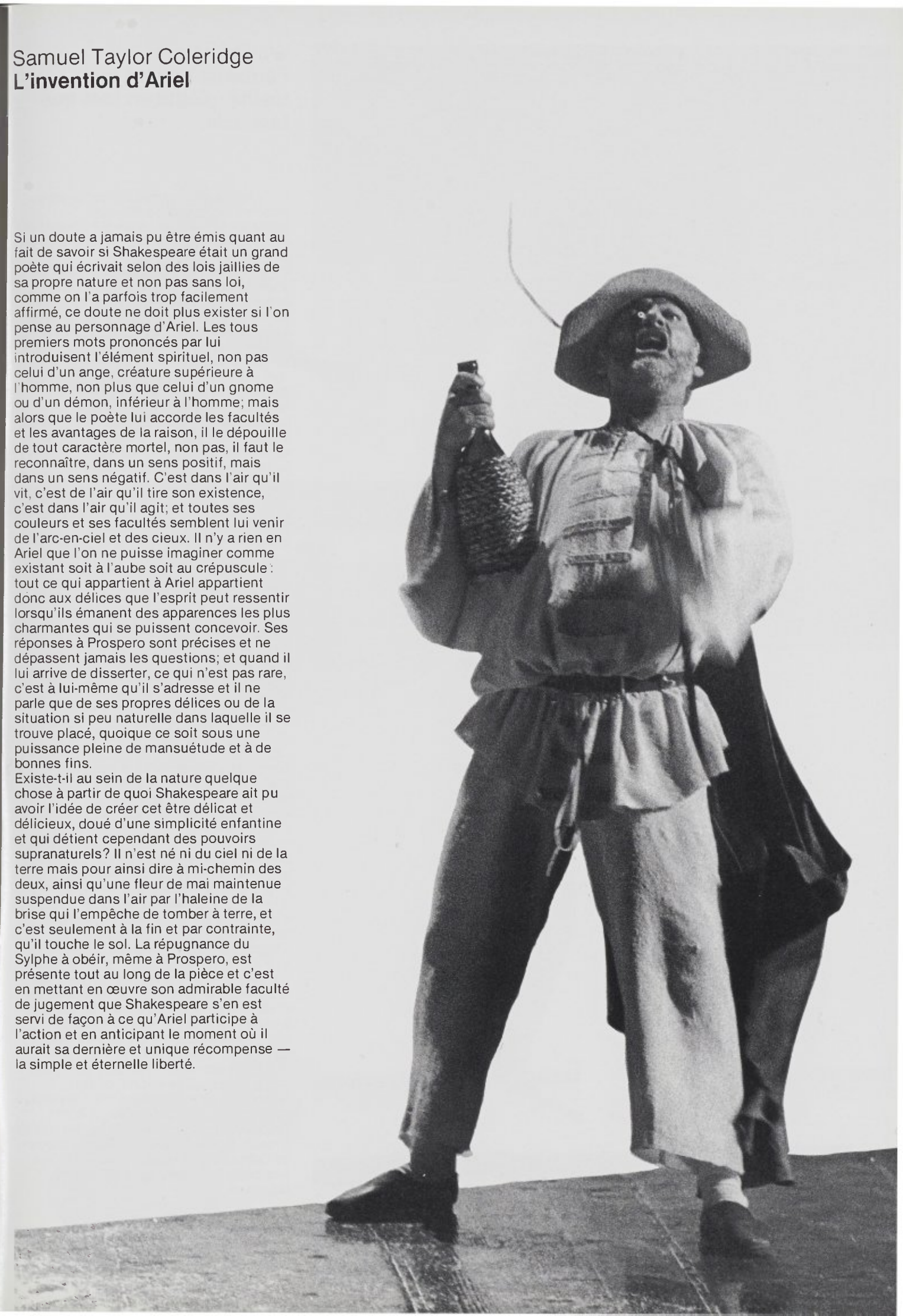
(tiré de *Manueltto shakespeareano* de Gabriele Baldini. Ed. Einaudi).

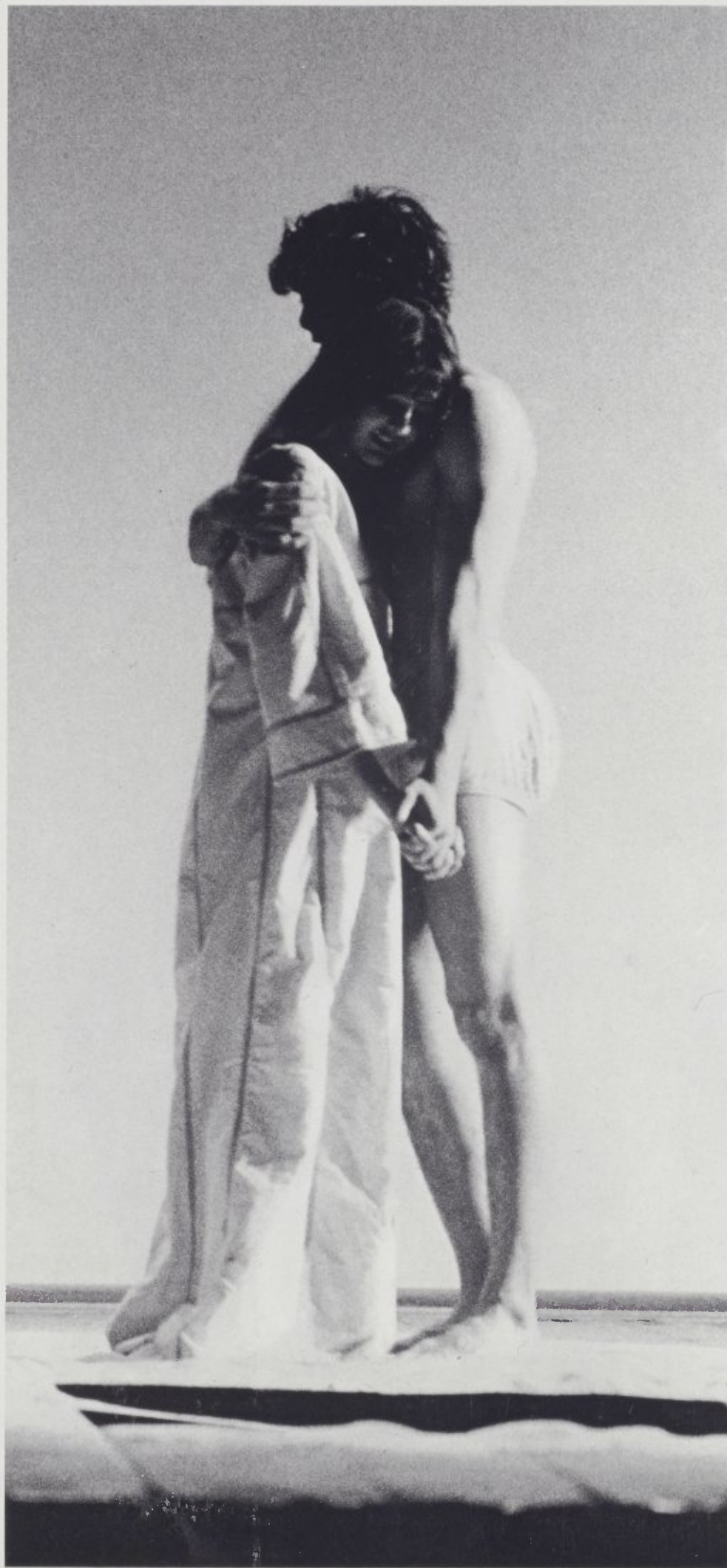


Samuel Taylor Coleridge L'invention d'Ariel

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 dissenter, 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.



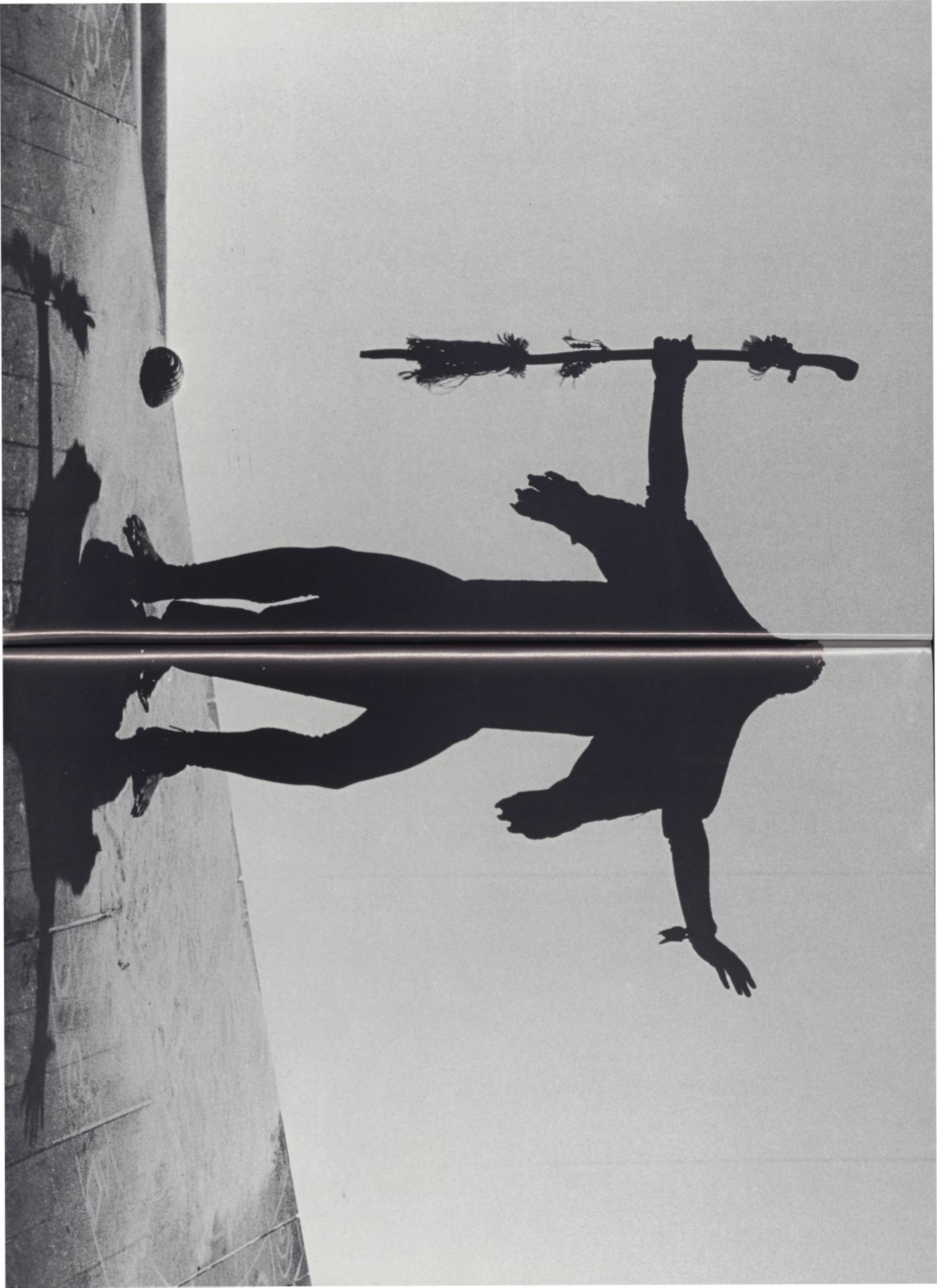


William Hazlitt
**Fantaisie en tant que
 réalité, réalité en tant que
 fantaisie.**

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 Ferdinando, 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 assujéti 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 Fées* de Edmund Spenser 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 entache 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.







THEATRE DE L'EUROPE

Direction Giorgio Strehler

1^{ère} 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. Jourdheuil/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

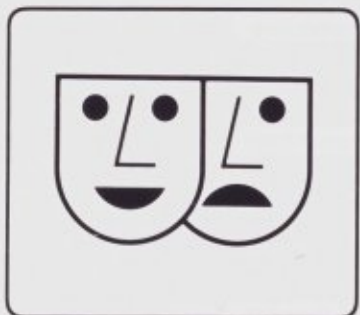
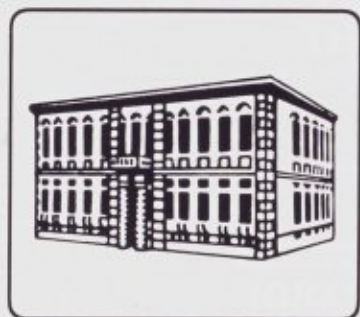
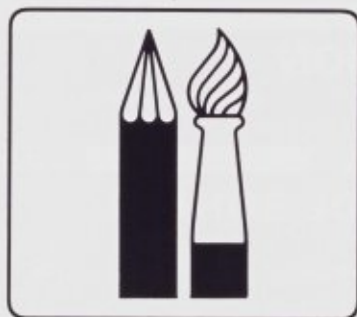
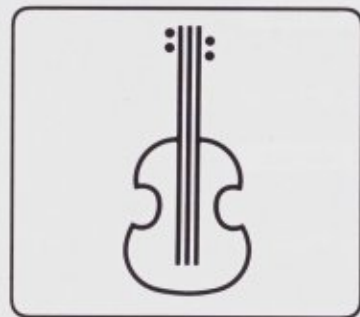
JACKE WIE HOSE

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 oeuvres de mécénat, telles que la restauration de monuments et d'oeuvres 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
1947	
L'ALBERGO DEI POVERI di Gorki	Strehler Ratto - Colciaghi
LE NOTTI DELL'IRA di Salacrou	Strehler Ratto
IL MAGO DEI PRODIGI di Calderon de la Barca	Strehler Ratto - Colciaghi
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler Ratto - Colciaghi
1947/1948	
I GIGANTI DELLA MONTAGNA di Pirandello	Strehler Ratto - Colciaghi
L'URAGANO di Ostrowskij	Strehler Ratto
QUERELA CONTRO IGNOTO di Neveux	Landi Ratto - Colciaghi
DON GIOVANNI di Molière	Costa Tullio Costa
DELITTO E CASTIGO di Dostojewskij	Strehler Ratto
LA SELVAGGIA di Anouilh	Salvini Ratto
RICCARDO II di Shakespeare	Strehler Ratto - Colciaghi
N.N. di Trieste	Guerrieri Chian
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 GABBIANO di Cecov	Strehler Ratto Colciaghi
LA FAMIGLIA ANTROPUS di Wilder	Strehler Coltellacci
LA BISBETICA DOMATA di Shakespeare	Strehler Coltellacci - Colciaghi
FILIPPO di Alfieri	Costa Ratto - Colciaghi
GENTE NEL TEMPO di Chiesa	Strehler Ratto - Colciaghi
LE NOTTI DELL'IRA di Salacrou	Strehler Ratto
I GIGANTI DELLA MONTAGNA di Pirandello	Strehler Ratto - Colciaghi
ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE di Eliot	Strehler Ratto - Bissietta
1949/1950	
L'ALBA DELL'ULTIMA SERA di Bacchelli	Brissoni Ratto
QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO di Pirandello	Strehler Damiani - Frigerio
IL PICCOLO EYOLF di Ibsen	Strehler Ratto - Colciaghi
LA PARIGINA di Becque	Strehler Ratto - Colciaghi
RICCARDO III di Shakespeare	Strehler Coltellacci
LA GUERRA DI TROIA NON SI FARÀ di Giraudoux	Bollini Crippa - Cristiani - Gerli
I GIUSTI di Camus	Strehler Ratto - Colciaghi
ALCESTI DI SAMUELE di Savinio	Strehler Savinio
LA PUTTA ONORATA di Goldoni	Strehler Ratto - Colciaghi
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler Ratto - Colciaghi
IL CORVO di Gozzi	Strehler Colciaghi - Ratto

ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
1950/1951	
GLI INNAMORATI di Goldoni	Strehler Ratto - Colciaghi
ESTATE E FUMO di Williams	Strehler Ratto - Colciaghi
IL MISANTROPO di Molière	Strehler Coltellacci
LA MORTE DI DANTON di Büchner	Strehler Ratto
LA PARIGINA di Becque	Strehler Ratto - Colciaghi
CASA DI BAMBOLA di Ibsen	Strehler Ratto - Colciaghi
L'ORO MATTO di Giovaninetti	Strehler Ratto
NON GIURARE SU NIENTE di De Musset	Strehler Ratto - R. Tofano
FRANA ALLO SCALO NORD di Betti	Strehler Ratto
RE ENRICO IV di Shakespeare	Strehler Casarini - Colciaghi
LA DODICESIMA NOTTE di Shakespeare	Strehler Ratto - Colciaghi
1951/1952	
ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE di Eliot	Strehler (II edizione) Casarini
ELETTRA di Sofocle	Strehler Casorati
L'AMANTE MILITARE di Goldoni	Strehler Scandella - Colciaghi
IL MEDICO VOLANTE di Molière	Strehler Ratto - Colciaghi
OPLÀ NOI VIVIAMO di Toller	Strehler Ratto
MACBETH di Shakespeare	Strehler Zuffi
EMMA di Zardi	Strehler Ratto
IL CAMMINO SULLE ACQUE di Vergani	Strehler Damiani
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Ratto - Colciaghi
LA FAMIGLIA ANTROPUS di Wilder	Strehler Coltellacci
LA MORTE DI DANTON di Büchner	Strehler Ratto
CASA DI BAMBOLA di Ibsen	Strehler Ratto - Colciaghi
1952/1953	
ELISABETTA D'INGHILTERRA di Bruckner	Strehler Ratto - Coltellacci
IL REVISORE di Gogol	Strehler Ratto - Lucchi
L'INGRANAGGIO di Sartre	Strehler Ratto
SACRILEGIO MASSIMO di Stefano Pirandello	Strehler Ratto
SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE di Pirandello	Strehler Ratto - Colciaghi
LULÙ di Bertolazzi	Strehler Ratto - Colciaghi
UN CASO CLINICO di Buzzati	Strehler Ratto
APPUNTAMENTO NEL MICHIGAN di Cannarozzo	Enriquez Ratto
LE NOZZE DI GIOVANNA PHILE di Magnoni	Enriquez Ratto
LE VEGLIE INUTILI di Sbragia	Enriquez Ratto
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Ratto - Colciaghi
ELETTRA di Sofocle	Strehler Casorati

ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
1953/1954	
LA VEDOVA SCALTRA di Goldoni	Strehler Clerici - Fini
GIULIO CESARE di Shakespeare	Strehler Zuffi
LA SEI GIORNI di d'Errico	Strehler Damiani
L'IMBECILLE - LA PATENTE - LA GIARA di Pirandello	Strehler Damiani - Colciaghi
LA FOLLE DI CHAILLOT di Giraudoux	Strehler Bérard
LA MASCHERATA di Moravia	Strehler Damiani - Colciaghi
LA MOGLIE IDEALE di Praga	Strehler Damiani - Colciaghi
NOSTRA DEA di Bontempelli	Strehler Damiani
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Ratto - Colciaghi
IL CORVO di Gozzi	Strehler Ratto - Colciaghi
ELETTRA di Sofocle	Strehler Casorati
L'ORO MATTO di Giovaninetti	Strehler Ratto
UN CASO CLINICO di Buzzati	Strehler Ratto

1954/1955	
LA TRILOGIA DELLA VILLEGGIATURA di Goldoni	Strehler Chiari - De Matteis
IL GIARDINO DEI CILIEGI di Cecov	Strehler Moiseiwitsch
QUI COMINCIA LA SVENTURA di Stò	Rissone S. Tofano
PROCESSO A GESÙ di Fabbri	Costa
LA CASA DI BERNARDA ALBA di Garcia Lorca	Strehler Damiani - Frigerio
TRE QUARTI DI LUNA di Squarzina	Strehler Damiani - Colciaghi
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Ratto - Colciaghi

1955/1956	
EL NOST MILAN (La povera gente) di Bertolazzi	Strehler Damiani - Colciaghi
L'OPERA DA TRE SOLDI di Brecht	Strehler Otto - Frigerio
DAL TUO AL MIO di Verga	Strehler Guttuso
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Ratto - Colciaghi
LA TRILOGIA DELLA VILLEGGIATURA di Goldoni	Strehler Chiari - De Matteis
PROCESSO A GESÙ di Fabbri	Costa

LA CASA NOVA di Goldoni	Lodovici Frigerio
PARLAMENTO DE RUZANTE di Ruzante	Lodovici Frigerio
LA FAMIGLIA DELL'ANTIQUARIO di Goldoni	Costa V. Costa
IL MATRIMONIO DI LUDRO di Bon	De Bosio Scandella
LA CAMERIERA BRILLANTE di Goldoni	Lodovici Scandella
MOSCHETA di Ruzante	De Bosio Scandella
LE DONNE GELOSE di Goldoni	Lodovici Scandella

ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
1956/1957	
I VINCITORI di Bettini e Albini	Puecher Damiani - Colciaghi
I GIACOBINI di Zardi	Strehler Damiani - Frigerio
LA FAVOLA DEL FIGLIO CAMBIATO di Pirandello	Costa V. Costa
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (III edizione) Frigerio
QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO di Pirandello	Strehler (II edizione) Damiani - Frigerio

1957/1958	
CORIOLANO di Shakespeare	Strehler Damiani - Frigerio
GOLDONI E LE SUE SEDICI COMMEDIE NUOVE di Ferrarì	Strehler Damiani - Frigerio
L'ANIMA BUONA DI SE-ZUAN di Brecht	Strehler Damiani - Frigerio
UNA MONTAGNA DI CARTA di Rocca	Puecher Damiani
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Frigerio

1958/1959	
PULCINELLA IN CERCA DELLA SUA FORTUNA PER NAPOLI di Altavilla	E. De Filippo Chiari
L'OPERA DA TRE SOLDI di Brecht	Strehler Otto - Frigerio
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (III edizione) Frigerio
LA MOGLIE IDEALE di Praga	Strehler Damiani - Colciaghi
MERCADET L'AFFARISTA di Balzac	Puecher Damiani - Frigerio
PLATONOV E ALTRI di Cecov	Strehler Damiani

1959/1960	
COME NASCE UN SOGGETTO CINEMATOGRAFICO di Zavattini	Puecher Damiani
LA VISITA DELLA VECCHIA SIGNORA di Durrenmatt	Strehler Damiani
LA MARIA BRASCA di Testori	Missiroli Damiani
LA CONGIURA di Prosperi	Squarzina Damiani
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (III edizione) Frigerio
L'OPERA DA TRE SOLDI di Brecht	Strehler Otto Frigerio

1960/1961	
L'EGOISTA di Bertolazzi	Strehler Damiani
SCHWEYK NELLA SECONDA GUERRA MONDIALE di Brecht	Strehler Damiani
LA STORIA DI PABLO di Velitti - Pavese	Puecher Polidori
EL NOST MILAN (La povera gent) di Bertolazzi	Strehler Damiani - Colciaghi
TORNATE A CRISTO CON PAURA Laudi medioevali	Missiroli Damiani

1961/1962	
ENRICO IV di Pirandello	Costa Chiari - De Matteis
EL NOST MILAN (La povera gent) di Bertolazzi	Strehler Damiani - Colciaghi
SCHWEYK NELLA SECONDA GUERRA MONDIALE di Brecht	Strehler Damiani
IL RE DAGLI OCCHI DI CONCHIGLIA di Sarzano	Jacobbi Chiari

ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
L'EQUIPAGGIO DELLA ZATTERA di Balducci	
UNA CORDA PER IL FIGLIO DI ABELE di Parodi	Puecher Jacobbi Bray
RICORDO DI DUE LUNEDÌ di Miller	Strehler Damiani
L'ECCEZIONE E LA REGOLA di Brecht	Strehler Damiani

1962/1963	
L'EREDITÀ DEL FELIS di Illica	Puecher Damiani
L'ANITRA SELVATICA di Ibsen	Costa V. Costa
VITA DI GALILEO di Brecht	Strehler Damiani
I BUROSAURI di Ambrogi	Jacobbi Tommasi

ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE di Eliot	Missiroli (III edizione) Tommasi
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (III edizione) Frigerio

1963/1964	
I BUROSAURI di Ambrogi	Jacobbi Tommasi
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (III edizione) Frigerio
VITA DI GALILEO di Brecht	Strehler Damiani
L'ANNASPO di Orlando	Puecher Damiani - Job
LE NOTTI DELL'IRA di Salacrou	Strehler (II edizione) Job

1964/1965	
LE BARUFFE CHIOZZOTTE di Goldoni	Strehler Damiani
SUL CASO J.R. OPPENHEIMER di Kipphardt	Strehler e altri Damiani
IL SIGNOR DI POURCEAUGNAC di Molière	E. De Filippo Maccari
IL MISTERO di D'Amico	Costa T. Costa
LA LANZICHENECCA di Di Mattia	Puecher Tommasi - Job
IL GIOCO DEI POTENTI di Shakespeare	Strehler Strehler
BERTOLT BRECHT Poesie e canzoni	Strehler

1965/1966	
IL GIOCO DEI POTENTI di Shakespeare	Strehler Strehler
LE TROIANE di Euripide - Sartre	Tolusso Polidori
LE BARUFFE CHIOZZOTTE di Goldoni	Strehler Damiani
I MAFIOSI di Rizzotto - Sciascia	Tolusso Frigerio
DUECENTOMILA E UNO di Cappelli	Strehler Frigerio

1966/1967	
I GIGANTI DELLA MONTAGNA di Pirandello	Strehler (II edizione) Frigerio
IO, BERTOLT BRECHT di Brecht	Strehler
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (III edizione) Frigerio
EPITAFFIO PER GEORGE DILLON di Osborne	Tolusso Tommasi - Zimmer

PATATINE DI CONTORNO di Wesker	Maiello Frigerio
SENTITE BUONA GENTE a cura di Leydi	Negrin
UNTERDENLINDEN di Roversi	Maiello Frigerio - Job
L'ISTRUTTORIA di Weiss	Puecher Ruecher

ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
1967/1968	
MARAT-SADE di Weiss	Maiello Allio
IL PROCESSO DI GIOVANNA D'ARCO A ROUEN - 1431 di Seghers-Brecht	Grüber Frigerio
IL FATTACCIO DEL GIUGNO di Sbragia	Sbragia Polidori
IL BARONE DI BIRBANZA di Maggi	Tolusso Frigerio
I GIGANTI DELLA MONTAGNA di Pirandello	Strehler (II edizione) Frigerio
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (III edizione) Frigerio
IO, BERTOLT BRECHT di Brecht	Strehler

1968/1969	
VISITA ALLA PROVA DE «L'ISOLA PURPUREA» di Bulgakov-Scabia	Maiello Frigerio - Spinatelli
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (III edizione) Frigerio
PAPÀ, PAPÀ ANCH'IO VOGLIO LA LUNA di Stagnaro-Corti	Corti
OFF LIMITS di Adamov	Gruber Arroyo
LA VITA IMMAGINARIA DELLO SPAZZINO AUGUSTO G. di Gatti	Puecher Puecher
IL CRACK di Roversi	Trionfo Bignardi

1969/1970	
LA BETIA di Ruzante	De Bosio Luzzati
TIMONE D'ATENE di Shakespeare	Bellocchio Allio
SPLENDORE E MORTE DI JOAQUIN MURIETA di Neruda	Chéreau Chéreau - Peduzzi Schmidt
C'ERA UNA VOLTA... E ADESSO C'È ANCORA di Conte	Conte
LA BATTAGLIA DI LOBOSITZ di Hacks	Rétore Raffaelli

1970/1971	
SANTA GIOVANNA DEI MACELLI di Brecht	Strehler Frigerio
LA MOSCHETA di Ruzante	De Bosio (II edizione) Luzzati
TOLLER di Dorst	Chéreau Peduzzi - Schmidt
SPLENDORE E MORTE DI JOAQUIN MURIETA di Neruda	Chéreau Chéreau - Peduzzi Schmidt
W BRESCI di Kezich	De Bosio Luzzati - Pastore Costantini

1971/1972	
OGNI ANNO PUNTO E DA CAPO di E. De Filippo	E. De Filippo Garofalo
ARLECCHINO, L'AMORE E LA FAME di Soleri e Ferrante	Soleri
IL BAGNO di Majakowskij	Parenti Ricchelli - Schmidt
L'OBBEDIENZA NON È PIÙ UNA VIRTÙ a cura di Mezzadri	Mezzadri
LULÙ di Wedekind	Chéreau Peduzzi - Schmidt
LA PASSIONE Laudi drammatiche (13° - 16° sec.)	K. Dejmek Majewski
LA MOSCHETA di Ruzante	De Bosio (II edizione) Luzzati
INTERROGATORIO ALL'AVANA di Enzensberger	Negrin Savi

ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
1972/1973	
RE LEAR di Shakespeare	Strehler Frigerio
L'OPERA DA TRE SOLDI di Brecht	Strehler (II edizione) Frigerio
MA PERCHÈ PROPRIO A ME? di Lunari	D'Amato Bregni - Sgarbossa
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (IV edizione) Frigerio
1973/1974	
BARBABLÙ di Dursi	Puggelli Bregni - Spinatelli
L'OPERA DA TRE SOLDI Brecht	Strehler (II edizione) Frigerio
RE LEAR di Shakespeare	Strehler Frigerio
IL GIARDINO DEI CILIEGI di Cecov	Strehler Damiani

1974/1975	
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Frigerio
RE LEAR di Shakespeare	Strehler Frigerio
L'OPERA DA TRE SOLDI di Brecht	Strehler (II edizione) Frigerio
IL GIARDINO DEI CILIEGI di Cecov	Strehler (II edizione) Damiani
MILLE VERSI PER FARE TEATRO recital	D'Amato
IO, BERTOLT BRECHT N. 2 di Brecht	Strehler Bregni
IL CAMPIELLO di Goldoni	Strehler Damiani

1975/1976	
IL CAMPIELLO di Goldoni	Strehler Damiani
IO, BERTOLT BRECHT N. 2 di Brecht	Strehler Bregni
IL GIARDINO DEI CILIEGI di Cecov	Strehler (II edizione) Damiani
VITA E POESIA DI MAJAKOWSKIJ recital	D'Amato
LE CASE DEL VEDOVO di Shaw	Battistoni Bregni
LE BALCON di Genet	Strehler Damiani

1976/1977	
IL GIARDINO DEI CILIEGI di Cecov	Strehler (II edizione) Damiani
IO, BERTOLT BRECHT N. 2 di Brecht	Strehler Bregni
IL CAMPIELLO di Goldoni	Strehler Damiani
LE BALCON di Genet	Strehler Damiani
POESIE E CANZONI PER I TEMPI OSCURI di Brecht a cura di Lunari - Di Leva	Battistoni
LA STORIA DELLA BAMBOLA ABBANDONATA di Strehler da Sastre e Brecht	Strehler Damiani

1977/1978	
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (V edizione) Frigerio
LE CASE DEL VEDOVO di Shaw	Battistoni Bregni
RE LEAR di Shakespeare	Strehler Frigerio
LA STORIA DELLA BAMBOLA ABBANDONATA di Strehler da Sastre e Brecht	Strehler Damiani
LA SCUOLA DELLE DONNE di Molière	D'Amato Ghiglia
LA TEMPESTA di Shakespeare	Strehler (II edizione) Damiani

ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
1978/1979	
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (V edizione) Frigerio
LA TEMPESTA di Shakespeare	Strehler (II edizione) Damiani
LA SCUOLA DELLE DONNE di Molière	D'Amato Ghiglia
ASPETTANDO GODOT di Beckett	Pagliaro Job

1979/1980	
L'ILLUSIONE COMIQUE di Corneille	Pagliaro Garofalo
IO, BERTOLT BRECHT N. 3 di Brecht	Strehler
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (V edizione) Frigerio
EL NOST MILAN (La povera gent) di Bertolazzi	Strehler (II edizione) Damiani - Colciaghi
MINNIE LA CANDIDA di Bontempelli	Battistoni Polidori
TEMPORALE di Strindberg	Strehler Frigerio - Squarciapino

1980/1981	
LA VITA È SOGNO di Calderon de la Barca	D'Amato Ghiglia
MINNIE LA CANDIDA di Bontempelli	Battistoni Polidori
TEMPORALE di Strindberg	Strehler Frigerio - Squarciapino
ARLECCHINO E GLI ALTRI di Lunari - Soleri	Soleri Pagano
L'ANIMA BUONA DI SEZUAN di Brecht	Strehler (II edizione) Bregni - Spinatelli

1981/82	
ARLECCHINO E GLI ALTRI di Lunari - Soleri	Soleri Pagano
TEMPORALE di Strindberg	Strehler Frigerio - Squarciapino
L'ANIMA BUONA DI SEZUAN di Brecht	Strehler (II edizione) Bregni - Spinatelli
GIORNI FELICI di Beckett	Strehler Frigerio - Spinatelli

1982/83	
GIORNI FELICI di Beckett	Strehler Frigerio - Spinatelli
L'ANIMA BUONA DI SEZUAN di Brecht	Strehler (II edizione) Bregni - Spinatelli
ARLECCHINO SERVITORE di Goldoni	Strehler (V edizione) Frigerio
IO, BERTOLT BRECHT di Brecht	Strehler Bregni

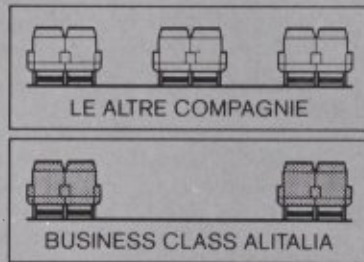
1983/84	
LA TEMPESTA di Shakespeare	Strehler Frigerio

Il Piccolo Teatro dal 14 maggio 1947 al 14 ottobre 1983	
Testi italiani:	
<i>Classici</i>	44
<i>Novità</i>	43
<i>Totale</i>	87
Testi stranieri:	
<i>Classici</i>	47
<i>Novità</i>	38
<i>Totale</i>	84
Totali:	
<i>Classici</i>	91
<i>Novità</i>	81
<i>Totale</i>	172
Spettacoli allestiti	179
Testi rappresentati	172
Attori scritturati	1.011
Recite a Milano	7.568
Recite in Italia	3.819
Recite all'estero	1.000
Totale recite	12.387



BUSINESS CLASS ALITALIA.

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



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 menù 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

RATU

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

*L'Italie est la scène
du théâtre de l'Europe*

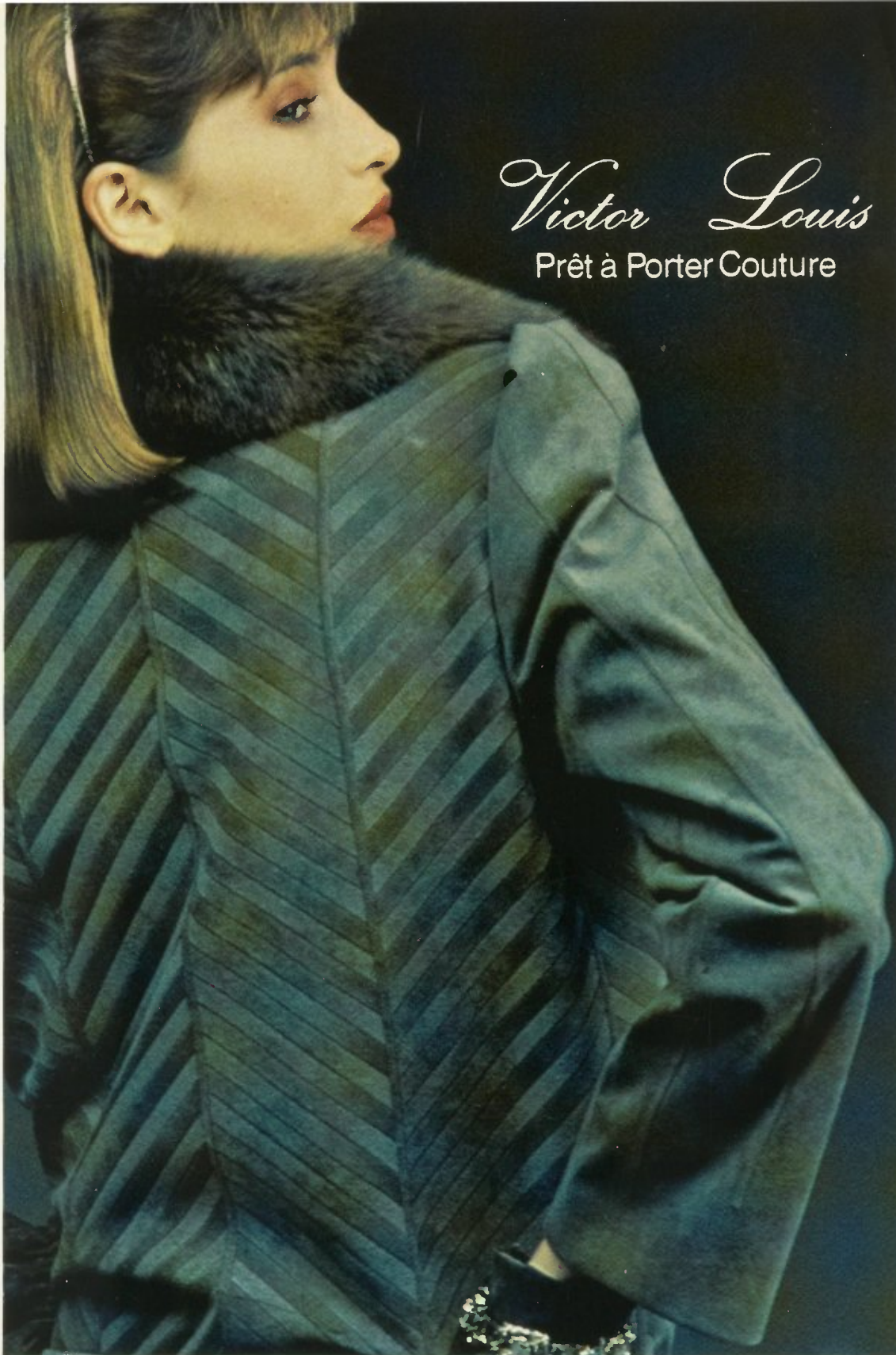


ENTE NAZIONALE ITALIANO PER IL TURISMO 00185 - Roma, via Marghera 2 - Tél. : 49711
OFFICE NATIONAL ITALIEN DE TOURISME 23, rue de la Paix - 75002 Paris - Tél. : 266.66.68

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'ÉTIQUETTE 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 MATÉRIAU DE LA
MAISON ALCANTARA, MILAN. IL SE DISTINGUE PAR SES QUALITÉS DE MICRO-
FIBRE EXCEPTIONNELLES - DOUX AU TOUCHER, D'UNE LÉGÈRETÉ
AGRÉABLE, COMMODE ET PRATIQUE, D'ENTRETIEN FACILE ET RÉSISTANT,
IL EST DISPONIBLE DANS UNE LARGE GAMME DE COLORIS CLASSIQUES ET MODE.



® MARQUE DÉPOSÉE DE ALCANTARA SpA