

› Théâtre de l'Odéon

7 > 11 nov. 07

Moby Dick création / en italien surtitré

d'après HERMAN MELVILLE
mise en scène ANTONIO LATELLA

14 > 18 nov. 07

La Cena de le ceneri en italien surtitré

(Le Banquet des cendres)

d'après GIORDANO BRUNO
mise en scène ANTONIO LATELLA

ATELIER DE LA PENSEE - ***Melville / Bruno ou l'infinité des mondes***

Rencontre avec Yves Hersant, Antonio Latella et Jean-Pierre Naugrette, animée par Laure Adler

Samedi 17 novembre à 15h30, Théâtre de l'Odéon

› Location

01 44 85 40 40

› Prix des places : 30€ - 22€ - 12€ - 7.5€ (séries 1, 2, 3, 4)

› Horaires

du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h (relâche le lundi)

› Odéon-Théâtre de l'Europe

Théâtre de l'Odéon

Place de l'Odéon Paris 6^e

Métro Odéon - RER Luxembourg

› Service de Presse

Lydie Debièvre, Jeanne Absil

Tel : 01 44 85 40 73 - Fax : 01 44 85 40 01

presse@theatre-odeon.fr

dossier également disponible sur www.theatre-odeon.fr

Antonio Latella

Né en 1967 à Castellammare di Stabia (Naples), Antonio Latella se forme à l'école du Teatro Stabile di Torino et à la Bottega teatrale, dirigée par Vittorio Gassman, à Florence. En 1986, il débute comme comédien et joue notamment sous la direction de Walter Pagliaro, Vittorio Gassman, Luca Ronconi, Massimo Castri, Elio De Capitani, Antonio Syxty. Ses débuts de metteur en scène remontent à 1998, avec *Agatha* de Marguerite Duras. Dès lors, Latella s'affirme comme l'un des metteurs en scène les plus intéressants de la scène italienne. En 2001, il remporte le prix spécial UBU pour le projet "Shakespeare et au-delà", qui comprend ses relectures personnelles d'*Othello* (1999), *Macbeth* (2000), *Roméo et Juliette* (2000), et *Hamlet* (2001). La recherche radicale qu'il poursuit sur Shakespeare, dont il mettra en scène *Richard III* (2002), *La Nuit des rois*, *La Tempête* et *La Mégère apprivoisée* (2003), n'épuise pas son activité ; il transpose également sur scène trois textes de Genet, *Haute Surveillance* (2001), *Les Nègres*, *Querelle* (2002), et *Le Triomphe* de Testori (2003). Il s'est récemment essayé à l'opéra lyrique : en 2004, à l'Opéra de Lyon avec *L'Orfeo* de Monteverdi, et au Piccini de Bari avec *Orphée et Eurydice*, de Gluck ; en 2005, au Sferisterio de Macerata avec *La Tosca* de Puccini. Mais c'est surtout son approche visionnaire de l'oeuvre de Pasolini qui attire l'attention du public et de la critique sur son théâtre ; il réalise *Pylade* (2002), puis *Porcherie* (2003), et *Bête de style* (2004).

Moby Dick

création / en italien surtitré

d'après HERMAN MELVILLE

libre adaptation de FEDERICO BELLINI

mise en scène ANTONIO LATELLA

scénographie **Antonio Latella**
costumes **Gianluca Falaschi**
lumières **Giorgio Cervesi Ripa**
son **Franco Visioli**

avec

Giorgio Albertazzi
Marco Foschi
Emiliano Brioschi
Marco Cacciola
Timothy Martin
Giuseppe Papa
Fabio Pasquini
Annibale Pavone
Enrico Roccaforte
Rosario Tedesco

production : Teatro Stabile dell'Umbria

En tournée :

Bologne, Teatro Arena del Sole : du mercredi 21 au dimanche 25 novembre 2007

Rome, Teatro Argentina : du mercredi 28 novembre au dimanche 16 décembre 2007 (relâche le lundi)

Salerno, Teatro Verdi : du mardi 18 au dimanche 23 décembre 2007

Villeurbanne, Théâtre National Populaire : du mercredi 9 au vendredi 11 janvier 2008

Pérouse, Teatro Morlacchi : du mardi 15 au dimanche 20 janvier 2008

Antonio Latella est de ceux pour qui la scène est d'abord expérience et voyage. Un voyage pictural et raffiné. Comme tous ses vrais créateurs, il veut avant tout voir chaque soir "lever l'ancre du théâtre". Aussi aime-t-il tenter, en compagnie d'un équipage fidèle, les traversées les plus inouïes. *Moby Dick* est de celles-là. La chasse à la grande baleine blanche, conduite par le capitaine Achab et dont Ismaël est le témoin et le récitant, est sans doute (comme le note le collaborateur de Latella, Federico Bellini) "l'une des plus grandes métaphores que l'histoire de la littérature ait jamais produites". Le périple est animé par l'indéchiffrable désir d'un vieux capitaine – veut-il se venger, veut-il mourir, a-t-il soif de victoire, de dépassement, de connaissance ? Quelles frontières de l'être ou du savoir cherche-t-il à franchir ? Et pourquoi ses marins se laissent-ils peu à peu entraîner ? Pour explorer quelques réponses, Latella a confié le rôle d'Achab à celui qui est sans doute aujourd'hui le plus grand acteur de la scène italienne : Giorgio Albertazzi (qui joua, entre autres, Hamlet dans la mise en scène de Zeffirelli en 1964). L'Achab de Latella et d'Albertazzi, du haut de sa solitude environnée de livres, transmet l'expérience de son savoir au jeune Ismaël incarné par Marco Foschi, lequel travaille depuis sept ans avec Latella.

› “Lever l’ancre au théâtre”

Un chant, une danse avec la mort, un tour de valse étourdissant, entre la vie et la mort...

L'on ne peut affronter les paroles philosophiques de Melville sans participer au voyage d'un grand acteur qui, depuis longtemps, sillonne les ports du monde entier, les plateaux de tous les théâtres ; un homme qui n'a plus besoin de réciter les paroles, car c'est dans son être même qu'est la parole, tandis que la blancheur de ses cheveux reflète la blancheur aveuglante de quelque chose qui n'a peut-être jamais existé, comme la Baleine blanche.

« Par-dessus tout, c'est la blancheur de la baleine qui m'attirait. Mais comment puis-je espérer m'en expliquer ici ? Et pourtant, il faut que je m'explique, sinon tous ces chapitres pourraient se réduire à néant », dit Ismaël. « Parce que ce voyage était quelque chose de plus ».

Ce voyage, ce « quelque chose de plus », peut-être le perçoit-on dans la voix d'un capitaine tel que Giorgio Albertazzi plus que dans la vaine conceptualisation d'une idée de mise en scène : il est temps pour mes marins et pour moi d'avoir une nouvelle voix à écouter, pour pouvoir poursuivre le voyage que nous avons depuis longtemps commencé, à la recherche d'une voie à suivre ou d'une réponse à la question de savoir pourquoi, chaque soir, continuer à lever l'ancre du théâtre.

Antonio Latella

› Premières notes de Federico Bellini

Affronter *Moby Dick* signifie aborder l'une des plus grandes métaphores que l'histoire de la littérature ait jamais produites. Certes, *Moby Dick* est une baleine, ou pour mieux dire un cachalot, comme le note minutieusement Melville dans le livre. Mais que représente-t-il vraiment, dans notre imaginaire à tous, ce monstre invincible qui se fait attendre presque jusqu'à la fin du récit? Pourquoi se lancer à la chasse de quelque chose (ou quelqu'un) dont on connaît à peine la légende, en faisant siennes peu à peu les motivations privées d'un capitaine? Pourquoi, dès le début, cette chasse se teinte-t-elle d'impossibilité, de mort, d'une défaite future? Mais aussi : qu'est-ce qui pousse un équipage à s'embarquer sur un bateau dont la carcasse déjà laisse présager un voyage infernal?

J'ai navigué par mers et bibliothèques, dit Melville par le biais d'Ismaël. Peut-être est-ce dans cette phrase que se cache le sens de cette folle obsession. Une soif, un voyage de connaissance qui mettent en jeu le corps et l'esprit, l'agir et l'être, permettant de surmonter ce sens naturel de terreur que l'on éprouve face à l'inconnu.

Chercher, donc, et chercher encore, cette fois avec Melville, grâce à un équipage non encore défini, disposé à retourner à la mer pour une mise à niveau de son désir, sinon de vérité, désir de savoir, d'apprendre, de connaître, jusqu'au terme d'un voyage dont les précédentes étapes sont chacun des ouvrages de notre récente production.

Federico Bellini

› *Moby Dick*, La vision et l'énigme

Moby Dick n'est pas seulement une oeuvre immense : c'est aussi, comme bien peu d'autres textes de la culture occidentale, une énigme. Si, au-delà de quelque classification littéraire que ce soit, ce récit s'impose comme une incontournable nécessité, si sa monstrueuse grandeur à la fois fascine et attire, inquiète et repousse – à quoi cela est-il dû ?

Achab est à la recherche de quelque chose qui lui est apparu – tel le sphinx archaïque aux yeux d'Oedipe – sous la forme d'une vision et d'une énigme : le monstre blanc, l'inhumain. C'est cela justement que cherche Achab. Il veut atteindre au coeur de l'inhumain, y pénétrer. Oedipe, Achab (mais aussi K., dans *Le Château* de Kafka) se sont placés là où personne ne s'était situé. Nous avons des romans, des poèmes, des peintures de visions de ce qui est surhumain ou sous-humain, « déshumain » même, mais aucune représentation de ce qui est inhumain : de ce qui interroge l'homme à partir d'un ailleurs, d'un lieu autre, qui ne peut être nommé ni décrit. Oedipe, Achab et K. sont interrogés par l'inhumain, dans la mesure où eux-mêmes l'interrogent, le sondent, jusqu'au tragique destin d'Oedipe, jusqu'à la mort d'Achab, jusqu'au bout de l'interminable bataille de K.

L'humain et l'inhumain. La question première et la question ultime. C'est cela qui fait de *Moby Dick* une oeuvre absolue, par certains côtés ultime. C'est pourquoi elle a donné naissance à d'innombrables interprétations, d'innombrables tentatives d'en faire une allégorie pour échapper à sa présence, à son terrible réalisme. Il n'est pas de grand écrivain américain qui ne se soit confronté au défi que ce livre représente, mais aucun n'a pu le relever jusqu'au bout, parce que *Moby Dick* n'a pas, ne peut avoir de suite. Lent, glauque, le roman semble hésiter devant la conclusion à venir, pour se déchaîner enfin, dans un rythme féroce et rapide. Le bateau coule et, avec lui, dans un désir de mort, « criant comme un archange », coule un faucon. Le bateau d'Achab ne peut tomber en enfer sans entraîner dans sa chute « une partie vivante du ciel ». Le bateau coule et entraîne dans son tourbillon les chaloupes des harponneurs. Les oiseaux s'envolent en criant, loin de l'abîme béant – une dernière lame blanche, « puis tout retomba et le grand suaire de la mer revint s'étaler comme il s'étalait il y a cinq mille ans ». jusqu'à ce que, comme pour l'Ulysse de Dante, « l'océan se fût refermé sur nous ».

Qui pouvait aller au-delà ? Pourtant, Melville est allé au-delà, découvrant dans son parcours le devoir même de l'art, de l'écriture : le devoir de témoigner. « Le drame est fini. Pourquoi alors quelqu'un se manifeste-t-il ? Parce qu'une personne a survécu à la destruction » pour témoigner. Ismaël, qui ouvre (« appelez-moi Ismaël ») et clôt le roman comme le chœur des tragédies antiques, lui aussi témoin de l'affleurement, comme le dit Sophocle dans *Oedipe Roi*, de ce qui est caché, de l'inapparent.

... / ...

... / ...

Ismaël est tombé du canot d'où il essayait de lutter contre la baleine et est attiré vers le tourbillon qui a emporté le bateau, le tourbillon qui se referme : une bulle noire qui semble exploser, faisant émerger le cercueil sur lequel Ismaël flottera jusqu'au moment où un bateau l'accueillera à son bord. Autour de lui, des faucons marins et des « requins désarmés ». Ismaël doit rester sauf, car, nous l'avons dit, il doit témoigner. Le témoin est celui qui raconte l'histoire. Sans témoin, pas d'histoire et, sans histoire – ou sans histoires –, le monde lui-même n'existe pas. Cet épilogue est vraiment un « hors-texte ». « Et moi seul me suis sauvé pour la raconter ». Melville introduit la réapparition du témoin par un passage tiré du livre de Job. L'histoire de Job est celle d'une parole qui s'élève dans le silence de Dieu – un silence inhumain, justement – et, en réponse, n'a que des images terribles, comme celle du Léviathan, et le silence. C'est l'histoire d'une parole qui demande et ne reçoit aucune réponse.

Neher, dans un ouvrage intitulé *L'exil de la parole*, nous explique que Job a été la clé par le biais de laquelle les rescapés d'Auschwitz ont cherché à donner un sens à l'insensé de l'inhumain auquel ils se sont trouvés confrontés au-delà du sphinx, de la baleine, du château. Ismaël a pu dire, mais Billy Budd, dans un autre grand texte de Melville, ne pourra plus dire, comme si l'écrivain, l'auteur de *Moby Dick*, avait pu deviner la fin ou la tragique aphasie du témoin. Les « submergés » et les « sauvés », comme dit Primo Levi(*), sont restés dans l'exil de la parole : ils n'ont pu témoigner de l'inhumain avec les paroles de l'humain, et cet exil a décrété l'exil du monde entier. C'est là la terrible nouveauté d'Auschwitz, son côté inouï. Rien de semblable n'était arrivé auparavant.

Cela aussi affleure, comme un pressentiment, du houleux, du terrible mouvement de *Moby Dick*, une oeuvre qui s'offre posthume à son propre temps et qui illumine, comme dans la lueur d'une mystérieuse phosphorescence, l'horreur qui habite le nôtre.

Franco Rella (professeur d'esthétique à l'Université de Venise)

(*) « Les élus et les damnés », dans la version française – N.d.T.

› Extrait

L'oeil et l'oreille du léviathan

Très en arrière et très bas sur le côté de la tête, près de l'angle de la mâchoire, chaque baleine montre, si on cherche bien, un oeil sans cils qu'on pourrait prendre pour l'oeil d'un jeune poulain, tant il est disproportionné avec la grandeur de la tête.

Or, il est évident qu'avec une telle disposition de ses yeux sur le côté, la baleine ne peut jamais voir un objet qui se trouve face à elle, pas plus qu'elle ne peut en voir un placé juste en arrière. En un mot, la position des yeux de la baleine correspond à celle des oreilles d'un homme ; et vous pouvez imaginer par vous-même ce qu'il en serait si vous deviez regarder les objets avec vos oreilles. Vous constateriez que vous ne pouvez commander plus de trente degrés sur la ligne droite du champ de vision et autant par-derrière. Si votre plus grand ennemi s'avancait droit vers nous en plein jour, une dague à la main, vous ne pourriez pas plus le voir que s'il approchait de vous en tapinois par-derrière. En un mot, vous auriez deux dos, mais en même temps deux fronts, car qu'est-ce qui fait le front d'un homme sinon ses yeux ? [...]

Et l'oreille de la baleine est bien aussi curieuse que son oeil. Si vous ignorez totalement ce qui les concerne, vous pourriez chercher pendant des heures [...] sans jamais rien découvrir qui ressemble à cet organe. L'oreille n'a absolument aucune feuille extérieure, et dans son trou lui-même, vous ne pourriez que difficilement faire entrer une plume tant elle est merveilleusement petite. Elle se trouve située un peu en arrière de l'oeil. [...]

N'est-il pas curieux qu'un être aussi vaste que la baleine voie le monde à travers un oeil si petit et qu'elle entende le tonnerre avec une oreille plus menue que celle d'un lièvre ? Mais si ses yeux étaient aussi larges que la lentille du grand télescope d'Herschel, et si ses oreilles avaient l'ampleur des porches de cathédrales, y verrait-elle et y entendrait-elle mieux ? Nullement. Et alors, pourquoi essayez-vous d'élargir votre esprit ? Subtilisez-le!

Herman Melville : *Moby Dick*, chap. LXXIV (trad. L. Jacques, J. Smith et J. Giono, Paris, Gallimard, 1941).

› Repères biographiques

Giorgio Albertazzi

En 1949, Luchino Visconti engage Giorgio Albertazzi, 26 ans, pour le faire jouer aux côtés de Gassman et de Mastroianni dans sa mise en scène de *Troïlus et Cressida*, de Shakespeare. Un an plus tard, Gassman le met en scène dans *Peer Gynt*... C'est le début d'une carrière aussi brillante qu'impossible à résumer : forte de plus d'une centaine de spectacles, elle se confond avec les six décennies de l'histoire du théâtre italien d'après-guerre et comprend quelques-uns de ses sommets (c'est Albertazzi, par exemple, qui interpréta le rôle-titre du légendaire *Hamlet* créé par Franco Zeffirelli à Rome en 1964). Au cinéma, il a tourné dans une trentaine de films avec des réalisateurs du calibre de Joseph Losey (*Eva*, 1962 ; *L'Assassinat de Trotsky*, 1971) ou d'Alain Resnais (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961). Acteur, mais aussi auteur, metteur en scène et pédagogue, directeur du Teatro di Roma depuis 2003, Giorgio Albertazzi s'est vu décerner par le public italien le Prix Gassman 2004 pour l'ensemble de sa carrière.

Marco Foschi

29 ans, diplômé en 1999 de l'Académie nationale d'art dramatique Silvio D'Amico, débute comme professionnel dans une *Iphigénie* à Aulis, avec Memè Perlini.

En 2000, il fait la connaissance d'Antonio Latella. Foschi sera Mercutio dans *Roméo et Juliette*, Lefranc dans *Haute surveillance*, Robert dans *Querelle* de Jean Genet, Pylade dans *Pylade* et Jan dans *Bête de style*, de Pier Paolo Pasolini, Gaveston dans *Edouard II* de Marlowe et Smitho/Nundinio dans *Le Banquet des Cendres* de Giordano Bruno.

La Cena de le ceneri en italien surtitré

d'après GIORDANO BRUNO

libre adaptation de FEDERICO BELLINI

mise en scène ANTONIO LATELLA

costumes **Emanuela Pischedda**
lumières **Giorgio Cervesi Ripa**
musique **Franco Visioli**
chorégraphie **Deda Cristina Colonna**

avec

Marco Foschi
Danilo Nigrelli
Fabio Pasquini
Annibale Pavone

Production : Teatro Stabile dell'Umbria

La Cena de le ceneri a été créé à Narni (Ombrie)

La première a été présentée au Teatre Mercadande de Naples dans le cadre du Festival Napoli Scena Internazionale (2005)

Deuxième volet du diptyque Latella, et deuxième métaphore de ce voyage au long cours qu'est le savoir : après l'expérience de l'énormité et de la sauvagerie du monde, celle de la folle liberté de la pensée s'exposant à l'immensité du cosmos. Au roman-océan de Melville répond ici un dialogue que Giordano Bruno écrit vers 1584 pour exposer sa doctrine hérétique – la Terre n'est pas le centre du monde ; chaque chose a une âme propre ; surtout, l'Univers est infini, et au sein de cette infinité, comme le note Latella, chaque être singulier est à son tour un monde en soi, "chacun avec son corps-planète, chacun avec un rôle auquel donner vie et caractère – mais des planètes appartenant toutes au même univers, à la même spirale qui s'enroule autour d'une lumière, d'une idée." Plus qu'une doctrine obscure ou abstraite, ce sont les cheminements d'un homme vers la connaissance que Latella donnera à voir, sa marche errante à la conquête de sa liberté.

› “Le corps humain reproduit le monde”

«Le philosophe aspire à surmonter son individualité... pour dilater son être fini dans la splendeur de l'infini, pour retrouver l'union avec la nature infinie. Penser à l'infini signifie, en particulier, se penser comme une partie minuscule d'un tout, manifester avec enthousiasme la certitude que même sa propre vie participe, proportionnellement, à l'incessant mouvement de l'univers.»

Pour les nouvelles idées, Bruno a besoin de la parole, du mot sous toutes ses formes : le mot énoncé, le mot écrit, le mot-arme dans les duels des principales villes européennes, le mot «théâtre».

Le Banquet des cendres fonctionne comme une boîte chinoise où chaque niveau mène à un autre, puis à un autre encore ; il ne fournit aucune solution, mais se suspend, s'ouvre pour renvoyer à d'autres niveaux, aux «mondes infinis». Un cycle qui se répète, en formant une «spirale d'infinis univers».

Teofilo représente le corps, la raison de la philosophie du Nolan. Smitho est le monde des *gentlemen* anglais qui aiment débattre de philosophie pour discerner ce qui est vrai et juste. Prudenizio est l'amateur de classiques, l'un de ces érudits pédants et obtus (souvent homosexuels), si fréquemment malmenés par Giordano Bruno. Enfin, Frulla est le serviteur qui ne connaît ni savoir ni discipline (la nature, l'instinct). Dans le jeu métathéâtral qui passe de la narration à la discussion, ces personnages eux-mêmes jouent d'autres rôles qui leur sont plus propres ; ainsi seulement la métaphore du banquet peut devenir l'indispensable dispute, afin que Teofilo/le Nolan puisse atteindre l'objectif et donc, comme dans le cinquième dialogue, l'essence, l'expression philosophale de Giordano Bruno – peut-être le summum de la théâtralisation, pour pouvoir dire l'indicible, la vérité, sans subir la censure des vulgarisateurs du verbe, la seule vérité (la parole de Dieu).

« Nous autres sorciers sommes tous un peu plaisantins et acteurs. La sagesse (en admettant que certains réussissent à la conquérir) n'est pas accessible seulement par le biais du cerveau ; le corps aussi est nécessaire. Il n'est pas de sagesse sans l'union de la pensée, de la chair et du sourire. »

Une fois encore, le corps donne sa forme à la nécessité d'être là. Le corps humain reproduit le monde. Ce n'est qu'après avoir retrouvé la pureté du corps que l'homme peut pousser son esprit vers la lumière, la sagesse, qui trouve son équilibre entre le fini (le corps) et l'infini (l'âme).

Antonio Latella

› Notes de Federico Bellini

Est-il possible, et permis, de réduire un texte ayant pour thème principal l'infini ? Est-il possible, et permis, de restreindre dans une structure théâtrale précise des paroles et concepts qui, par leur définition même, tendent à échapper à toute structure ? Enfin, est-il possible, et permis, de chercher la synthèse d'une pensée lorsque celle-ci s'efforce sans trêve de fuir toute synthèse ?

Serait-ce une question de simple utilisation d'un ouvrage théâtral, nous pourrions répondre que cela est tout à la fois possible et permis. Mais, si la question se posait en d'autres termes, c'est-à-dire si l'on prétendait pénétrer en profondeur la pensée et la vie de Giordano Bruno, ma réponse personnelle serait alors que cela n'est ni possible, ni permis, ni juste.

Ce n'est pas là un préalable oiseux, mais le point même autour duquel se joue la possibilité de se confronter, dans tous les sens du terme, avec ce texte. *Le Banquet des cendres* et, bien entendu, Giordano Bruno nous incitent à prendre position à l'égard de ce problème : est-il préférable de laisser les mots, les phrases, les concepts couler librement pour donner corps à une pensée unique, ou de les encadrer dans une structure possédant les caractéristiques de la théâtralité ?

Dans cette adaptation, mon choix s'est porté sur la seconde option.

Pour moi, *Le Banquet des cendres* est un voyage à l'intérieur du théâtre ou, pourrait-on dire pour être plus précis, un voyage de la pensée vers la connaissance qui exploite les possibilités offertes par le théâtre. Du voyage de Teofilo vers le lieu du banquet, burlesque acrobatie linguistique, à l'ostentation mortifère et baroque des habits des faibles opposants, tout dans cette pièce est théâtral. Du langage sec et étonnamment moderne du début à cette sorte de "grommelot" par lequel, de fait, s'ouvre la pièce, tout est théâtre. Et ce, même dans la deuxième partie, où la reconnaissance de la matière plus profondément philosophique alterne avec la gravité des questions et des jugements des deux docteurs oxfordiens, Torquato et Nundinio. Autant la matière théâtrale, dans *Le Chandelier*, devient philosophique, autant, dans *Le Banquet*, la matière philosophique devient théâtrale.

C'est d'ailleurs Giordano Bruno lui-même qui nous suggère cette voie lorsque, dans l'épître introductive, les destinataires de ce texte sont vus non seulement comme des lecteurs, mais aussi comme des spectateurs, ou lorsqu'il utilise le verbe jouer pour inciter ses personnages à poursuivre la comédie. Mais, là aussi, est-il possible, et permis, de parler de personnages dans le cadre de cette pièce ? Ne nous trouvons-nous pas plutôt face à des vecteurs de paroles, des masques, des émanations sous lesquels se cache Giordano Bruno lui-même ? Pourquoi les paroles de Frulla anticipent-elles ce qui, ponctuellement, se vérifie dans le récit ? Pourquoi les quatre personnages du début semblent-ils connaître dès le départ le résultat de la rencontre du Nolan ?

N'y a-t-il pas là peut-être, outre la théâtralité, un élément de métathéâtralité ? N'est-ce pas peut-être là l'occasion de répéter une « cène » (la dernière, comme le titre semblerait le suggérer) à l'infini, en se distribuant les rôles ?

... / ...

... / ...

C'est cette orientation que j'ai choisie pour la seconde partie de cette adaptation, indéniablement libre, où les quatre interlocuteurs (Teofilo, Smitho, Prudenziio et Frulla) se transforment en convives du banquet, conformément au concept d'éternelle mutation qui est l'une des charnières de la philosophie de l'auteur - dans un jeu de rôles, de miroirs, de superpositions tendus vers une vérité difficile, contradictoire qui, par le biais d'une sinistre légèreté, sait se rendre encore plus fuyante, insaisissable, potentiellement terrible, enclose peut-être dans les cellules trop secrètes du grand marionnettiste Giordano Bruno. Et c'est en manipulant les ficelles des ses interlocuteurs fictifs que celui-ci se livre à nous dans toute sa solitude, réalisant de fait l'extrême projet d'isolement intellectuel, l'utopie de se parler publiquement à lui-même. Peut-être alors devient-il possible, et permis, de circonscrire un texte en soi dépourvu de limites, pour nous mettre à son service et rentrer, plus modestement, dans les cellules des mondes finis que nous cherchons à connaître : les mondes, précisément, du théâtre.

Federico Bellini

› Extrait

Smitho

Comment est-il possible que l'univers soit infini ?

Teofilo

Comment est-il possible que l'univers soit fini ?

Smitho

Voulez-vous donc qu'on puisse démontrer cette infinitude ?

Teofilo

Voulez-vous donc qu'on puisse démontrer cette finitude ?

Smitho

Qu'est-ce donc que cette dilatation ?

Teofilo

Qu'est-ce donc que cette limite ?

Smitho

Chaque chose prise dans l'univers comprend-elle à sa façon toute l'âme du monde ?

Teofilo

C'est bien cela.

Smitho

Les différences visibles dans les corps en tant que formes, figures, couleurs ne sont-elles rien d'autre qu'un visage différent d'un même substance ?

Teofilo

C'est bien cela.

Smitho

Voulez-vous que ce qui est engendré et ce qui engendre soient faits de la même substance ?

Teofilo

Vous avez parfaitement compris.

Smitho

De sorte que ce monde vrai, universel, infini, immense, dans chacune de ses parties est un tout de sorte qu'il est lui-même contenu dans chaque partie ?

Teofilo

Voulez-vous donc que ce soit l'inverse ?

Extrait du *Banquet des Cendres*, d'après Giordano Bruno / adaptation de Federico Bellini