

# Othello

de **William Shakespeare**  
mise en scène **Éric Vigner**

6 novembre – 7 décembre 2008  
Théâtre de l'Odéon 6<sup>e</sup>



décor et costumes **Éric Vigner**  
lumière **Joël Hourbeigt**  
son **Othello Vilgard**  
traduction et adaptation : **Rémi de Vos et Éric Vigner**

avec  
**Bénédicte Cerutti** : *Desdémone*  
**Michel Fau** : *Iago*  
**Samir Guesmi** : *Othello*  
**Nicolas Marchand** : *Roderigo*  
**Vincent Németh** : *Brabantio/Montano*  
**Aurélien Patouillard** : *Le Doge/Lodovico*  
**Thomas Scimeca** : *Cassio*  
**Catherine Travelletti** : *Bianca/Un Gentilhomme*  
**Jutta Johanna Weiss** : *Emilia*

production CDDB – Théâtre de Lorient, Centre dramatique national ; CDN Orléans-Loiret-Centre ; Arts 276 – Festival d'Automne en Normandie ; Le Parvis, Scène nationale - Tarbes Pyrénées  
créé le 6 octobre 2008 au CDDB - Théâtre de Lorient

## Rencontre

Au bord de plateau jeudi 13 novembre  
à l'issue de la représentation,  
en présence de l'équipe artistique.  
Entrée libre.  
Renseignements 01 44 85 40 90

**Spectacle du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h, relâche le lundi**

Prix des places : 30€ - 22€ - 12€ - 7,50€ (séries 1-2-3 et 4)  
Tarif groupes scolaires : 11€ - 6€ (séries 2 et 3)

## Odéon-Théâtre de l'Europe

Place de l'Odéon Paris 6<sup>e</sup> / Métro Odéon - RER B Luxembourg

L'équipe des relations avec le public : Scolaires et universitaires, associations d'étudiants  
Réservations et Actions pédagogiques  
Christophe Teillout 01 44 85 40 39 - christophe.teillout@theatre-odeon.fr  
Émilie Dauriac 01 44 85 40 33 - emilie.dauriac@theatre-odeon.fr

Dossier également disponible sur [www.theatre-odeon.eu](http://www.theatre-odeon.eu)

*Certains éléments de ce dossier nous ont été communiqués par l'équipe du CDDB - Théâtre de Lorient.*

## EXTRAIT

### OTHELLO

Voilà la cause, la voilà, mon âme.  
Dire son nom devant vous, je ne peux pas, chastes étoiles !  
La cause est là. Pourtant je ne veux pas verser son sang,  
ni déchirer sa peau plus blanche que la neige,  
plus douce que l'albâtre des tombeaux.  
Mais elle doit mourir, elle trahirait encore sinon.  
Eteindre la lumière, et puis éteindre la lumière.  
Si je souffle sur toi, esprit du feu,  
je peux te rendre à la lumière  
si le regret me vient. Si je t'éteins toi,  
perfection achevée de la nature,  
où trouver le feu prométhéen  
qui te rendra à la lumière ? Une fois la rose cueillie,  
je ne peux lui rendre la vie,  
il faudra qu'elle se fane. Je veux la respirer sur la branche.  
Oh souffle embaumé, qui pourrait persuader  
la justice de briser son épée ! Encore, encore une fois.  
Sois ainsi quand tu seras morte car je vais te tuer,  
et je t'aimerai encore. Encore une fois, la dernière.  
Jamais douceur n'aura été plus fatale. Je pleure.  
Mais ces larmes sont cruelles. Mon chagrin est celui du Ciel,  
qui frappe ce qu'il aime. Elle s'éveille.

*Othello*, Shakespeare, Acte V, Scène 2, traduit par Rémi DE VOS  
Le texte est publié aux Éditions Descartes et Cie - Octobre 2008

Entre 1599 et 1608, Shakespeare a produit sept sommets du répertoire tragique. *Othello*, qui date probablement de 1603-4, est le troisième d'entre eux, succédant à *Hamlet* et précédant immédiatement *Le Roi Lear*. Et ce drame, d'une terrible noirceur, est peut-être de tous ceux de Shakespeare celui dont l'intrigue est la plus maîtrisée. Le voyage d'Othello vers son destin, commencé à Venise et s'achevant à Chypre, paraît l'enfoncer peu à peu en enfer, tandis qu'autour de lui l'espace va se rétrécissant progressivement, jusqu'aux dimensions de la chambre où Desdémone est étouffée.

Pour retracer les étapes de cet engouffrement d'un homme dans son propre abîme, Eric Vigner a souhaité d'abord disposer d'un texte taillé à nouveaux frais pour des acteurs tels que Michel Fau et Samir Guesmi. Car Vigner, qui a toujours aimé passer des classiques aux modernes et faire dialoguer leurs qualités respectives, se fait d'*Othello* une idée résolument contemporaine. Pour écrire avec lui cette nouvelle version, il a fait appel à Rémi de Vos. Leur amitié remonte à une bonne décennie. Vigner a déjà créé deux de ses œuvres (dont *Jusqu'à ce que la mort nous sépare*, présenté à Paris en 2007) au Théâtre de Lorient, qu'il dirige depuis 1995 et où de Vos travaille à ses côtés depuis trois ans en qualité d'auteur associé. Leur nouvelle traduction a été achevée peu avant le départ de Vigner pour Atlanta, où il était attendu pour mettre en scène une pièce de cet autre traducteur de Shakespeare que fut Bernard-Marie Koltès. Et dès le début des répétitions, alors qu'il abordait en langue anglaise celui qui est l'un de ses auteurs de prédilection, il mesura « combien les pièces communiquent entre elles ». Koltès et Shakespeare lui paraissent se faire écho, s'éclairer, se commenter l'un l'autre. « Deux hommes qui se croisent », écrit Koltès, « n'ont pas d'autre choix que de se frapper, avec la violence de l'ennemi ou la douceur de la fraternité » : en redécouvrant cette réplique de *Dans la solitude des champs de coton*, Vigner songe aussitôt à cette autre « histoire d'hommes » qu'est *Othello*, où s'affrontent le général maure et son enseigne, Iago le démoniaque. Koltès et Shakespeare ont tous deux le sens des conflits et des guerres : Othello a pour toile de fond une Méditerranée où Turcs et Vénitiens se disputent la suprématie, et dans l'ombre de la cité marine que sert Othello le Berbère, Koltès aide Vigner à entrevoir d'autres Etats, nouant avec « leurs » étrangers des liens tout aussi ambigus... « Othello », conclut Vigner, « est une pièce des ténèbres, où la question du désir, de l'amour et de la mort circule dans une atmosphère hypnotique, comme chez Koltès... L'étrange travail de mort qui s'opère dans cette pièce ne sera sublimé par rien. C'est un désert que l'on voit ».

Daniel Loayza



© Alain Fontenay

## NOTE D'INTENTION D'ÉRIC VIGNER

*There is no love, there is no love.*

Je vous écris d'Atlanta, du printemps 2008, où je mets en scène *In the solitude of the cotton fields* nouvelle traduction de la pièce de Bernard-Marie Koltès, avec un acteur noir américain et un acteur blanc américain. Atlanta de CNN et de Coca-cola, au cœur du vieux sud noir et esclavagiste, où les champs de coton bruissent encore, 40 ans après l'assassinat de Martin Luther King.

Avant mon départ, avec mon ami Rémi De Vos, auteur dramatique, nous avons achevé l'adaptation d'*Othello*. Six mois de travail acharné de l'anglais au français pour être au plus près de la langue de Shakespeare et écrire une version pour la scène, pour les acteurs. De Koltès à Shakespeare, dans l'entrelacs des langues, je lis *Othello* à la lumière de *La solitude* :

«*Two men who meet don't have any other choice but to fight, with the violence of the enemy or the gentleness of fraternity. Deux hommes qui se croisent n'ont pas d'autre choix que de se frapper, avec la violence de l'ennemi ou la douceur de la fraternité.*» (BMK)

Plus que jamais je mesure combien les pièces communiquent entre elles, et comme chaque mise en scène n'est que la variation d'une invisible construction, d'une histoire faite de hasards, de choix et de liens assemblés. À travers les siècles, les écritures se répondent, de 1604 à 2008, en réciprocité. Au très fameux "Voilà la cause. Mon chagrin est celui du Ciel, qui frappe ce qu'il aime", j'entends revenir en écho le Client à la fin de *La solitude* :

«*There is no love, there is no love.*» (BMK)

Car comme *La solitude*, *Othello* est une histoire d'hommes, dont le couple principal est bien Iago/Othello. C'est entre eux que se joue le combat : *Othello* est une pièce de guerre, guerre de Venise contre les Turcs, guerre de conquête dans le bassin méditerranéen, guerre de religion entre l'Orient et l'Occident, guerre faite à soi-même et à l'autre, quand l'autre devient l'étranger qu'il faut anéantir. Au-delà du projet inconscient et personnel de Iago qui commence par son cri, sa douleur quant à l'injustice qui lui est faite de ne pas avoir été choisi comme lieutenant par Othello.

C'est une pièce sur la contamination et le doute. La certitude, l'ordre des choses, la logique, les valeurs sur lesquelles se fonde le bon déroulement d'une société, s'écroulent sous les coups d'une guerre secrète, sale et intime, d'un seul homme blessé et qui veut la mort du monde qui lui a infligé cette douleur. Si j'étais le Maure, je ne voudrais pas être Iago. En le servant, je sers, mais c'est moi que je sers. Le ciel m'est témoin, ni amour ni devoir, mais un masque pour atteindre mon but ultime. Ah, le jour où mes actes dévoileront le noyau secret de mon être et mon cœur enfin mis à nu, je l'arracherai ce cœur pour le donner aux corbeaux. Je ne suis pas ce que je suis.

*Othello* est une pièce des ténèbres, où la question du désir, de l'amour et de la mort circule dans une atmosphère hypnotique, comme chez Koltès. On assiste à une révolution, comme on dit du soleil, le passage de la lumière à l'obscurité. La lumière, ici, est lumière du jugement dernier, une lumière noire, et Iago l'annonciateur d'une apocalypse. Pas de pardon, pas de survie. L'Enfer et la nuit porteront cette monstrueuse naissance à la lumière.

Iago est un ange des ténèbres sans forme et sans poids autres que ceux qu'on projette sur lui, un acteur, un «espace blanc» qui autorise toutes les projections, et le théâtre qui révélera la conscience d'Othello et par ricochet la nôtre. Son projet acharné éclaire pour un instant la part noire et aveugle qu'Othello porte en lui. Car, que ne voit le sombre Othello en lui, qui le conduira à tuer ce qu'il aime et accomplir le projet initié par Iago ? Othello est attaqué à l'endroit même de sa vérité profonde. L'autre est la bête à tuer et l'autre en soi-même, celui que l'on tolère dans une paix relative, devient l'ennemi à abattre quand s'imisce le doute, ce poison. Comme le désir que traque le Dealer chez le Client de *La solitude* :

«*Because of the weight of this glance upon me, the virginity in me feels suddenly raped, innocence turned to guilt, and the straight line which was supposed to carry me from one point of light to another point of light, because of you has become crooked and labyrinth obscure in the obscure territory where I got lost. Du seul poids de ce regard sur moi, la virginité qui est en moi se sent soudain violée, l'innocence coupable, et la ligne droite censée me mener d'un point lumineux à un autre point lumineux, à cause de vous devient croquée et labyrinthe obscur dans l'obscur territoire où je me suis perdu.*»(BMK)

Il n'y a pas d'issue, ni d'espoir dans cette pièce noire. L'étranger mercenaire l'étalon berbère que la république emploie et tolère à des fins politiques, jusqu'à accepter le rapt nocturne de la vierge Desdemone, retournera au chaos préfiguré par cet évanouissement mystérieux où l'homme chute, ravi par le poison distillé par Iago. Othello demeurera l'étranger et l'étrange travail de mort qui s'opère dans cette pièce ne sera sublimé par rien. C'est un désert que l'on voit.

Éric VIGNER, Atlanta, avril 2008

## SOMMAIRE

<b><i>Othello</i> dans le temps</b>	<b>p6</b>
Repères biographiques de Shakespeare	p6
Le théâtre élisabéthain	p7
Résumé	p9
Sources	p11
Shakespeare, un maître du montage	p12
Les adaptations	p14
<b>Du texte à la scène</b>	<b>p17</b>
Traduire Shakespeare	p17
<i>Othello</i> ou l'intime ravage, entretien avec Éric Vigner	p18
Notes de mise en scène sur les personnages	p22
Notes de répétition	p24
Croquis de costumes	p27
Le décor	p30
<b><i>Othello</i>, tragédie de l'ombre</b>	<b>p31</b>
Le couple Othello-Iago	p31
Othello, entre étranger et "étrangeté"	p33
Poison et contagion : de l'amour au crime	p36
<b>Repères biographiques :</b>	<b>p44</b>
Equipe artistique	p44
Collaborateurs artistiques	p47
<b>Bibliographie</b>	<b>p49</b>
<b>Pour aller plus loin</b>	<b>p50</b>
<b>A voir également</b>	<b>p50</b>

## OTHELLO DANS LE TEMPS

### REPÈRES BIOGRAPHIQUES DE SHAKESPEARE

1564	26 avril	Baptême de William Shakespeare à Stratford-upon-Avon, fils du gantier John Shakespeare
Autour de 1572		Scolarité (supposée) à la <i>grammar school</i> de Stratford
1582	28 novembre	Mariage avec Anne Hathaway
1583	23 mai	Naissance de sa première fille Suzanne
1585	2 février	Naissance des jumeaux Judith et Hamnet (qui meurt quelques années plus tard, en 1596)
<b>1589-1601</b>		<b>le temps des "histories" : <i>Henri IV, Henri V, Henri VI, Richard III...</i></b> Shakespeare vit à Londres, séparé de sa famille. Il devient acteur, écrivain et finalement membre éminent de la compagnie théâtrale "Lord Chamberlain's Men"
1592		Première de <i>Richard III</i>
1593		Première de <i>Titus Andronicus</i> Première de <i>La Mégère apprivoisée</i>
1594		Première de <i>Roméo et Juliette</i>
1595		Première du <i>Songe d'une nuit d'été</i>
1596		Première du <i>Marchand de Venise</i>
1599		Ouverture du Globe, théâtre dans lequel la compagnie deviendra résidente Première de <i>Jules César</i>
<b>1601-1609</b>		<b>Le temps des tragédies:</b> Elisabeth se détourne de la bourgeoisie cupide et renoue avec les féodaux. Shakespeare, écoeuré sans doute, abandonne le drame civique pour la tragédie. Comme Sénèque, il va créer des monstres: Lear, monstre de gâtisme, Macbeth, monstre d'ambition, Othello, monstre de jalousie.
1601		Première d' <i>Hamlet</i>
1602		Première de <i>La Nuit des rois</i> Première de <i>Troilus et Cressida</i>
1603		Après le décès d'Elisabeth Ière, Jacques Ier, nouvellement couronné, adopte la troupe qui porte désormais le nom de "King's Men"
<b>1604</b>		<b>Première d'<i>Othello</i></b>
1605		Première du <i>Roi Lear</i> Première de <i>Macbeth</i>
1608		Shakespeare est l'un des cofondateurs et principaux actionnaires du théâtre couvert des Blackfriars
1610		Première du <i>Conte d'Hiver</i>
1611		Première de la <i>Tempête</i> Shakespeare se retire à Stratford
1616	23 avril	Mort du dramaturge. Il est inhumé à Stratford-upon-Avon

## LE THÉÂTRE ÉLISABÉTHAIN:



Elisabeth Ière, la “Reine vierge”, règne de 1558 à 1603, soit : 45 ans.

Cultivée (elle parle, outre le latin et le grec, quatre langues), elle protège le théâtre contre les attaques des protestants “purs et durs”, les Puritains, qui voient en lui une école de débauche, d’immoralité, de paresse.[...]

[...] Après avoir utilisé un temps les cours d’auberges en “intéressant” le patron à la recette, les troupes ambulantes (chacune placée sous la protection nominale d’un grand seigneur pour se mettre à l’abri des magistrats puritains) construisent des théâtres fixes : le premier baptisé simplement “Le Théâtre”, est bâti en 1576 par un comédien-chef de troupe James Burbage, muni d’un privilège de la reine, dans une banlieue de la Rive Nord. Shakespeare, qui fera partie de sa compagnie, aura ses premières pièces jouées là. Peu après poussent à côté: “Le Rideau”, “La Fortune”, “Les Blackfriars”... En 1585, Rive Sud, près de la Tamise, s’ouvre “La Rose”. A cause de démêlés avec le propriétaire du terrain, “Le Théâtre” est démoli. Burbage récupère les matériaux et les utilise pour édifier “Le Globe” (1594), Rive Sud. Trente-cinq pièces de Shakespeare seront créées là. Jacques Ier accorde à l’équipe le privilège de porter le titre envié de “troupe du Roi”.[...]

[...]Les représentations ont lieu l’après-midi. Il faut traverser la Tamise pour se rendre aux théâtres de la Rive Sud (les plus prestigieux semble-t-il...). Gaston Baty décrit l’expédition:

*“ On hèle les bûteliers; on joue des coudees pour embarquer. Des injures sonnent. Les élégantes sont lacées de fil d’archal. Les galants, la barbe en triangle, arborent un gant de femme sur leur feutre emplumé. Passent des marchands de chansons. Des mendiants se glissent et des maquerelles. les barques trop chargées s’éloignent sur l’eau grasse. Il est trois heures. Londres va au théâtre.”*



.../...

Sur ses 200 000 habitants, Londres compte 12000 “marginiaux” vivant de trafics et de commerces illicites...et très friands de spectacles : combat d’animaux (chiens, coqs), matches de boxe, théâtre. Se rendre à “la maison du Diable” (le théâtre selon les Puritains), c’est quelque peu “s’encanailler”...

“ Les théâtres. On les aperçoit sur l’autre rive, leurs façades dominent les arbres. Ce sont de grandes constructions rondes ou polygonales. [...] Le drapeau hissé annonce que l’heure approche. Aux fenêtres du pignon, les trompettes appellent. Le programme est affiché à la porte “pour la commodité de ceux qui savent lire”. Le public afflue. Aux galeries, élégants, dames et riches bourgeois [...] dominent la cobue du parterre où grouillent “les puants”. Les valets du théâtre crient le vin et la bière (que les ivrognes iront évacuer dans ce baquet près de la porte), les pommes et les noix qui serviront tout à l’heure de projectiles.”



Le dispositif scénique fait l’admiration des gens du théâtre moderne (en particulier de Jouvett). Il permet la simultanéité des actions et une mise en scène dans les trois dimensions grâce à ses “aires de jeux” multiples, notamment :

**A : L’avant-scène** pour les duels et batailles, scènes champêtres, monologues...

**B : L’arrière-scène** (alcôve fermée par une courtine) pour les adultères et les trépas. Polonius y espionne Hamlet. C’est là le tombeau de Juliette, la chambre à coucher de Desdémone... On tire le rideau et le trône du roi apparaît. Le souffleur peut s’y tenir.

**C : Le balcon** (sous l’auvent) qui figure aussi bien le rempart d’un château-fort que le balcon de Juliette. On y pend des oriflammes, des tapisseries “d’Arras”.

**D : La scène** proprement dite, au-delà des piliers.

André DEGAINE, *Histoire du théâtre dessinée*, Nizet, Paris, 1992



## RÉSUMÉ :

C'est dans la grande et puissante Venise que s'ouvre le premier acte d'*Othello*. Roderigo, prétendant éconduit de la fille du sénateur Brabantio, s'emporte contre Iago, soldat de l'armée vénitienne. Celui-ci connaissait en effet l'intention de Desdémone de s'enfuir de chez elle pour épouser en secret le maure Othello, chef des armées vénitiennes et cependant il n'en a pas prévenu Roderigo. Roderigo se plaint de cette omission et affirme ne pas comprendre le comportement de Iago qui lui avait pourtant déclaré détester le Maure. Iago réaffirme alors avec vigueur cette haine de son supérieur qui, malgré ses années de bons et loyaux services, ne lui a pas offert la promotion tant attendue et lui a préféré le jeune florentin Cassio, théoricien et stratège militaire.

Iago, accompagné de Roderigo, réveille le sénateur Brabantio et se fait un malin plaisir de lui révéler la fuite de sa fille et son mariage clandestin. Puis, avant que le vieil homme ne descende de chez lui, il fuit, expliquant à Roderigo qu'il ne doit pas se trouver impliqué s'il veut garder la confiance du Maure.

La scène suivante voit apparaître Othello, à qui Iago (tout en omettant de préciser son rôle dans cette affaire) raconte la réaction furieuse du sénateur Brabantio lorsqu'il a appris la nouvelle du mariage de sa fille. Il conseille à Othello de fuir la colère paternelle mais celui-ci refuse. Cassio entre alors, portant un message du Doge. Celui-ci requiert la présence d'Othello car il a reçu d'alarmantes nouvelles de Chypre. Le sénateur Brabantio fait irruption avec ses hommes mais Othello refuse de se battre contre lui et propose de mener cette affaire devant le Doge qui l'a réclamé. Lorsqu'ils parviennent au palais, il n'est plus aucun doute quant au caractère urgent de la situation : le Doge a besoin d'Othello pour mener ses troupes à Chypre. Cependant, Brabantio tient à faire entendre sa plainte et accuse le Maure de sorcellerie: comment expliquer autrement que sa fille ait choisi de l'épouser en secret? On donne alors à Othello l'occasion de se défendre et il demande que soit également convoquée Desdémone afin qu'elle puisse appuyer ses dires. Après les avoir tous entendus, le Doge tente d'apaiser les esprits et propose une réconciliation que Brabantio refuse tout net. Il est alors décidé que Desdémone rejoindra son mari à Chypre, en compagnie de sa suivante Emilia et de son époux Iago, en qui Othello déclare avoir toute confiance. Les deux époux partent profiter de leurs dernières heures ensemble. Iago enjoint Roderigo à ne pas perdre espoir concernant Desdémone. Une fois seul, il révèle ses intentions: puisque Othello lui a préféré Cassio, c'est ce dernier qui sera l'instrument de sa vengeance.

L'acte II nous emmène à Chypre où l'on attend toujours l'arrivée d'Othello. Une tempête, qui a détruit la flotte turque, a retenu son vaisseau. Cassio constatant l'inquiétude de Desdémone pour son mari tente de détourner son attention par une conversation légère. Iago, assistant à cette scène complice, y voit la cristallisation de son plan. Après l'arrivée d'Othello, il pousse donc Roderigo à se battre contre Cassio, sous prétexte que ce serait finalement au jeune florentin que Desdémone accorderait ses faveurs.

Un héraut annonce une nuit de festivités donnée en l'honneur de la victoire d'Othello et de ses noces. Plus tard dans la nuit, Othello se retire avec Desdémone et laisse Cassio monter la garde. Iago pousse Cassio à boire et le taquine jusqu'à le rendre irritable. Roderigo entre alors et commence à se battre avec Cassio. Montano, gouverneur de l'île, tente de faire cesser le combat et, dans sa tentative, se retrouve blessé par Cassio, ivre. Othello apparaît et lorsqu'on lui fait le récit de ce qui vient de se passer, il prive le jeune florentin de ses fonctions. Celui-ci retrouve en un instant ses esprits et se montre particulièrement honteux de son comportement. Iago lui conseille alors de plaider sa cause auprès de Desdémone.

Au début de l'acte III, Iago organise une rencontre en privé entre Cassio et la jeune épouse qui promet naïvement d'intercéder en sa faveur auprès de son mari. Lorsque Othello entre en scène, Cassio, honteux, part précipitamment et Iago en profite instantanément pour suggérer que Cassio semble vouloir éviter le Maure. Desdémone vient immédiatement plaider avec ferveur la cause du jeune florentin et affirme à son mari qu'elle ne cessera que lorsqu'il l'aura pardonné. Tandis

.../...

qu'elle sort avec Emilia, Iago commence à insinuer le doute dans l'esprit d'Othello quant à l'honnêteté de Cassio et à la fidélité de Desdémone. Si bien que lorsque celle-ci revient, elle trouve son époux dans un état d'agitation extrême. Elle cherche à l'apaiser et à le soulager en passant son mouchoir sur son front, mais il la repousse et sort. Le mouchoir est tombé à terre. Emilia le trouve un moment après et cède à son mari qui le lui réclame. C'est un mouchoir aisément reconnaissable aux fraises qui lui servent de motif, et qui a une valeur sentimentale pour sa maîtresse puisqu'il s'agit du tout premier présent que lui a fait Othello. Ce dernier revient en scène et demande à Iago de lui fournir la preuve irréfutable de l'infidélité de sa femme. Iago prétend avoir entendu Cassio parler de Desdémone dans son sommeil et qu'il l'a vu un peu plus tard s'essuyer le visage avec un mouchoir avec de petites fraises brodées. Othello, alors persuadé que sa femme et Cassio entretiennent une liaison, fait le serment de se venger. Il promet ensuite Iago au rang de lieutenant. Lorsqu'il revoit Desdémone, il lui demande où est le mouchoir qu'il lui a offert et entre dans une rage folle lorsqu'elle lui dit ne pouvoir lui montrer. Iago s'arrange alors pour dépousser le mouchoir dans un lieu où Cassio ne peut manquer de le trouver et pour que le Maure voit ce même mouchoir dans les mains de celui qu'il croit être l'amant de sa femme.

A l'acte IV, Othello décide de tuer Desdémone, Iago se chargera de Cassio. A ce moment, Lodovico arrive de Venise avec pour ordre de ramener Othello avec lui et de laisser à Cassio la charge de gouverneur de l'île. Othello accuse Desdémone d'infidélité et refuse de croire à ses protestations d'innocence. Il lui ordonne d'aller se coucher. De son côté, Iago persuade Roderigo de tuer Cassio. Mais les événements ne se déroulent pas tels qu'ils ont été prévus et c'est finalement Cassio qui blesse Roderigo. Iago accourt alors et blesse Cassio à la jambe. Othello, entendant les cris de Cassio, croit que la moitié du plan est déjà exécutée et veut en terminer au plus vite. Iago, craignant que Roderigo ne le dénonce le tue puis il ordonne à Emilia d'aller rapporter à Othello ce qui vient de se passer.

Pendant ce temps, Othello, sourd aux supplications de Desdémone l'étouffe dans le lit nuptial. Emilia arrive mais Othello refuse de la laisser entrer tant qu'il n'est pas certain que son épouse est morte. Desdémone dans son dernier souffle tente d'innocenter son mari auprès de sa suivante. Mais lorsqu'il la laisse finalement entrer, Othello avoue son geste. Horrifiée, celle-ci lui apprend que les insinuations de Iago n'étaient que mensonges et elle appelle au secours. Les autres entrent et Othello leur explique pourquoi il a tué Desdémone. Emilia achève de le détromper en lui révélant que c'est elle qui a trouvé le mouchoir et l'a donné à son mari. Iago tue alors sa femme et Othello tente de tuer Iago mais ne parvient qu'à le blesser. Effondré, il se poignarde et meurt sur le corps de sa femme.



© Alain Fontenay

## SOURCES :

La source unanimement reconnue d'*Othello* est "L'Histoire de Disdemona de Venise et du Capitaine Maure" dans les *Ecatommiti* de l'écrivain italien G. B. Giraldi Cintio (1504-1573). Ce recueil de nouvelles publié à Venise en 1565 a été amplement mis à contribution par les dramaturges élisabéthains en quête de sujets. On ne peut toutefois dire avec certitude si Shakespeare a utilisé l'original, une traduction anglaise (aucune traduction de l'époque ne nous est parvenue), ou la traduction française de Gabriel Chappuys (*Cent Excellentes Nouvelles*, 1583-1584).

Shakespeare suit dans les grandes lignes l'intrigue de Giraldi, dont tous les personnages, à part l'héroïne (Disdemona) sont anonymes. Un capitaine maure s'éprend d'une noble Vénitienne qui lui rend son amour, cédant non pas à "un désir propre aux femmes", mais à "une juste appréciation de ses mérites". Malgré l'opposition de la famille, ils se marient et les époux vivent quelque temps à Venise en parfaite harmonie. Quand le Maure part commander la garnison de Chypre, Disdemona insiste pour le suivre. L'enseigne du Maure, "homme de belle prestance mais nature dépravée", est lui-même amoureux de Disdemona qui repousse ses avances. Dépité, il décide sa perte. L'occasion se présente quand un capitaine, ami du Maure et familier de la maison, est cassé de son grade pour s'être battu avec un soldat qui montait la garde. Disdemona intercède pour lui auprès de son mari et l'enseigne parvient à persuader le Maure que cet intérêt est suspect. Quand le Maure demande des preuves, l'enseigne vole un mouchoir de la jeune femme et le laisse dans la chambre du capitaine. Le Maure réclame le mouchoir qu'on ne peut lui montrer, et le voit entre les mains d'une servante du capitaine, occupée à copier le motif de broderie. Puis, lorsque le capitaine est traîtreusement blessé et estropié (par l'enseigne) en revenant de chez une courtisane Disdemona manifeste sa compassion, qui devient pour le Maure une nouvelle preuve d'infidélité. Le Maure complotte alors avec l'enseigne pour tuer sa femme sans éveiller les soupçons. Une nuit, elle est attirée hors de sa chambre, assommée par l'enseigne, transportée dans son lit, puis écrasée sous les décombres du plafond (délabré) que les deux complices font tomber sur elle. Pris de regrets, car "il avait aimé la dame plus que sa propre vie", le Maure se met à détester l'enseigne qui le dénonce alors comme assassin de sa femme et responsable du guet-apens où le capitaine a perdu une jambe. Arrêté puis condamné à l'exil, le Maure est finalement assassiné par les parents de Disdemona. L'enseigne continue ses agissements scélérats, et, après de nouveaux démêlés avec la justice, il meurt sous la torture. Ainsi Disdemona est vengée.

Les changements les plus notables apportés par Shakespeare au niveau de l'intrigue concernant la promotion de Cassio au détriment d'Iago, les deux personnages de Roderigo et de Brabantio (ajoutés) et celui d'Emilie. Chez Giraldi, la femme de l'enseigne est l'amie et la confidente de Disdemona; sans participer au complot, elle est au courant des intentions de son mari mais n'ose rien dire et elle se borne à conseiller la prudence à Disdemona. Autres modifications ponctuelles : des sentiments amoureux de l'enseigne ne subsiste qu'une remarque brève et ironique d'Iago (II, 1, 269-272) ; l'ivresse de Cassio est un ajout ; les circonstances du meurtre sont différentes et aussi celles du vol du mouchoir qui n'a rien de magique (chez Giraldi, l'enseigne et sa femme ont une petite fille ; l'enseigne prend adroitement le mouchoir sur Disdemona, un jour où, en visite chez eux, elle tenait l'enfant dans ses bras) ; enfin chez Giraldi, la femme de l'enseigne, seule survivante, est la mémoire qui permet de relater les faits. Pour le reste, tout est transfiguré par l'alchimie du verbe shakespearien.

La référence à la mer Pontique (III, 3, 456-459) vient vraisemblablement de trois passages de l'*Histoire naturelle* de Pline dans la traduction de P. Holland (1601) et Shakespeare semble s'être documenté sur Venise dans l'ouvrage du cardinal Contarini sur cette ville (traduction anglaise, 1599), et sur les Turcs dans *The General History of the Turks* (1603), de Richard Knolles.

Léone TEYSSANDIER, "Introduction", in SHAKESPEARE, *Tragédies* II, Robert Laffont, Paris, 1995

## SHAKESPEARE, UN MAÎTRE DU MONTAGE

### notes rapides sur le temps et l'espace dans *Othello*

**Rappel :** la plupart des dramaturges élisabéthains, dont Shakespeare, ne composaient pas leurs intrigues en s'appuyant sur une division en actes (les actes ont le plus souvent été définis a posteriori par les éditeurs des pièces). En revanche, la division en scènes est pertinente, incontestablement inscrite dans les textes et voulue par les auteurs. Cependant, il ne faut jamais perdre de vue que les principes constitutifs de l'unité scénique élisabéthaine n'ont rien à voir avec ceux du théâtre classique français. Dans ce dernier, la scène se délimite en fonction des entrées des personnages. La scène élisabéthaine, pour sa part, est la portion de texte qui est comprise entre deux "plateaux nus", c'est-à-dire entre deux intervalles où aucun acteur ne se trouve en train de jouer devant les spectateurs. Une "scène" de Shakespeare se termine donc en principe avec la sortie de tous les personnages présents (on néglige ici certains cas particuliers, comme les scènes où un personnage endormi reste seul en scène, etc.)

Par ailleurs, en ce qui concerne les grandes données de l'action dramatique, on sait que les élisabéthains ne se sont jamais donné des contraintes telles que la "règle des trois unités". Conséquence immédiate : leur construction du temps et de l'espace dramatiques diffère profondément de la pratique des auteurs français du Grand Siècle. Racine, par exemple, doit bâtir son intrigue de façon à ce qu'elle tienne (ou paraisse tenir) en l'espace d'une journée. Shakespeare, lui, doit articuler son temps dramatique de telle sorte que son intrigue ne se dissolve pas, en quelque sorte, faute de repères temporels fixes.

*Othello* offre l'un des meilleurs exemples de l'art shakespearien du montage. On observera à cet égard avec quelle souplesse il joue des données d'espace et de temps.

Quelques remarques rapides sur l'organisation spatiale : un premier groupe de scènes situées à Venise constitue une sorte de prologue ; à Chypre, l'action progresse dans le sens d'un enfermement croissant (de l'île, on passe à différents lieux au sein de la forteresse, pour finir dans l'espace le plus intime et le plus fermé : la chambre nuptiale où a lieu le crime, et où Othello, acculé, se suicide).

Quant à l'organisation temporelle, elle est trop complexe pour pouvoir être abordée en détail. Bornons-nous à indiquer que Shakespeare nous conduit d'une nuit (celle du mariage) à une autre nuit (celle du meurtre), et qu'une seule scène de nuit les sépare (celle où Cassio cède à l'ivresse – cette nuit-là étant par ailleurs la nuit de noces d'Othello et de Desdémone).

Est-ce à dire que trois "nuits" suffisent à contenir l'ensemble de l'action ? En combien de "jours" Othello devient-il donc un criminel ? Rappelons en guise de réponse qu'*Othello* offre un exemple frappant et artistiquement magnifique de ce que les critiques appellent la "double temporalité" shakespearienne. Double, parce que le dramaturge joue constamment sur au moins deux plans.

Le premier, pour aller vite, serait celui du calendrier, celui que s'astreindrait à respecter un certain réalisme, ou que les spectateurs seraient enclins à reconnaître comme tel. Si l'intrigue d'*Othello* est abordée de ce seul point de vue, elle ne résiste pas à l'examen. En effet, si l'on ne repère dans *Othello* que les indices relevant de cette première sorte de temps, il apparaît assez vite que les différents éléments recueillis sont soit impossibles à concilier (Cassio ne peut s'être abstenu de rendre visite à Bianca depuis une semaine s'il n'est arrivé à Chypre que la veille) soit invraisemblables (Othello peut-il passer de la confiance absolue en Desdémone à la fureur homicide en quelques heures ?).

Le second plan, qui n'a rien de nécessairement réaliste, peut être envisagé à différents points de vue. Il est avant tout le temps qui s'écoule durant la représentation, le pur présent dramatique. Ce temps peut être ressenti comme correspondant à une durée plus ou moins longue ; cette durée, à son tour peut être interprétée de diverses façons (il peut s'agir d'une transformation intérieure d'ordre psychique ou spirituel, d'une temporalité symbolique, etc.)

Tantôt Shakespeare escamote l'un de ces temps au profit de l'autre, tantôt il les superpose. Pourquoi n'a-t-il pas préféré répartir les éléments de son intrigue sur une durée "vraisemblable", aisément reconnaissable et/ou soigneusement marquée ? Sans doute parce qu'un tel souci de précision documentaire aurait inutilement entravé la marche du temps dramatique, et détourné l'attention des spectateurs du processus le plus important : la transformation d'Othello. Cf. la scène 3 de l'acte III, qui est à cet égard le véritable cœur de la pièce. A son début, Othello fait toute confiance à Desdémone ; à sa fin, il est déjà fou de jalousie. La priorité donnée au temps dramatique permet ici au spectateur d'assister, en "temps réel" (c'est-à-dire dans le présent de la représentation) à une action, de l'ordre de la métamorphose intérieure, qui est relativement

.../...

lente, car cette scène est de loin la plus longue de la tragédie. Et en même temps (si l'on peut dire !) ce “temps réel” imprime à cette métamorphose un rythme saisissant : devant le résultat du processus, tout le monde (Desdémone, les envoyés de Venise, etc.) paraît saisi, surpris devant le changement d’Othello, comme s’il s’était produit brusquement. Autrement dit, la savante confusion des temps qu’entretient Shakespeare lui permet de créer des effets apparemment antagonistes : tantôt la déchéance d’Othello apparaît comme le terme d’une longue maturation, tantôt elle semble avoir éclaté avec soudaineté.

Il serait trop long, comme on vient de le dire, d’analyser en détail comment Shakespeare passe d’un temps à l’autre. Notons sans plus que sa palette est très large. Il peut par exemple se servir d’une indication temporelle explicite à valeur avant tout ponctuelle : c’est ainsi que Bianca reproche à Cassio de ne pas être venu la voir depuis une semaine. Le spectateur, en cet instant de la pièce, aura donc le sentiment que les Vénitiens sont à Chypre depuis plusieurs jours, car en point-là de l’action, il importe que le début et la fin de la trajectoire d’Othello au cours de la scène – sa confiance initiale, sa jalousie finale – soient tenus le plus possible à l’écart l’un de l’autre.

Autre procédé, moins perceptible : la manipulation implicite du rythme et de la forme dramatiques. A titre d’exemple, notons que les monologues peuvent avoir une fonction temporelle. Les premiers monologues de Iago concluent et délimitent à chaque fois un groupe d’actions – ils ont ce qu’on appelle parfois une fonction démarcative, ou si l’on veut, ils fonctionnent comme des sortes de vastes signes de ponctuation qui précisent l’articulation dramatique. C’est ainsi, à la fin de l’acte I, que la présence de Iago seul en scène signale la fin du prologue vénitien et le passage à une nouvelle étape de l’action, temporellement distincte de la précédente. De même, à la fin de l’acte II, la présence seul en scène de Iago signale la fin de l’épisode de l’ivresse de Cassio et prépare, comme à la fin de l’acte I, une certaine rupture de la continuité temporelle. Cela étant posé, et cette fonction des monologues de Iago étant ressentie plus ou moins consciemment par le spectateur, Shakespeare peut dès lors jouer des monologues pour entretenir une certaine confusion : puisque les monologues, en effet, ont toujours servi jusqu’ici de bornes-frontière entre zones temporelles distinctes, un monologue peut désormais être ressenti plus ou moins obscurément comme séparant deux de ces zones, même si ce n’est plus tout à fait le cas... De fait, le troisième monologue de Iago peut être perçu par le spectateur comme l’indication qu’une fois encore s’achève en ce point un certain groupe d’actions, et que l’intrigue va donc passer à une nouvelle étape, temporellement indépendante. Or ce monologue intervient dans le courant de l’acte III, scène 3 – cette fois-ci, loin de terminer la scène, il ne fait que distinguer entre deux moments “successifs” de l’ “empoisonnement” d’Othello (avant et après l’incident du mouchoir). A noter que le procédé est employé d’autant plus subtilement que ce monologue de Iago est précédé d’un autre monologue – d’Othello, celui-là – et qu’aucun personnage de cette longue scène n’est présent au plateau d’un bout à l’autre. A un certain point de vue, le début et la fin de l’ “empoisonnement” sont donc temporellement contigus (du fait de la continuité de la scène) ; à un autre point de vue, ils sont tenus séparés l’un de l’autre, comme si les monologues tenaient lieu d’écart temporel implicite. Tout se passe donc comme si continuité et discontinuité se dissimulaient mutuellement, afin que Shakespeare, par ce tour de force, puisse bénéficier en même temps des avantages de deux rythmes dramatiques qui paraissent inconciliables : le temps long de l’évolution insensible, le temps court de la crise catastrophique.

Daniel Loayza



© Alain Fontenay

## LES ADAPTATIONS

### La solitude tragique : Orson Welles et *Othello*

Le roman de Rushdie [ *Le dernier soupir du Maure* ] explore l'hybridité centrale au personnage d'Othello, son étrangeté aussi, et permet peut-être de tenter de saisir, au travers du roman, un sens profond de la figure tragique du Maure. Le film d'Orson Welles en propose une lecture autre, qui retourne à la fois à Shakespeare, et s'appuie sur les pouvoirs de l'image. Le film de Welles se livre à un examen de la solitude tragique et irrémédiable d'Othello. Il la dessine visuellement, bien sûr, soulignant l'isolement physique du personnage. L'adaptation élimine en particulier toutes les scènes de comédie. Pour Welles, on ne saurait transposer à l'écran une pièce de Shakespeare : ses films sont en ce sens des variations autour de Shakespeare, inspirées par le dramaturge anglais, mais ne cherchent en aucune façon à en livrer une production théâtrale filmée. La mort plane sur le film tout entier, puisque la procession funéraire de la fin ouvre aussi l'oeuvre, avant le générique : la mort des amants, la fin de Iago, sont énoncées, et resteront dans la mémoire du spectateur, de même que les premières phrases prononcées par Iago (« Je hais le Maure »). Welles souligne le pouvoir manipulateur de Iago, l'absence de motivation de celui-ci, sinon la pureté du mal qu'il exerce. Iago est à bien des égards le personnage principal du film, même s'il s'efface au fur et à mesure du développement de la tragédie. La confrontation entre Iago et Othello habite le film, dans des scènes où Welles s'appuie sur le pouvoir de la caméra pour renforcer la haine de Iago à l'égard du Maure : des décors subtilement construits permettent à Welles d'enfermer le personnage d'Othello derrière des grilles comme dans sa jalousie ; la longue scène de la plage renforce encore le pouvoir insidieux qu'exerce Iago sur Othello ; la dernière scène entre les deux personnages repose sur un regard par lequel Othello, détruit par la jalousie, comprend l'étendue de la haine que nourrit Iago à son égard. Face à cette haine implacable de Iago, le personnage d'Othello se constitue dans une tension entre sa simplicité, que souligne Welles, et la jalousie qui l'habite et le consume. Ressortent du film de Welles, et de l'interprétation par celui-ci du personnage principal, l'étrangeté d'Othello, aliéné au monde qui l'entoure, isolé dans un univers qu'il ne contrôle pas et qui le fait chavirer : lorsque Cassio remplace Othello à la tête de Chypre, et qu'Othello comprend et annonce la fin, le vertige qui saisit le personnage est créé par un jeu subtil de caméra tournante, jusqu'à la dernière tirade, où seul son visage apparaît, en plongée, par une cheminée dans le plafond. Puis Othello s'écroule, le cadavre de Desdemona dans les bras. Le vertige du personnage principal est devenu le vertige du monde, habité par le chaos.



### Rossini et l'adaptation : la dénaturé d'une tragédie

La première adaptation musicale est celle de Rossini, dont l'*Otello* est donné pour la première fois en 1816, sur un livret de Francesco Berio. Il est intéressant, bien sûr, qu'il y ait eu là l'un des grands succès de Rossini, qui impose le sujet pour tout le siècle. Peut-être est-ce le romantisme qui accueille la tragédie shakespearienne avec passion ? Peut-être est-ce la composition musicale, l'apparition du grand opéra sur les scènes européennes ? Peut-être enfin, est-ce le troisième acte de la tragédie qui lui donne son aura ? Quelles que soient les raisons, elles suffisent à occulter le fait que l'adaptation a soigneusement dénaturé le texte. On rappellera pour commencer que le mouchoir a été remplacé par une boucle de cheveux, que le librettiste a préféré faire de Iago un amant éconduit par Desdemona, ou encore que le père de Desdemona est un épouvantable père possessif rempli de colère par le mariage d'Otello et de Desdemona. Sans parler d'Otello et de Rodrigo sortant s'affronter en duel vers la fin du deuxième acte. Trop de péripéties empêchent l'action de se développer

.../...

selon la pureté des lignes de la machination de Iago et de la jalousie d'Otello. C'est que le librettiste s'est manifestement tourné à la fois vers le texte de Shakespeare, et vers l'original de Cinthio, ce qui retire à l'opéra toute unité dramatique ; seule la fin de l'opéra retrouve la tragédie, dans l'air du gondolier justement célèbre au XIXe siècle, et que Liszt par exemple allait transcrire dans le second mouvement de *Venise et Naples*. On ne se risquera pas à donner une analyse du livret, alors qu'elle a été si magnifiquement écrite par Stendhal, qui livre son adaptation personnelle de la tragédie shakespearienne. Pour Stendhal, la première erreur tient à l'affaiblissement considérable du personnage d'Othello, et il fallait maintenir ce que Stendhal appelle dans sa *Vie de Rossini* : « cette grande condition morale de l'intérêt, la vue de la mort certaine d'Otello dans le lointain. Cet Otello n'est point assez tendre pour que je voie bien clairement que ce n'est pas la vanité qui lui met le poignard à la main. Dès lors ce sujet, le plus fécond en pensées touchantes de tous ceux que peut donner l'histoire de l'amour, peut tomber rapidement jusqu'à ce point de trivialité, de n'être plus qu'un conte de Barbe-Bleue ». [...] Stendhal montre que le bonheur d'Othello est la condition dramatique de la tragédie, ce qui permet son développement et que toute adaptation doit reposer sur sa peinture : « ce qui m'intéresse, c'est le changement qui a lieu dans l'âme d'Othello, si heureux au moment où je le vois enlever sa maîtresse, et digne d'être cité en exemple des misères humaines lorsqu'il la tue au dernier acte. Mais, je le répète, pour que ce contraste sublime, parce qu'il est dans la nature des choses et que tout amant passionné peut craindre un sort semblable, se retrouve dans l'opéra, il faut qu'il commence par une peinture vive et fortement colorée du bonheur d'Othello, et de son amour tendre et dévoué ».

[...] Cette analyse de Stendhal est passionnante à plusieurs titres : d'abord parce qu'elle révèle une perception tout à fait remarquable de la construction de la tragédie de Shakespeare. Ensuite parce qu'elle s'appuie sur une intelligence de la nature de l'opéra comme genre, qui lui permet d'exercer son jugement. Enfin, parce que Boïto a lui aussi décidé de sacrifier le premier acte de la pièce anglaise. Cette destruction à laquelle procède l'opéra de Rossini, ou plus exactement son livret, nous enseigne enfin la complexité de ce que serait une adaptation réussie. Si l'incarnation du Maure de Venise, trouvée chez Cinthio, acquiert chez Shakespeare une tout autre dimension, on voit dans ce premier Otello avec quelle facilité cette dimension peut s'évanouir. Et Stendhal, non pas de conclure, mais de donner à chacun la clé d'une écoute raisonnée de l'*Otello* de Rossini : « Dans Otello, électrisés par des chants magnifiques, transportés par la beauté incomparable du sujet, nous faisons nous-mêmes le libretto ». C'est là le paradoxe suprême des opéras tirés de Shakespeare : le souvenir des pièces plane sur les adaptations de librettistes pas toujours très inspirés. Les mythes créés par Shakespeare s'imposent à la musique par delà les reconstructions dramatiques de l'opéra : c'est vrai de l'*Otello* de Rossini, et aussi, par exemple, des Capulet et des Montaigu de Bellini, même si l'opéra n'est pas tiré de Shakespeare. La connaissance, même imparfaite, que l'on peut avoir des œuvres shakespeariennes vient influencer notre perception des œuvres, renforcer notre écoute, approfondir notre connaissance de l'opéra : « Ce qui sauve l'*Otello* de Rossini, écrit encore Stendhal, c'est le souvenir de celui de Shakespeare ». Car la pièce de Shakespeare est elle-même empreinte de musique, est elle-même musique. A l'harmonie d'Othello et de Desdemona, Iago ne réagit-il pas en disant : « Oh ! vous voilà au diapason maintenant, / mais je fausserai les clés qui font cette musique, / Honnête comme je le suis » ?

## Boïto-Verdi, histoire d'une collaboration

On connaît les difficultés que Verdi a rencontrées dans la composition d'*Otello*. Depuis 1871, et la première d'*Aida*, Verdi semble s'être retiré de la composition d'opéra, se contentant en particulier de diriger des concerts de son *Requiem*. Le compositeur italien n'avait en outre que peu d'estime pour Boïto. Les circonstances firent que Verdi fut mis en présence de Boïto, puis de l'adaptation de l'*Othello* de Shakespeare que ce dernier commençait à composer. Nous sommes alors en 1879. Mais le processus est long : c'est en 1887 qu'a lieu la première représentation de l'opéra. L'idée continue donc de germer dans l'esprit de Verdi, dont la correspondance garde les traces d'un intérêt indéniable pour l'œuvre de Shakespeare, commentant ici le personnage de Iago (« *Ce Iago, c'est Shakespeare, l'humanité, c'est-à-dire une part de l'humanité* »), revenant là sur l'ineptie du livret de l'*Otello* de Rossini qui avait dénaturé l'original. Le livret de Boïto prend forme progressivement, parfois sur les indications de Verdi. Il est manifeste que le sujet se prête admirablement à l'opéra : une situation dramatique simple, des personnages clairement construits, une progression inexorable vers la fin, et la mort, comme disait Stendhal, pour seul horizon. Peut-être trop, si l'on en croit George Bernard Shaw, que l'on sait par ailleurs grand amateur de musique : « la vérité c'est que ce n'est pas Otello qui est un opéra italien écrit dans le style de Shakespeare, Othello est une pièce écrite par Shakespeare dans le style de l'opéra italien... Les personnages sont des monstres ; Desdemona est une prima donna avec mouchoir, confidente et grand air ; Iago n'est un homme que lorsqu'il se débarrasse de son rôle de méchant de tréteaux ; les transports d'Othello sont exprimés par une musique absurde qui fait rage du Propontique à l'Hellespont (3.3.456-61) ; et l'intrigue est une intrigue de farce portée par un procédé très faible qui repose sur un mouchoir et qu'un seul mot peut faire échouer à tout moment ». En le construisant, Boïto fait prendre au livret une forme autre.

Le premier point, essentiel, est la suppression du premier acte vénitien. Dans la tragédie de Shakespeare, cet acte d'exposition, dont on a vu avec quel talent Stendhal l'analysait, permet de mettre en place des éléments d'importance : la rage de Iago, les premiers signes de la supériorité de celui-ci sur Othello, le magnifique discours d'Othello aux sénateurs. Le spectateur saisit également l'amour de Desdemona pour Othello, sa soumission à celui-ci : elle souhaite l'accompagner à

.../...

Chypre (incidemment, chez Rossini, pas de Chypre, tout se passe à Venise). Shakespeare y dessine enfin le contraste entre Iago et Othello [...] L'une des données fondamentales du premier acte tient à la vulnérabilité d'Othello. Déjà victime de Iago, il est l'objet d'attaques de la part des grands de Venise, mais il répond à ces attaques avec la noblesse nécessaire : il est le paria superbe. La caractérisation d'Othello est en partie sacrifiée par Boïto : sa noblesse cède et craque sous la jalousie. C'est là que l'écho de Shakespeare, que la musique, que le jeu du chanteur peuvent permettre de retrouver cette grandeur d'âme qui risque de ne faire d'Othello qu'un mari jaloux... C'est là aussi que se perçoit la puissante concentration provoquée par Boïto et Verdi, où le duo d'amour du premier acte de l'opéra reprend et rappelle plusieurs scènes analogues de la pièce. Boïto en énonce le sentiment à Verdi, alors que ce dernier craignait que la fin du troisième acte ne dénature Shakespeare : « Une atmosphère, écrit Boïto, qui a été détruite, peut être recrée. Huit mesures suffisent à rescusciter un sentiment ; un rythme peut établir à nouveau un personnage ; la musique est le plus puissant de tous les arts : c'est sa logique propre, plus libre et plus rapide que la logique de la parole, et bien plus éloquente ».

Plus précisément, la fragilité du monde shakespearien, l'inquiétude de cette fin de Renaissance devant des mondes qui s'ouvrent et ne sont pas toujours appréhendés avec la curiosité du Nouveau, ne correspond peut-être plus à la sensibilité d'un romantisme finissant. Il était logique, essentiel, que Boïto se concentrât sur la puissance dramatique de la tragédie, sur son noyau de tragédie de la jalousie. Il risquait, ce faisant, de l'affaiblir, mais le drame ne pouvait se jouer, pour le public de la fin du XIXe siècle, que dans la simplicité de l'amour écrasé. Un deuxième aspect de la tragédie shakespearienne, occulté par la suppression de l'acte vénitien, tient dans la dimension politique de la pièce : le premier acte, la mise en scène du rapport de pouvoir entre Othello et les gouverneurs de la République de Venise confère au personnage d'Othello une dimension que sa victoire ne suffit pas à épuiser. Othello apparaît de fait comme le sauveur de l'Etat, celui à qui Venise doit ses victoires. La raison d'Etat fournit l'un des moteurs de la tragédie : le statut externe, étranger, pour ne pas dire de paria, d'Othello se trouve renforcé par sa non-appartenance à l'Etat. Venise apparaît à la fois comme la cité qui accueille les étrangers (Othello ou Shylock), et les met au ban si nécessaire. L'ambiguïté de la position d'Othello trouve donc en partie sa force dans la dimension politique de la tragédie, et peut-être plus particulièrement dans ce premier acte. Son caractère étranger à la République, que lui-même rappelle au début, renforce sa fragilité, et s'il cède à la torture de Iago, il faut y voir davantage qu'une simple propension à la jalousie. [...] En supprimant le premier acte, le livret de Boïto retire alors toute référence à la politique, concentre l'action sur la tragédie domestique, mais ôte une partie de la perspective que le spectateur de Shakespeare pouvait avoir sur l'univers politique. Le dernier aspect que Boïto supprime de son livret, fait pourtant la force du ressort dramatique de la pièce : comme une particularité shakespearienne, qui n'était peut-être pas essentielle à l'opéra. [...] *Othello* s'appuie sur un double schéma temporel, souvent noté par la critique, qui permet à Shakespeare de resserrer l'action, et de lui donner une profondeur dramatique. La tragédie est inscrite dans une immédiateté incontournable, soumise à la pression de l'instant, du déroulement inexorable du piège de Iago : les notations temporelles soulignent une unité de temps, puisque les époux partent pour Chypre le lendemain de leur mariage, et qu'en un peu plus d'une journée toute l'action est concentrée (à l'exception du voyage en mer qui sépare le premier acte du second). Mais à l'inverse un certain nombre de notations établissent une durée, et des répétitions : Iago demande à Emilia de voler le mouchoir une centaine de fois, Desdemona et Cassio l'ont trompé mille fois, Cassio a abandonné Bianca pendant une semaine, etc. La pièce superpose deux ordres, l'un qui situe l'action dans la durée, et offre au spectateur toute la profondeur historique des événements, l'autre qui impose à l'action une immédiateté et lui donne toute la dimension tragique de son efficacité. Shakespeare et Boïto construisent alors la tragédie et l'opéra selon des principes dramatiques différents. [...]

Alexis TADIE, "Relire *Othello* : un mythe nomade"





## DU TEXTE A LA SCENE

### TRADUIRE SHAKESPEARE :

*“ S’il n’est pas d’auteur qui mérite plus d’être traduit que Shakespeare, il n’en est pas sans doute qui reste plus difficile à traduire, ni qu’une traduction risque plus de défigurer ”*

André Gide

Je ne suis pas un spécialiste de SHAKESPEARE. En ce qui concerne les études, l’université m’attend encore... Mais quand ÉRIC m’a proposé de traduire OTHELLO avec lui, j’ai répondu oui sans hésiter. Pourquoi ? parce que, quitte à traduire, autant traduire SHAKESPEARE ?

Sans doute. Mais il y a une autre raison.

J’écris, moi aussi, du théâtre et ÉRIC crée mes pièces. Merveilleusement, je trouve. ÉRIC est, pour mon théâtre, le metteur en scène que j’attendais. Alors, certainement, j’ai dû penser ça : en créant OTHELLO dans cette nouvelle traduction, c’est encore avec mes mots qu’il allait travailler.

Car c’est bien de langue qu’il s’agit.

Nous avons travaillé six mois. Presque tous les jours. Parfois vingt ou trente lignes en une journée. Quand on écrit du théâtre, traduire SHAKESPEARE pousse à la modestie. Nous avons voulu rendre le sens précis de la phrase et aussi sa musique, son rythme propre. L’anglais peut dire en trois mots ce que le français va dire en cinq. Alors contourner ça. S’acharner. Éviter à tout prix la mollesse et l’alambiqué. Refuser l’obscur. SHAKESPEARE ne l’est jamais, ou alors c’est, de sa part, délibéré. La trame même de la pièce est simple. L’action suit son cours sans difficulté, les dialogues sont avant tout directs. Que les phrases en français soient alors simples et belles, concrètes. S’attacher à ça. Qu’elles se répondent avec grâce, même

lorsque le Maure OTHELLO sombre dans la fureur et la folie. Ne pas reculer pour autant devant la grossièreté rencontrée ici ou là, car elle répond au sublime partout présent dans la pièce. Les deux cohabitent ensemble et se renforcent. Atténuer l’une, c’est affaiblir l’autre. Ça aussi, le comprendre. La noblesse des sentiments, le bas comique, la trivialité, l’extrême délicatesse, tout cela coexiste dans OTHELLO.

Écrire du théâtre, c’est écrire pour la bouche des acteurs. Ne jamais l’oublier. C’est à cela que nous nous sommes le plus attachés, finalement. Chercher la langue pour les acteurs. Une affaire d’oreille. Et d’intuition. Mon travail depuis quinze ans. Depuis qu’ÉRIC m’a permis de monter ma première pièce et que je suis devenu auteur de théâtre. La chose la plus surprenante qui me soit arrivée.

Devenir traducteur de SHAKESPEARE, ça, je ne l’aurais jamais imaginé. Mais ça aussi, c’est arrivé. Ce livre en est la preuve.

Rémi DE VOS



© Alain Fontenay

## OTHELLO OU L'INTIME RAVAGE ENTRETIEN AVEC ÉRIC VIGNER

*D'après toi, Othello ne serait pas vraiment un drame de la jalousie...*

En tout cas, ce n'est pas ce qui m'a attiré d'abord. La jalousie, ce ne serait de toute façon qu'un des aspects de l'amour entre Othello et Desdémone. Ou un des éléments de la relation de Iago avec Othello, avec Cassio... Mais ce qui se passe finit par déborder la jalousie - sans doute du côté de l'amour, de ce vertige que l'on appelle "mourir d'aimer". Même si, pour moi, le couple principal, c'est celui que constituent Iago et Othello. Ils se posent avec la même force. Ils ont des points communs : tous deux ont fait carrière, tous deux avaient des espérances... Et puis leurs chemins divergent : Othello continue son ascension, celle de Iago est bloquée - et à cause d'Othello. C'est en ce point que le rideau se lève. Iago, un bonhomme plutôt ordinaire jusque-là, un gaillard efficace qui avait mérité la confiance de son général, se métamorphose en une fraction de seconde. Cela paraît peut-être fou, mais je crois à cette sorte de transformation instantanée. Il y a des gens comme cela qui se tiennent par leurs actions dans une sorte de moyenne morale, sans difficulté particulière, tout naturellement, sans se faire remarquer ni d'autrui ni d'eux-mêmes - et d'un seul coup, pour peu qu'on les touche au point sensible, tout se renverse. Ce n'est même pas qu'ils jettent le masque - il ne s'agit pas d'hypocrisie, et dans d'autres circonstances, de tels individus resteront toujours ignorants du monstre qu'ils auraient pu devenir. C'est aussi cela, la banalité du mal... Et au début, Iago est quelqu'un de banal qui se découvre une vocation. Othello, lui, est un être noble, et Iago veut travailler à ravager cette noblesse. Iago est évidemment le grand moteur dramaturgique, et la destruction d'Othello est son objectif avoué. Pourtant, d'un autre côté, Othello se sert de Iago, lui aussi - de façon très inconsciente et comme aveugle, c'est vrai, mais il s'en sert, en quelque sorte pour atteindre un point où jamais il n'était allé, un point de non-retour... C'est très intuitif, mais j'ai le sentiment qu'Othello et Iago ont pour ainsi dire besoin l'un de l'autre.

*De quel besoin s'agit-il ?*

Il est beaucoup question, dans *Othello*, de la vision - du désir de voir, qui est aussi bien impuissance, impossibilité de voir. C'est une pièce très paradoxale, tout le temps, à tous les points de vue... Othello ne veut pas voir que Iago le trompe. Il y a un point obscur en lui, comme cette tache aveugle que l'on a tous dans l'oeil. Il a besoin d'autrui pour être en quelque sorte révélé à quelque chose qui a à voir avec l'absolu de l'amour, et en même temps avec sa propre origine...

*Mais l'amour et le retour à l'origine, n'est-ce pas à Desdémone qu'il les doit ?*

Je crois que c'est plus compliqué que cela... S'il y a une chose qui m'a d'emblée frappé chez Othello, c'est son statut d'étranger. Je viens de passer beaucoup de temps hors de France, en Corée, en Albanie, et dernièrement aux Etats-Unis j'ai travaillé sur une pièce de Koltès, pour qui l'étranger est une catégorie essentielle. Du coup, j'ai d'abord abordé *Othello* à travers ce prisme-là, tout en mettant en scène *Dans la solitude des champs de coton...* Othello est un héros qui vient de très loin, à tous les sens du terme. Et ce lointain, au fond, il le transporte encore avec lui ; son étrangeté, son "ailleurs" sont lisibles à même la couleur de sa peau. Son ambition est peut-être d'autant plus énorme. Avec Desdémone, il va découvrir l'amour, mais c'est quand même avec une Vénitienne de la très haute société ! L'objet de sa passion s'inscrit exactement dans le droit fil de la vie qu'il a menée jusque-là : Desdémone est à la fois le signe et le moyen de son ascension sociale, de son intégration dans le grand monde vénitien. C'est donc aussi un mariage très politique qu'il réussit. Et pourtant, c'est à la faveur de cet amour qu'Othello commence à se retourner sur son origine. Un peu comme si, après avoir voyagé à travers le monde jusqu'à ses confins, jusqu'aux frontières de l'univers connu, il devait à présent explorer une autre dimension de l'existence, dans sa profondeur intime, du Ciel jusqu'en Enfer, comme il le dit à Desdémone en débarquant à Chypre. C'est en racontant sa vie à sa future femme qu'il la séduit, et par ce récit, c'est aussi à lui-même qu'il se confronte. Ses voyages, du fait qu'il les raconte et se les raconte, se convertissent en intimité. C'est-à-dire, aussi bien, en étrangeté. Jusque-là, il a construit sa vie en allant de l'avant, appuyé sur des certitudes ; avec Desdémone, voilà qu'il revient sur ce parcours, sur la vie qu'il a traversée, sur cet autre monde qu'il semble avoir quitté. Un monde lointain, fabuleux, voire fantastique, auquel il ne reviendra pas - il n'y a pas de retour en arrière dans la tragédie. Un monde, aussi, auquel il tient encore par des attaches secrètes, et qu'il ne renie pas, malgré sa conversion au christianisme et sa volonté d'assimilation à la société vénitienne - c'est comme s'il lui était resté fidèle à son insu, plus fidèle qu'il ne s'en doutait lui-même.

.../...

*Le fameux mouchoir en est la preuve...*

Si ce mouchoir pèse d'un tel poids, c'est bien sûr parce qu'il en a fait présent à Desdémone, mais ce qui est intéressant, c'est qu'il ne lui a jamais dit pourquoi il y tenait tant : c'est de son lointain passé que ce mouchoir est imprégné... Cette part-là de lui-même, Othello n'en a jamais parlé auparavant. C'est comme un mensonge par omission dont il s'est rendu coupable à l'égard de Desdémone, à moins qu'il n'y ait une autre explication : peut-être que lui-même ne pouvait découvrir qu'après coup, après la perte, de quelle importance ce mouchoir est investi... La perte du mouchoir, c'est un peu le signe décisif qui confirme à ses yeux l'impossibilité de tenir ensemble les deux bouts de sa trajectoire, de réconcilier la réussite présente avec une origine qui s'enracine dans l'étrangeté. Cette perte déchire sa vie, elle manifeste que l'origine est à la fois perdue à tout jamais et que pourtant on ne peut jamais tout à fait lui échapper. C'est un éblouissement, une révélation littéralement aveuglante...

*Et c'est ici que Iago intervient ?*

En fait, Iago est l'opérateur diabolique de la révélation... Mais derrière cet aspect infernal de son action, il y a une autre dimension qui lui échappe. C'est un peu comme si Othello ne mesurait pas encore tout à fait l'absolu de l'amour. Il le pressent, il devine cette capacité de débordement infini, mais il ne la voit pas. Et il demande obscurément à voir.

*Et là, c'est un peu comme si tu passais de Koltès à Duras...*

Duras a été mon auteur de chevet pendant des années, et elle était fascinée par les crimes passionnels, par le vertige que certains d'entre eux rendent manifeste. J'ai eu l'impression qu'Othello était comme aspiré par une révélation de cet ordre-là. Iago, de ce point de vue, répond parfaitement à son besoin. On n'a pas d'un côté une pauvre victime manipulée, un monstre machiavélique de l'autre. Iago empoisonne Othello, c'est vrai, il l'intoxique en lui inoculant le soupçon. Mais il choisit justement le poison auquel Othello sera sensible, celui qui correspond à sa faille intime. Il y a un moment, dans l'acte III, où cela est très net. C'est Othello qui est demandeur, qui pousse Iago à parler, à parler encore, et qui lui répète : "Va plus loin... Va plus loin..." - comme s'il réclamait une dose toujours plus forte...

*Mais est-ce qu'Othello a vraiment le choix de ne pas aller plus loin ?*

Est-ce qu'il est libre de ne pas s'engager là-dedans ? Peut-être... En fait, c'est un peu comme la scène entre Iago et Cassio. Iago tend un piège à Cassio : il lui propose de boire. Cassio sait qu'il ferait mieux de s'abstenir, mais il se laisse tenter. Et une fois le poison absorbé, Iago et le spectateur savent que ce n'est plus qu'une question de temps... Alors, est-ce que Cassio était libre de refuser ? Quand il entre en scène, Shakespeare, qui laisse très peu de choses au hasard dans ce genre de pièces, lui fait dire qu'il a déjà bu un verre. Donc, il est déjà sous l'emprise quand Iago entreprend de l'enivrer... Comme si tout avait déjà commencé, ou comme si tout commencement visible devait être précédé d'un autre commencement invisible... Alors, est-ce que Cassio est libre, est-ce qu'il est aliéné ? Comment passe-t-on du pôle de la vertu à ses antipodes, le pôle du vice ? Ou encore, comme se le demande Cassio après coup, quel plaisir obscur peut-on prendre à devenir une bête ? L'alcool est sa "faiblesse", comme Shakespeare le lui fait dire; celle d'Othello est certainement plus difficile à nommer, mais elle est bien là. Simplement, cette "faiblesse" n'est pas à elle toute seule une contrainte suffisante, qui aurait pour effet de nous jeter hors de nous-mêmes, dans l'aliénation. Elle est plutôt, cette faiblesse, ce par quoi l'aliénation s'ouvre un chemin. Cela commence comme une petite fêlure, juste un petit verre ou un petit soupçon, trois fois rien, trois mots jetés au passage, et chemin faisant, le long de cette pente, on va jusqu'à l'ivresse ou jusqu'à l'obsession, puis jusqu'au meurtre. Personne ne peut prédire que ça ira toujours jusque-là. Mais une fois que c'est allé jusqu'au bout, rétrospectivement, on s'aperçoit que c'est pourtant bien par là que c'est passé, par ce chemin. Et il y a bien quelque part un moment où ça doit avoir basculé, où on ne peut plus se dégager : la drogue a fait son effet, les mots ne se laissent plus oublier, on est passé de l'altération à l'aliénation... On est possédé. Il y a une fatalité, mais c'est une fatalité qui est faite de "je-ne-sais-quoi" et de "presque-rien"... Quand il s'agit de décrire ou de rendre sensibles ces transitions fines, Shakespeare est un maître.

.../...

*Et donc, quelle serait cette faille ou cette faiblesse d'Othello ?*

Il doute de l'amour. Il ne peut pas y croire. Est-ce que c'est lié à son être d'étranger ? Après tout, pourquoi une Vénitienne de noble famille se laisserait-elle séduire par un homme comme lui, l'homme venu de loin ? Il y a sans doute dans cette pièce, de façon générale, une grande méfiance à l'égard du désir féminin - Iago n'est que le porteparole le plus franc et le plus cynique d'une position qui est assez fréquemment exprimée chez Shakespeare : l'amour se réduirait à un contact entre corps, toute sexualité serait pornographique, et le désir féminin serait pareil à un gouffre insatiable... C'est quand même remarquable que la descente aux enfers d'Othello commence après la nuit de noces, autrement dit, après que l'amour et le désir ont trouvé leur expression physique. C'est à partir de ce moment-là que Iago va réussir à peupler l'imagination d'Othello d'images obscènes... Mais cette méfiance ou cette angoisse générales à l'égard du féminin se compliquent ici d'autre chose - d'une incapacité à se croire aimé, à pouvoir s'accepter comme objet d'amour. Encore un point commun entre Iago et Othello, d'ailleurs. C'est comme Lear, ou Léontès dans *Le Conte d'hiver* : on ne peut pas se voir soi-même avec les yeux de qui vous aime, on ne peut pas croire ce qu'on y lit... Le jaloux a le regard très perçant pour ce qui est de voir quelqu'un à cette place qui est la sienne, parce qu'à ses yeux cette place est incroyable. Si on croit si fort être trompé, c'est qu'on ne peut pas se croire aimé. On ne peut pas se voir là. Il y a forcément mensonge, l'amour est trop beau pour être vrai... C'est une curieuse logique, qu'on pourrait résumer comme ceci. L'amour est céleste, on ne peut aimer que la perfection. Ce que j'aime en telle femme, c'est sa perfection. Et son amour à elle m'est dû, il est pour elle une obligation, car elle est ma femme, ou ma fille. Mais moi qui suis imparfait, je ne puis être aimé d'elle. Ainsi, son amour à elle est à la fois obligatoire et impossible. Il y a donc tromperie de sa part. Or si elle me trompe (comme il arrive à un époux : cas d'Othello et de Léontès), ou plus généralement si elle ne répond pas à mon amour comme il convient (ce qui peut arriver à un père : cas de Lear), c'est qu'elle est imparfaite. Dès lors, mon amour porte sur un objet illusoire, il n'est que vanité et que folie, il ouvre sur l'enfer. Et pourtant, je ne puis l'extirper. D'où la rage de destruction : Lear chasse sa fille préférée, qui est justement la seule à l'aimer vraiment, Léontès, fou de jalousie, saccage sa famille tout entière, Othello étouffe Desdémone. C'est une logique fanatique, forcément autodestructrice, puisque c'est mon amour que je déchire. A noter au passage que la "tromperie" dont Desdémone se serait rendue coupable envers son père n'est pas sans rapport avec la réponse de Cordélia à Lear : l'une et l'autre rappellent à leur géniteur que le lien filial doit être borné par le lien conjugal... Ce qu'il y a de terrible, c'est que cette attitude de Desdémone, ce choix qu'elle a fait au nom de son amour, Othello finira par les retenir à charge contre elle : si elle a "trompé" son père, elle peut bien tromper son mari...

*Une telle logique est-elle une fatalité de l'amour ?*

Elle en serait plutôt une possibilité intime. C'est le genre de vertige qui suit peut-être l'amour comme son ombre dès lors qu'il y a exigence d'absolu. Mais au-delà, il y a encore une autre dimension, qui libère de l'horizon où s'enferme cette soif de "perfection" implacable. Une chose que j'ai ressentie chez Duras et que j'essaie de cerner ici, quelque chose que j'appelle pour moi-même la part féminine, non pas seulement à cause de Duras, bien sûr, mais simplement parce qu'ici elle est assumée par Desdémone. Elle, elle est impeccable. Elle va jusqu'à mourir en essayant d'innocenter Othello. Et elle le fait moins à mon avis pour lui éviter un procès que pour laisser à son âme une chance d'échapper au désespoir absolu. Mais lui, tout ce qu'il entend dans ces paroles, c'est d'abord un mensonge de plus... S'il avoue le crime, ce n'est pas tant pour en assumer noblement la responsabilité que pour dénoncer ce mensonge-là. Et en même temps, on sent qu'il est surpris, qu'un nouveau doute s'insinue : pourquoi donc a-t-elle proféré un tel mensonge, qui ne pouvait profiter qu'à lui, Othello, l'homme qui vient de la tuer de façon aussi affreuse ? Est-ce qu'elle aurait vraiment pu pousser la dépravation jusqu'à une telle extrémité, jusqu'à l'absurde ? C'est un instant tout à fait atroce, et poignant... A cet instant, il la croit sur le seuil de l'enfer, alors que c'est lui qui s'y tient.

*Quelles étapes as-tu imaginées pour le voyage de ces deux faces de l'amour ?*

La pièce a un double commencement. Une sorte de long prologue à Venise, qui couvre tout le premier acte. Puis la scène change et nous transporte à Chypre. A Venise, Othello parvient à profiter d'une situation de crise pour obtenir la main de Desdémone, mais il lui reste à vaincre les Turcs. Avant d'arriver à Chypre, il croit avoir perdu Desdémone en route, mais il sait que la flotte turque a été détruite par une tempête providentielle. Au début de l'acte II, nous le redécouvrons donc au moment où il atteint le sommet de sa vie, au croisement de deux trajectoires, l'une intime et l'autre sociale ou politique - il arrive victorieux, sans coup férir, nommé gouverneur de l'île, et il y retrouve son épouse saine et sauve. Ce sont les noces de Mars et Vénus, qui se nomme aussi Cypris, la déesse de Chypre... Apparemment, donc, une réussite absolue, où même la Fortune joue en la faveur d'Othello. Les deux difficultés

.../...

extérieures - le mariage, la guerre - sont tombées comme d'elles-mêmes. Et c'est à partir de ce point culminant que les processus de destruction ou d'autodestruction commencent leur oeuvre. Il y a donc une ascension, dont nous voyons les toutes dernières étapes, et puis une chute, qui constitue son revers. Une face claire, une face obscure. J'ai essayé d'inscrire ces deux faces dans la scénographie, et de faire sentir qu'elles sont solidaires, qu'elles sont le revers l'une de l'autre. Cela nous permet de voyager du blanc au noir, en quelque sorte, d'un excès à un défaut de clarté, entre deux façons d'être aveugle ou aveuglé, jusqu'à ce point où on ne sait plus si c'est l'ombre ou la lumière qui voile nos yeux. On a beaucoup travaillé cet aspect en réglant les lumières. Il y a des moments, autour de la découverte du mouchoir, par exemple, où la blancheur toujours plus intense finit par dérober toute visibilité : on ne voit plus que l'image rémanente du mouchoir, une petite tache en négatif qui flotte dans le regard.

*Cette persistance rétinienne n'est pas sans rapport avec la lente imprégnation par l'alcool ou par les mots dont tu parlais tout à l'heure : elle est elle aussi un effet-retard...*

Oui... Et un effet où l'immatériel et les corps se travaillent mutuellement. Comme toujours au théâtre...

*Toujours le paradoxe...*

Oui, ou l'indécidable : ces moments où on ne sait plus si on voit ou si on ne voit pas. Si on voit encore ou si on ne voit déjà plus... Ou si on voit quelque chose de réel. Ça oscille d'un extrême à l'autre, ça cligne sans se fixer... Par exemple, le meurtre de Desdémone est abominable, et en même temps, c'est une scène d'amour déchirante... Et je pense aussi à la fin d'Othello. Il se suicide en racontant à ses témoins vénitiens une autre histoire tirée de son passé, et qui était restée jusque-là inconnue. Il leur révèle qu'un jour, à Alep, il a entendu un "incroyant", un Turc donc, qui s'en prenait à un de leurs concitoyens en outrageant leur République, et qu'il l'a frappé tout comme il se frappe alors sous leurs yeux. C'est un geste extraordinaire : Othello, pour mettre un terme à son existence, se place en deux points à la fois, de part et d'autre de la frontière qui oppose Venise à ses ennemis. Et ce faisant, au moment même où il paraît prendre parti dans cet affrontement (dans la mesure où l'un frappe l'autre pour le châtier), en fait, bien loin de séparer les adversaires, il les réunit. Le geste même qui paraît distinguer le vainqueur du vaincu permet à Othello, en faisant couler un seul sang - le sien -, de s'identifier à l'un comme à l'autre, donc à celui qu'il fut et que d'une certaine façon il n'aura jamais cessé d'être, puisqu'à son heure suprême, il choisit de le tirer de l'oubli et qu'il lui faut encore le tuer et le retuer en lui-même, encore et toujours, jusqu'au dernier instant de sa vie.

Lorient, 9 septembre 2008

(propos recueillis par Daniel Loayza)



© Alain Fontenay

## NOTES DE MISE EN SCÈNE SUR LES PERSONNAGES

(Notes prises par CYRIL BRODY, assistant à la mise en scène, pendant les répétitions)

### Les personnages

Ce sont des gens qui affirment leur existence dans ce qu'ils disent. Ils se détestent et se séduisent. Ils sont dangereux entre eux. Ils se savent tous dangereux. Un peu comme des animaux sauvages qui s'entre-tuent, des guerriers qui utilisent les mots avant les armes.

Cette pièce est un moteur de guerre. Le combat ne se joue pas qu'entre Iago et Othello. Il se déplace. Les personnages sont dans la conquête, toutes les conquêtes possibles. Les solutions sont dans le texte : politiques, amoureuses, tactiques, psychologiques... Chacun des personnages est un monde, comme s'ils n'avaient pas réussi à organiser la société, comme si le langage n'était pas évident, ne trouvait pas sa logique. Ils sont comme des aphasiques : les idées n'arrivent pas à rencontrer le sentiment. Il existe une navigation complexe entre le paraître et l'être : Iago introduit le doute sur toutes les apparences.

Cette pièce, c'est la fin des certitudes.

### Iago

Dans la première scène, il y a une transformation (Iago) et par la suite, tout roule très facilement avec une apparente légèreté. Auparavant, Iago était du côté des humains et en quelques secondes, nous assistons à sa transformation. D'une certaine manière, quelque chose s'est libéré en Iago : il a dépassé la douleur. « je ne suis pas ce que je suis » (act1, sc1) : on doit entendre autre chose. Il faut le jouer comme un triomphe, un plaisir. Comme Iago n'est pas ce qu'il est, il a choisi d'être tout. C'est un caméléon, un acteur. C'est une sorte de déclaration d'amour au théâtre. Quelque chose se fait dans la mise en scène entre Othello et Iago : c'est Othello qui nourrit l'imaginaire de Iago. Il a Othello dans son esprit tout le temps. Iago, c'est un vide actif, présent, réactif, décomplexé et déculpabilisant de tout. Tout ce qui serait de l'ordre de la préméditation serait un écueil pour la pièce. Il s'en fout de lui, il n'a pas d'orgueil. Une serpillière lui va. Quand il parle de volonté, ce n'est pas une volonté laborieuse. Il y a un amour du théâtre chez Iago : il ne sait pas s'il joue une comédie ou une tragédie. C'est le mélange d'un drame bourgeois et d'une tragédie antique. Il a toute l'éternité pour tuer Othello et rien à perdre. Iago n'a pas peur du vide, contrairement à Roderigo, sa poupée.

### Othello

Les personnages viennent tous à Othello. Il attend depuis des siècles et ce sera l'ultime révélation. Il les aime en apparence, ces grands de Venise. « Je suis peu doué pour les mots tendres de la paix » (act1, sc3) ; mains en l'air, en signe de paix, puis les avant-bras musclés ouverts devant lui. Il dit aussi : je suis un enfant soldat. On lui a mis un fusil entre les mains. Il maîtrise complètement son discours. Et puis il leur clame : c'est beaucoup plus simple que ça : c'est l'amour. Il ajoute : c'est paraître ce que l'on est. En employant les termes « anthropophages, cannibales », Othello s'approche de la vérité des personnages, il joue avec. Il dit à mots couverts ce qui constitue une vérité profonde qui n'apparaîtra que dans la deuxième partie avec le mouchoir. Othello demande son intégration par tous les autres. Il croit qu'il est accepté mais il n'est que toléré. A la première erreur, il tombe.

### Desdémone

Brabantio l'affirme belle, douce, heureuse mais quand on la découvre, on peut se dire : « non, elle n'est pas douce. » Son père l'appelle fille mais c'est une femme qui entre. Reconnaître, ça se fait avec son propre corps. Desdémone est extrêmement droite et décidée. Elle ne fait pas de sensiblerie. C'est une Jeanne d'Arc. Il faut la penser à une grande hauteur. « Je réclame le droit d'appartenir » : elle revendique l'appartenance à l'étranger, Othello. Tout tourne autour de « l'étranger » : Roderigo le lâche en premier. Desdémone aussi le dit, mais elle prend parti pour lui : « j'ai vu le vrai visage d'Othello dans son cœur ». Elle embrasse Othello devant tout le monde. En quelque sorte, Desdémone est engagée au côté de son mari. C'est un projet lumineux, qui relève de la même force que Iago, sauf que pour lui, il s'agit d'une force noire. Elle voit dans le maure le prochain Doge. Il la fait rêver : c'est son projet, son pays. Desdémone refuse d'aller chez son père : c'est la première fois qu'une femme parle à cette hauteur-là. Othello n'a pas imaginé une seconde que Desdémone ne partirait pas avec lui. Ils vont gagner ensemble. S'ils sont séparés, c'est la guerre qui en pâtira.

.../...

### Brabantio

Brabantio est désespéré et il possède une sorte de clarté visionnaire sur la fin du monde, en plus de sa souffrance individuelle. « Le mal n'est que trop vrai » : le mal existe de façon métaphysique. « Et ce qui vient le temps de la honte ne sera plus qu'amertume. » : c'est une prophétie, un futur sans alternative... Brabantio souffre physiquement, on lui a arraché le coeur. Il ne faut pas le penser comme un père, mais comme un homme. Brabantio devient pragmatique. Il en appelle aux autorités, à la loi. Il va rechercher une explication dans la science, un antidote au poison. Il met un couvercle sur sa douleur. « Je t'accuse » (act1, sc2) : Brabantio est un sénateur. Il prend la parole pour tout le monde. Tout un art oratoire dans lequel il fait déjà le procès d'Othello. C'est un avocat général. Il attise la foule par un vrai talent oratoire et démagogique. « Si de tels actes sont permis esclaves et païens... » (act1, sc2) : c'est une hypothèse, la prophétie finale. Brabantio travaille avec l'ensemble du lieu, des gens, de l'Agora. Il connaît parfaitement Othello. C'est un rapport d'égal à égal. Il doit le regarder comme un double. Il laisse venir toute la haine de l'Autre mise de côté tandis qu'Othello devenait son ami. Elle ressort maintenant. Othello devient responsable du chaos, de la remise en cause de l'ordre du monde. Pour Brabantio, Othello joue un jeu extrêmement dangereux. Trahison intime qui a des répercussions sur l'ordre du monde. Il ne peut même pas nommer Othello : « une chose telle que toi » (act1, sc2).

### Roderigo

Roderigo ne tient pas debout. Quand il est sur le disque, il glisse, il ne tient pas droit. Roderigo, c'est une plaie ouverte, c'est un sentiment. Il est le seul qui exprime absolument sa souffrance amoureuse. Un « moi » qui se cherche. « Qu'est ce que je dois faire ? » demande Roderigo comme l'acteur qui se le demande ; il se le demande tout le temps. Le « Jamais » de Roderigo s'adresse à l'absolu, à l'humain. C'est un jeu de dialectique, on peut toujours l'accrocher à quelque chose ; au « Je ne suis pas ce que je suis » par exemple. C'est une sorte de feu d'artifice, c'est venu de la nuit et ça retourne à la nuit, et nous n'avons rien compris. C'est parti et ça ne s'arrête plus. C'est trop tard, il ne fallait pas venir... La tragédie, ça a été inventé pour faire peur, pas pour émouvoir.

### Cassio

Cassio arrive avec une torche.

C'est la première véritable entrée avec la lumière : c'est une sorte de Cavalier de l'Apocalypse.

On doit se tromper sur Cassio : apparence de l'efféminé hyper hétérosexuel, gestuelle pas naturelle, hyperthéâtralité.



© Alain Fontenay

## NOTES DE RÉPÉTITION, ACTE II, SCÈNES 1 ET 2

### 1.

*Lorient, mercredi 10 septembre 2008, 13 heures 30. Sans qu'aucun signe clair ne l'indique, la répétition semble avoir déjà démarré. Le parterre reste éclairé ; au plateau, les lumières n'ont pas varié. Assis à sa table de mixage, Othello – c'est bien le nom du régisseur son, qui est aussi cinéaste – continue à faire passer des fragments musicaux en salle pour apprécier leur effet dans le volume réel du théâtre. La succession de climats très différents, collage sonore télescopant les siècles et les lieux – une réalisation de basse continue au clavecin précède aujourd'hui une mélodie mozartienne ou une fanfare d'Europe centrale – ne semble pas déconcentrer Eric Vigner, qui est monté au plateau pour annoncer aux régisseurs qu'il souhaiterait commencer l'après-midi en travaillant dans le détail le début du deuxième acte. Sa stature, celles des comédiens, se détachent nettement dans ce décor dépourvu. Le sol noir, brillant, est comme un souvenir d'Extrême-Orient (Bénédicte, la soeur d'Eric, me confirmera que c'est la Corée qui lui a inspiré cet effet de laque). Au fond est tendu un grand cyclo rectangulaire, gris clair, barrant complètement la perspective. Réflétée sur ce cyclo, la marquetterie des pièces du plancher dessine une série concentrique d'ovales aplatis traversés d'un réseau symétrique de rayons – on croirait voir, esquissée en légers traits de brume, une très discrète toile d'araignée. Comme le sol réverbère les éclairages, chaque présence en scène est dotée d'une ombre qui se dédouble sur le cyclo. Effet de dédoublement qui est d'ailleurs moins facile à décrire qu'à apprécier. L'une des deux ombres est en effet celle du corps, telle qu'elle est projetée directement par le faisceau lumineux des projecteurs ; l'autre est due à la réfraction de ce même faisceau par le plancher laqué. En conséquence, loin d'être identiques, les deux ombres, qui se rejoignent par les pieds, forment un angle entre elles et ne semblent pas même cohabiter dans le même plan : l'une est debout, l'autre est prosternée devant elle, pareille à l'ombre de cette ombre. Tandis que Desdémone et Othello tournent l'un autour de l'autre, leurs ombres doubles reproduisent, gris sur gris, leur double mouvement spiral puis se fondent l'une dans l'autre lorsque les deux époux se rejoignent au centre de la scène pour s'enlacer. Eric se lève alors, rejoint le plateau, reprend et précise un point de la trajectoire. Ce qu'il indique à Samir, bras d'abord levés puis baissés vers le sol, va apparaître immédiatement, dès que les comédiens reprennent leur jeu. Mais pour en comprendre la portée, il faut d'abord en rappeler le contexte.*

Othello et Desdémone n'ont pas embarqué pour Chypre sur le même vaisseau. Au cours de la traversée, une tempête a dispersé la flotte vénitienne, et chacun ignore ce qu'il est advenu de l'autre. Aussi les retrouvailles du général et de sa jeune épouse sont-elles d'abord, aux yeux de Vigner, un instant d'éblouissement et de vertige. Instant d'autant plus intense que c'est aussi pour eux la première fois que leur passion peut se découvrir au grand jour. Or, à ce stade du travail, Samir Guesmi et Bénédicte Cerutti sont seuls au plateau. Eric me précisera tout à l'heure qu'il tient à isoler Othello et Desdémone, ainsi captivés l'un par l'autre ; s'il doit y avoir là des soldats et d'autres témoins, ainsi que l'a stipulé Shakespeare, ils se tiendront sans doute à l'écart, dans une présence suspendue et comme neutralisée, à l'orée du cercle enchanté que tracent les amants. Toute la difficulté de la scène tient donc à ce qu'il faut doser avec une extrême délicatesse deux versants opposés de l'action : un général rejoint ses troupes – c'est la face virile et publique de cet instant ; un couple amoureux se reforme – c'en est la face intime et passionnelle – un transport en deçà ou au-delà de toute politique, de toute histoire. Chez Stanislavski, apparemment, il importait de bien distinguer ces deux plans : c'est d'abord le guerrier, le meneur d'hommes qui faisait son entrée ; chez lui, en effet, Othello s'adresse d'abord aux Chypriotes, à ses troupes, à Montano ; Desdémone, qui est sortie à sa rencontre, ne rentre en scène qu'une fois achevées ces démonstrations quasi officielles. Mais cette lecture ne peut s'opérer qu'au prix d'un réaménagement du texte original. C'est à ce prix, dans la vision du grand metteur en scène russe, qu'une certaine intimité peut être concédée au Maure et à son épouse lorsqu'ils se rejoignent enfin : "Emilia s'est quelque peu écartée. Othello et Desdémone parlent tout bas. N. B. A l'entrée de Desdémone tout le monde s'est retiré par discrétion" (*Mise en scène d'Othello*, tr. Nina Gourfinkel, Paris, Seuil, coll. Points, 1973, p. 125). Il est cependant très significatif que les premiers mots d'Othello débarquant à Chypre soient réservés non à ses hommes, mais à son épouse, et Ion Omesco le souligne avec raison : "Les exclamations, les vivats saluent le général en chef. Mais à sa place c'est le mari qui entre, en bousculant le protocole. Aucun mot à ses compagnons retrouvés, à l'ancien gouverneur ; il est tout à sa femme" (*Othello, chef-d'oeuvre en sursis*, Paris, PUF, 1990, p. 52). Sur ce point, contrairement à Stanislavski, Vigner s'en est donc tenu à l'ordre des actions dicté par Shakespeare. Privilégie-t-il pour autant l'aspect intime de ce moment, afin de marquer, comme l'estime Omesco, que "l'amoureux a pris le pas sur le professionnel" ?

.../...



Une autre difficulté surgit alors : cet “amoureux”-là va aussitôt s’exprimer avec une étonnante emphase. Voici ce qu’il en vient à dire à Desdémone, dans la traduction de Vigner et De Vos :

*Oh, joie de mon âme,  
si après chaque tempête vient un tel calme,  
que les vents soufflent à réveiller les morts,  
que les barques en détresse grimpent des montagnes d'eau  
aussi hautes que l'Olympe pour replonger du haut du ciel  
jusqu'au fond des Enfers. Si je devais mourir maintenant,  
ce serait dans un bonheur suprême, car je crains  
que mon âme, dans son absolue plénitude,  
ne puisse revivre un instant pareil à celui-ci.*

A quoi Desdémone répond :

*Que le Ciel veuille  
que nos joies et nos amours grandissent  
avec le nombre de nos jours.*

Omesco pense pouvoir discerner ici chez Othello “une grandiloquence conventionnelle” – soit qu’il faille y voir “de toute évidence le symptôme d’une personnalité fortement centrée sur elle-même, habituée à faire violence au réel”, soit encore que la somptuosité rhétorique soit un code imposé par la situation, une manière de jouer devant ses troupes une scène de retrouvailles en public. Dans ce dernier cas, le langage d’Othello trahirait que le moment ne relève justement pas de l’intimité amoureuse et que le Maure, passé son éblouissement initial, tiendrait compte de la présence d’un auditoire. Le secret des amants se serait donc éventé en se divulguant.

Or ce n’est pas la ligne que Vigner a choisi de suivre en répétitions. Samir, reprenant la scène selon ses indications, entame sa manoeuvre d’approche vers sa partenaire – mais lorsqu’il en vient à élever le ton jusqu’au point d’emphase que je viens de citer, tout son corps paraît se déployer, s’agrandir encore, puis se casser brusquement tandis qu’il tombe à genoux devant sa bien-aimée, comme s’il lui fallait épouser le mouvement qui transporte sa langue “du haut du ciel / jusqu’au fond des enfers”. Aussi, lorsque Desdémone, s’inclinant devant cet homme agenouillé, l’enlace pour le relever, c’est à une “âme” qu’elle paraît alors tendre la main pour la rappeler au sens d’une existence moins sublime, moins absolue, mais où l’amour peut être nommé en paix et espérer grandir jour après jour. Et c’est comme si cet instant, par-delà la simple opposition entre ses versants intime et public (versants qui relèvent tous deux de notre monde, ici-bas), préfigurait aussi, par une sorte de nostalgie à rebours, si l’on peut dire, l’image d’une possible rédemption – image d’autant plus bouleversante que le pardon précède ici le crime comme son écho surnaturel et fugitif.



© Photo de répétition

.../...

2.

CASSIO

*Je me souviens d'un tas de choses, mais de rien distinctement. Une querelle, mais je ne sais pas d'où elle est partie. Oh Dieu, les hommes introduisent un ennemi dans leur bouche pour qu'il leur vole la cervelle. Dire que nous trouvons de la joie, du plaisir, de la satisfaction à nous transformer en bêtes!*

Il n'est pas encore 14 heures. Sans s'attarder à régler pour l'instant un important changement de décor, Eric fait disposer les éléments indispensables à la séquence suivante. C'est maintenant au tour de Iago d'entrer en jeu, et je suis évidemment très curieux d'entrevoir pour la première fois les traits que Michel Fau va lui prêter.

Une symétrie rigoureuse se dessine au plateau. En son centre, une table ; à cour et à jardin, deux portes. Cassio sort de l'une d'entre elles, à cour, appelant Iago à le rejoindre pour prendre son tour de garde. Iago arrive à son tour, de l'autre côté. Mais il se garde bien de rejoindre son supérieur. Le temps de quelques répliques, les deux hommes se font face de part et d'autre de la scène. Puis Iago gagne la table, verse un verre de vin qu'il tend à Cassio, brisant ainsi la disposition symétrique. Celle-ci se rétablit aussitôt : c'est à présent le lieutenant qui rejoint l'enseigne pour accepter le verre tendu. Ce n'est donc pas Iago qui répond à l'appel de Cassio, mais le contraire. Premier signe d'un renversement du rapport de forces.

Iago, jusqu'ici, est calme, neutre, effacé. D'une banalité inscutable. Soudain il chante, l'air de rien, une chanson à boire. On pressent qu'une machine infernale vient de se déclencher, un crescendo dont Iago va contrôler à sa guise les étapes. Depuis que Cassio a absorbé son verre d'alcool, le compte à rebours a commencé : le toxique est en lui, il suffit maintenant d'attendre qu'il lui monte à la tête. L'empoisonnement – figure de l'inéluctable. Le Maure, lui aussi, sera empoisonné, mais d'abord par des mots.

Entre Montano, qui tient lui aussi à trinquer à la santé des nouveaux mariés, Othello et Desdémone, dont c'est la nuit de noces. L'équilibre du plateau ne paraît pas compromis par cette nouvelle présence. Iago se tient entre les deux hommes, eux-mêmes de part et d'autre de la table. Le vin coule, l'échanson infernal monte sur la table pour chanter encore. Tiens, Iago est moins discret ! Il a ses raisons, évidemment. Michel Fau aussi. Comme toujours, Iago fait tourner l'inattendu à son profit – son idée étant ici que pour pousser Cassio à bout, il faut l'humilier, en tirant parti de la présence de ce témoin qu'est Montano, ancien gouverneur de l'île... Cette idée du personnage, l'acteur va lui donner chair à sa façon. Debout sur la table, ce Iago-là est comme le fléau du plateau, balance géante que l'on sent déjà frémissante. Il chante à pleins poumons, vulgaire à souhait : magnifique provocateur, accélérateur de bourrasque, paratonnerre narguant l'ivresse de Cassio, teintée de honte, de colère, d'impuissance et de mépris de caste. La symétrie du plateau, resserrée autour de la table, est maintenant comme un ressort qui s'est comprimé...

Cassio quitte la place, dans un suprême effort pour s'arracher à l'influence démoniaque de l'enseigne. Mais les jeux sont faits. Sur scène, le calme apparent est de ceux qui précèdent les tempêtes. Même absent, le lieutenant ivre pèse de tout son poids sur le plateau, tirant l'oeil du spectateur du côté cour. D'autant plus que Iago a envoyé Rodrigo, son comparse et sa dupe, rejoindre Cassio dans la coulisse... Soudain des cris, une course de cour à jardin – et la bagarre fatale éclate. Le ressort du piège s'est détendu : cette fois-ci, l'équilibre est bien rompu. Dans quelques secondes le scandale sera complet, Othello sera contraint de renvoyer son lieutenant. L'état initial était symétrique ; une fois l'état final atteint, la symétrie ne reviendra plus – la chute de Cassio est accomplie, l'objectif de Iago est atteint. Extraordinaire mouvement de scène où l'implacable se cache sous le masque de l'improvisation, et que le dessin même de l'espace exprime avec une belle économie de moyens.

Il n'est pas encore 19 heures. La séquence est achevée. Iago peut à présent relever Cassio : il lui faut remonter ce ressort-là – pour un autre piège.

Daniel Loayza

**CROQUIS DE COSTUMES :**

Dans cette mise en scène d'*Othello* vous ne trouverez pas de costumes d'époque. Voici quelques images qui ont inspiré Sophie Hoarau et son équipe, accompagnées des croquis des costumes. Différentes tenues ont été prévues pour chaque personnage selon le lieu et le moment de la pièce.





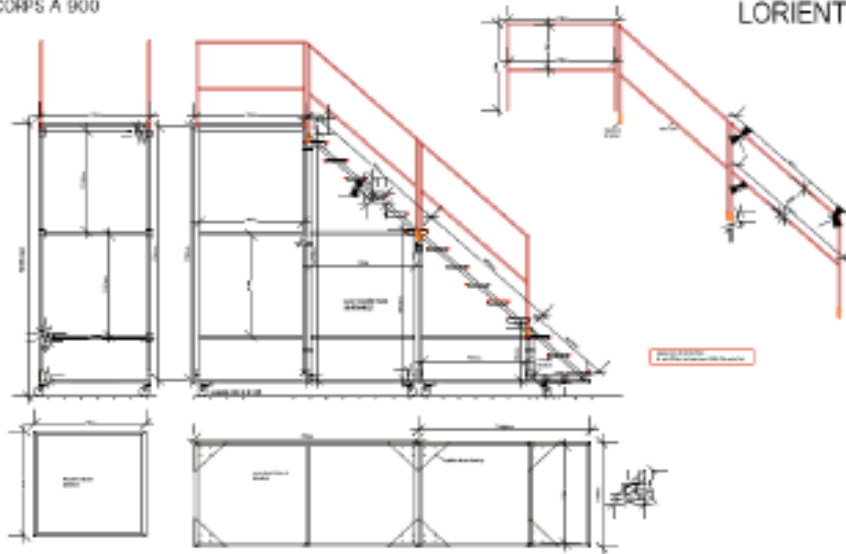


LE DÉCOR :

ESCALIER 3M  
HAUT DU PALIER À 300S  
BIZEAUTAGE D'1 MARCHE SUR 5MM  
GARDE CORPS À 900

version 3m

LORIENT



© Alain Fontenay

# OTHELLO, TRAGÉDIE DE L'OMBRE

## LE COUPLE OTHELLO-IAGO :

*“Deux hommes qui se croisent n’ont pas d’autre choix que de se frapper, avec la violence de l’ennemi ou la douceur de la fraternité.”*

Bernard-Marie Koltès

### Le tragique étouffement de la lumière

Maintenant qu’est-ce qu’Othello ? C’est la nuit. Immense figure fatale. La nuit est amoureuse du jour. La noirceur aime l’aurore. L’Africain adore la Blanche. Othello a pour clarté et pour folie Desdemona. Aussi comme la jalousie lui est facile ! Il est grand, il est auguste, il est majestueux, il est au-dessus de toutes les têtes, il a pour cortège la bravoure, la bataille, la fanfare, la bannière, la renommée, la gloire, il a le rayonnement de vingt victoires, il est plein d’astres, cet Othello, mais il est noir. Aussi comme, jaloux, le héros est vite monstre ! le noir devient nègre. Comme la nuit a vite fait signe à la mort !

A côté d’Othello, qui est la nuit, il y a Iago, qui est le mal. Le mal, l’autre forme de l’ombre. La nuit n’est que la nuit du monde ; le mal est la nuit de l’âme. Quelle obscurité que la perfidie et le mensonge ! avoir dans les veines de l’encre ou la trahison, c’est la même chose. Quiconque a coudoyé l’imposture et le parjure, le sait ; on est à tâtons dans un fourbe. Versez l’hypocrisie sur le point du jour, vous éteindrez le soleil. C’est là, grâce aux fausses religions, ce qui arrive à Dieu.

Iago près d’Othello, c’est le précipice près du glissement. Par ici ! dit-il tout bas. Le piège conseille la cécité. Le ténébreux guide le noir. La tromperie se charge de l’éclaircissement qu’il faut à la nuit. La jalousie a le mensonge pour chien d’aveugle. Contre la blancheur et la candeur, Othello le nègre, Iago le traître, quoi de plus terrible ! ces férociétés de l’ombre s’entendent. Ces deux incarnations de l’éclipse conspirent, l’une en rugissant, l’autre en ricanant, le tragique étouffement de la lumière.

Sondez cette chose profonde. Othello est la nuit. Et étant la nuit, et voulant tuer, qu’est-ce qu’il prend pour tuer ? Le poison ? la massue ? la hache ? le couteau ? Non, l’oreiller. Tuer, c’est endormir. Shakespeare lui-même ne s’est peut-être pas rendu compte de ceci. Le créateur, quelquefois presque à son insu, obéit à son type, tant ce type est une puissance. Et c’est ainsi que Desdemona, épouse de l’homme Nuit, meurt étouffée par l’oreiller, qui a eu le premier baiser et qui a le dernier souffle.

Victor HUGO, *William Shakespeare*, 1864

### Othello et l’enjeu de l’autre

Je demande simplement qu’on ne sacrifie pas à la convention tout à fait irrecevable selon laquelle nous connaîtrions Desdémone mieux qu’Othello lui-même, faisant de ce dernier une sorte de crétin magnifiquement exotique et superstitieux, ce qui est l’idée d’Iago. Même si, dans une certaine mesure, Othello mérite ces qualificatifs, même s’il fait confiance à Iago, il est impossible qu’il accepte pour argent comptant les informations que celui-ci lui transmet. Quelque part, il sait aussi qu’elles sont fausses. On le voit à la rapidité avec laquelle Othello prend conscience de la vérité ; il n’a besoin pour cela d’aucune autre preuve qu’un simple contre-témoignage (au sujet du mouchoir) qui suffit à faire éclater, ou à faire surgir dans son esprit, la vérité. Est-ce à dire qu’Othello reconnaît la vérité trop tard ? Le fait est qu’il la reconnaît quand il est prêt, ce qui est le cas de tout le monde ; et il y est prêt quand celle qui représentait le fardeau de la vérité n’est plus. Je ne prétends pas qu’Othello s’efforce de ne pas croire ou refuse de croire aux histoires d’Iago. (Applicable à quiconque souhaite garder une bonne opinion de son épouse, cette description ne convient pas à Othello qui a véritablement misé sa vie sur celle de Desdémone.) Ce que je prétends, au contraire, c’est qu’il faut voir en Othello quelqu’un qui veut croire Iago et qui, contre ce qu’il sait, s’efforce de le croire. Son empressement à souligner l’honnêteté d’Iago et à étancher sa soif de connaissance grâce à ce poison ne prouve pas la stupidité du personnage face au poison mais le besoin dévorant qu’il en a. Sans aller jusqu’à dire qu’Othello n’aurait pas été si prompt à accepter et à ressentir les calomnies contre Desdémone, s’il n’avait été, préalablement, convaincu de leur justesse, je maintiens qu’Othello préfère croire à ces calomnies plutôt qu’à une chose plus terrible encore et, moralement, plus insupportable ; il est plus commode pour lui de voir en Desdémone une femme adultère et une putain plutôt qu’une épouse chaste. Quoi de plus terrible que l’infidélité de Desdémone sinon, de toute évidence, sa fidélité ? Mais pourquoi ?

Stanley CAVELL, *Le déni de savoir*, traduit par Jean-Pierre Maquerlot, Seuil, Paris, 1993

## Iago dramaturge

IAGO

Deux choses doivent être faites.  
 Ma femme doit plaider pour Cassio auprès de sa maîtresse,  
 je vais l'en convaincre.  
 Et moi, pendant ce temps, je conduirai le Maure  
 à l'endroit même où Cassio sollicitera sa femme.  
 C'est ça ! Hâtons-nous,  
 qu'aucun délai ne perturbe mon plan.

*Othello*, Shakespeare, Acte II, scène 2, traduit par Rémi DE VOS, Éditions Descartes et Cie - Oct 08

Quant à Iago, il est l'image théâtrale (en grec, comédien se dit *hypocrites*) du monde de la communication : « Je ne suis pas ce que je suis ». Il ne s'agit pas tant d'une question ontologique. Othello n'est pas Hamlet, et Iago n'est pas Hamlet. Il ne s'agit pas non plus de « nier l'être » comme l'a proposé Michael Edwards à la suite d'Yves Bonnefoy. La question n'est donc pas « d'être ou de ne pas être » : la question est « de ne pas être ce que l'on est ».

Au moment de l'histoire du monde où meurt en Grande-Bretagne la reine Elisabeth tandis que lui succède son cousin Jacques VI d'Écosse devenant Jacques Ier d'Angleterre, et où s'éveille en philosophie la subjectivité face au déclin de la cosmologie traditionnelle, dans le siècle de Descartes qui n'est alors qu'un enfant, Shakespeare exprime par le verbe de Iago la fragilité de l'individu - et de celui-là même qui veut la puissance-, la lucidité d'un personnage quant à son masque. La question est celle, théâtrale par excellence, du paraître et de la prétention du paraître à passer pour être.

Iago est l'image de la volonté de puissance qui tente de pallier l'impuissance sexuelle, sinon la précocité et célérité de la jouissance. Et cette volonté de puissance du despote illettré - à peine quatre lettres - fait d'un mouchoir une arme. Iago est volonté de volonté. Il est la délation, la corruption. Il a la ruse du rat, mais il est dit : chien, affreuse vermine, atroce, ignoble vermine, et se dit lui-même : araignée. Il est l'art de la séparation et de la division : sectaire et diabolique. Il entend rompre la symbolique apparemment opérée par Desdémone et Othello.

Iago ignore que l'homme ne vit pas que de pain, mais qu'il vit aussi de loi. Et s'il aperçoit la loi divine d'harmonie entre les sexes et les peuples, il s'agit pour lui de rompre les coeurs. Telle est l'entreprise de Iago : l'efficacité en lieu et place de la moralité. Iago est l'Empire, l'imperium qui délire le monde à ses genoux, et le mépris d'un monde de lettres et d'harmonie. Il étend son emprise sur Othello qui n'en devient pas seulement le complice en le nommant - après avoir destitué Cassio - lieutenant, mais - comme l'indique Bonnefoy - « l'esclave ». Iago, « le valet qui a réussi à faire de son maître son esclave », est la véritable obscurité de la pièce, la pièce noire de l'échiquier shakespearien, un Richard III de pacotille à l'ambition décomplexée. « C'est un arriviste contemporain ». Il est le fascisme à nos portes : brutal, cynique, incisif, il mène cet étrange dialogue du bourreau avec sa proie, où les voix se répondent comme à travers un brouillard de sang et de larmes, avec l'accent assuré d'un homme sûr de ses effets ».

Tandis qu'Othello est défiguré par le meurtre de son épouse, la trahison de son nouveau lieutenant, la violence de sa méprise, et finalement par sa propre condamnation-suicide, Iago reste le danger que rien ne sauve, si ce n'est, en deux mots et en shakespearien : l'art de la Comédie et l'art de la Tragédie. De là, la grandeur d'Othello qui brouille les ordres, les couleurs et les territoires, et - par-delà la psychologie des personnages - explore l'âge du monde, l'âme du monde.

Stéphane Patrice, "Othello aujourd'hui", in *Othello*, traduit par Rémi De Vos, Descartes & Cie, 2008, p191-192



© Alain Fontenay



## OTHELLO, ENTRE ÉTRANGER ET "ÉTRANGETÉ"

OTHELLO.

Son père m'aimait, il m'invitait souvent.  
 Il voulait entendre l'histoire de ma vie  
 jour après jour - les batailles, les sièges,  
 les hauts, les bas par où j'étais passé.  
 Et je revivais tout, depuis mes premiers jours d'enfance  
 jusqu'au moment où il m'engageait à lui raconter.  
 Je contais donc mes revers de fortunes,  
 les bouleversements, sur terre, sur mer,  
 la mort qui me frôle d'un cheveu sur la brèche,  
 ma capture par d'arrogants ennemis  
 qui me vendirent comme esclave, mon rachat,  
 le récit de mes voyages : cavernes profondes,  
 déserts sans fin, carrières chaotiques, roches,  
 montagnes au pic touchant le ciel - tels furent mes mots.  
 Avec les cannibales qui se mangent les uns les autres,  
 les anthropophages, et puis aussi ces espèces d'hommes  
 dont la tête pousse au-dessous des épaules. À écouter cela,  
 Desdemone aimait s'abandonner.  
 Souvent les affaires domestiques l'éloignaient du récit, expédiant ses  
 travaux elle revenait au plus vite et d'une oreille avide,  
 dévorait mes paroles. Ayant observé cela et profitant  
 un jour d'un moment favorable  
 j'ai patienté jusqu'à ce qu'elle me demande, d'un coeur sincère,  
 de lui raconter l'histoire de ma vie,  
 qu'elle n'avait entendue que par bribes,  
 mais non pas entièrement. J'y consentis.  
 Souvent elle versa des larmes  
 quand je parlais des coups du sort  
 dont souffrit ma jeunesse. Mon histoire terminée,  
 elle offrit ses soupirs pour mes peines  
 et jura que c'était étrange, vraiment étrange,  
 que c'était déchirant, affreusement déchirant,  
 elle disait qu'elle aurait préféré n'avoir rien entendu, elle disait  
 que si le Ciel l'avait fait naître homme, elle aurait voulu être cet homme-là.  
 Elle me dit merci et me dit que si j'avais un ami qui fut amoureux d'elle,  
 il me suffirait de lui apprendre à raconter mon histoire  
 pour la conquérir. À cette invite, je me suis déclaré.  
 Elle m'aima pour les dangers que j'avais traversés,  
 moi, je l'aimais pour la compassion qu'ils firent naître en elle.  
 Voilà toute la sorcellerie dont j'ai usé.  
 Mais elle vient, qu'elle en témoigne.

*Othello*, Shakespeare, Acte I , scène 3, traduit par Rémi DE VOS, Éditions Descartes et Cie - Oct 08

*“ Alboury : On dit que mes cheveux sont entortillés et noirs parce que l'ancêtre des nègres, abandonné par Dieu puis par tous les hommes se retrouva seul avec le diable, abandonné lui aussi de tous, qui alors lui caressa la tête en signe d'amitié ; et c'est comme cela que mes cheveux ont brûlé. Léone : J'adore les histoires avec le diable, j'adore comme tu les racontes. Tu as des lèvres super ; d'ailleurs le noir, c'est ma couleur. Alboury : C'est une bonne couleur pour se cacher.”*

Bernard-Marie KOLTES, *Combat de nègre et de chiens*

## Le concept d' "étranger" pour les élisabéthains :

Dès ce premier acte, Othello va donc devenir un « être de discours » potentiellement substituable à l'être de réalité. La haine de Iago n'y suffirait pas : elle doit rencontrer une opinion ou une image latente de l'étranger et du Noir que le mariage subreptice fait surgir — dont Iago, comme il dit, se fait le concepteur :

*J'y suis, c'est conçu ; l'enfer et la nuit  
Porteront ce foetus monstrueux à la lumière du monde.*  
(I,v401-402)

Le thème essentiel du discours est la bestialité d'Othello, qui découle de ses affinités avec la Barbarie — et celle-ci le fiance au démon. L'extériorité d'Othello sera donc naturelle, culturelle et théologique. Le protagoniste, jusqu'au vers 48 de la scène, n'est pas nommé : il est « le More », le « lippu », « sa mauresque seigneurie ». Le premier sénateur l'appelle « le vaillant More » (I,v 47) avant que le Duc, s'adressant à lui, lui dise « Vaillant Othello » (I, 48). Mais, pour Brabantio, qui jamais ne dira son nom, il est « cet homme, ce More » (I,v71). La désignation renvoie à une appartenance ethnique. Et cette appartenance n'était pas neutre. Un More, selon la littérature de l'époque, pouvait être une créature prodigieuse et maléfique.

Un édit royal de 1601 ordonnait l'expulsion d'Angleterre de tous les Noirs (*Negroes and Blackamoors*) et prévoyait des pressions sur les propriétaires qui refuseraient de s'en défaire, le motif invoqué étant que ces Noirs recevaient une assistance (*relief*) convoitée par les loyaux sujets de la reine, et surtout qu'ils étaient « des infidèles n'ayant aucune compréhension du Christ et de son Évangile ». [...]

L'allusion aux sortilèges dénote le caractère incroyable du mariage qui vient d'être contracté et le besoin absolu du père que la volonté de Desdémone, c'est-à-dire de son sang à lui, n'y soit pour rien. *Damn'd as thou art* : possédé du démon et lui obéissant. L'enchantement découle de cette « possession » que le consentement de Desdémone à son enlèvement permet de déceler. Iago n'est pas le seul à chercher des mobiles à sa haine. Brabantio découvre la seule cause possible d'un attachement dénaturé. Il faut donc une condamnation immédiate :

*Car si de tels actes ont libre cours,  
Les esclaves et les païens seront bientôt nos gouvernants.*  
(I,v 98-99)

C'est là une image du monde à l'envers, c'est-à-dire du chaos.

Devant le Sénat, Brabantio va donc plaider que le More a ensorcelé sa fille, qu'il l'a corrompue par sorcellerie, enchantements et drogues. Desdémone admettra avec orgueil qu'elle a fait la moitié du chemin, ce qui disculpe Othello du crime d'envoûtement, mais ne modifie pas sa nature nouvelle que Venise tout entière connaît maintenant, une nature si repoussante qu'on ne saurait l'approcher, et dont le plaidoyer de Brabantio vient parfaire l'image :

*Une fille à l'esprit si retenu,  
Si chaste et paisible qu'elle rougissait  
À ses propres mouvements.  
Et c'est elle  
Malgré sa nature, son âge, son pays, sa renommée,  
Qui se serait éprise de ce qu'elle avait peur de regarder ?  
Il faut jugement estropié et vicieux pour dire  
Que la perfection peut ainsi se dévoyer  
Malgré toutes les lois de la nature.  
Pour expliquer cela, on doit conclure  
À l'emploi d'astuces et de maléfices infernaux.  
J'atteste donc à nouveau que c'est avec l'aide  
De fortes mixtures agissant sur le sang  
Ou d'un philtre par conjuration préparé à cet effet  
Qu'il l'a travaillée.*  
(I,v 94-106)

L'image est maintenant complète [...]: l'étranger n'a pas d'attaches, il a les droits des esclaves et des païens — c'est-à-dire aucun. Il est lié à l'animalité, mais ce trait ne permet pas de le classer parmi les animaux dans l'échelle des êtres, puisqu'il a forme humaine. C'est donc un monstre. L'attirance que peut éprouver pour lui une Vénitienne est dévoyée, elle est contraire à toutes les lois de la nature. Comme la conjonction s'est faite malgré tout, elle ne peut être que l'oeuvre du démon. L'union de Desdémone avec l'être lointain qui s'est introduit dans la communauté charnelle de Venise a provoqué des

.../...

réactions brutales. La pièce ne dit pas si le Sénat rend à Othello un jugement favorable parce qu'il applique simplement la justice, ou parce que la cité a besoin de lui à ce moment pour défendre Chypre. Mais les consolations offertes par le Duc à Brabantio laissent entendre qu'il pourrait bien partager son opinion sur le More : si ce dernier était en effet un homme comme les autres, l'union n'aurait pas ce caractère irrémédiable. Le scandale s'est produit, amplifié et dramatisé par Iago : l'union d'Othello et de Desdémone est bien une union illicite pour la coutume et l'opinion. Dès ce premier acte, malgré l'affirmation véhémement par les conjoints de la légitimité de leur union, légitimité fondée sur les valeurs qu'ils incarnent et cette sorte de perfection féerique qu'ils possèdent chacun dans son ordre et qu'exalte, pour le public, l'amour qu'ils manifestent l'un pour l'autre, de grands bouleversements sont décelables dans la vie de la cité.

Richard MARIENTRAS, *Le proche et le lointain, sur Shakespeare*, Minuit, Paris, 1981

### L'immigré ou la construction d'une identité

Ce que Iago met ainsi en oeuvre, c'est un processus de désintégration des identités. Or l'identité d'Othello est liée à l'amour de Desdémone. lui-même indissociable de la relation du Maure à Venise. Dès l'acte 1 on voit s'affronter deux images antithétiques du Maure. Celle que tente d'imposer Brabantio, encouragé en cela par Iago : la bête, l'étalon, le bélier noir, qui par sorcellerie, a ravalé Desdémone à son niveau d'animalité (la bête à deux dos) : et l'image qu'Othello offre de lui-même et s'offre à lui-même. Devant les sénateurs, à la citadelle le soir de la rixe, Othello sculpte sa statue, celle du « noble Maure » dont la noblesse s'exprime d'abord au niveau du langage par la majesté d'un style métaphorique et rhétorique, manipulant les concepts de fortitude, de modération et de mesure. Ce que traduisent ses discours aux sénateurs. c'est une morale exigeante et sublime, imprégnée de stoïcisme antique et de valeurs chrétiennes : la fermeté d'âme qui permet de vaincre l'adversité (il a traversé ainsi d'innombrables épreuves) : la volonté de subordonner les satisfactions des sens à l'accomplissement du devoir (il partira le soir même : il ne laissera pas la présence de Desdémone le détourner de sa tâche) : bref, la maîtrise des passions, la primauté de l'intellect et de la volonté. En d'autres termes, Othello, l'exilé, le nomade barbaresque, cherche à tuer le barbare en lui, à s'intégrer à Venise, c'est-à-dire à la civilisation chrétienne dont il a adopté la religion. Il y a donc, au départ, entre le mercenaire et Venise, un rapport d'autorité librement acceptée (« mes très nobles maîtres ». 1,3,77), doublé d'une relation d'amour concrètement représentée par le mariage avec la Vénitienne. Dans l'imaginaire d'Othello, Desdémone, Venise, et la civilisation qu'elles représentent ne font qu'un et constituent l'identité que s'est choisie le Maure.

Léone TEYSSANDIER, « Introduction », in SHAKESPEARE, *Tragédies II*, Robert Laffont, Paris, 1995



© Alain Fontenay

## POISON ET CONTAGION : DE L'AMOUR AU CRIME

### Le poison ou la distillation du soupçon :

#### LE SPECTRE

[...] Je dois être bref. Je dormais en mon verger,  
 C'était ma coutume tous les après-midi,  
 Et c'est l'instant de paix que ton oncle surprit,  
 Portant le suc de l'hébénéon maudit dans une fiole,  
 Et par les porches de mes oreilles il versa  
 Cette distillation lépreuse dont l'effet  
 Est, tellement hostile au sang de l'homme  
 Qu'aussi prompt que vif-argent elle court le long  
 Des portes et des voies naturelles de tout le corps  
 Et avec une soudaine vigueur elle fige  
 Et caille, comme d'aigres gouttes dans du lait,  
 Le sang fluide et sain. Ainsi du mien,  
 Et dans l'instant une dartre fit une écorce -  
 On eût dit Lazare - d'une vile et repoussante croûte,  
 Sur la peau souple de mon corps.  
 C'est ainsi que je fus, en dormant, par la main d'un frère,  
 Privé d'un coup de vie, de couronne et de reine,  
 Fauché dans la pleine fleur de mes péchés,  
 Sans sacrement, sans confession, sans onction,  
 Sans m'être mis en règle, envoyé à mon juge  
 Avec toutes mes imperfections sur la tête.  
 Oh! Horrible ! Oh! Horrible ! Trop horrible ! [...]

*Hamlet*, Shakespeare, Acte I, scène 5, Traduit par François Maguin

Et, contre l'irréremédiable du mariage, on appliquera un remède qui est un poison : ce sera le discours de la calomnie et de la diffamation, le venin du mensonge diffamatoire. La physiologie de l'époque tenait que les venins et les discours venimeux peuvent agir à distance, de manière quasiment physique et humorale. Ainsi Ambroise Paré écrit :

*Les venins ne tuent pas seulement pris par la bouche, mais aussi appliqués extérieurement. Semblablement les bestes ne tuent pas seulement par leurs morsures ou piqueures ou esgratigneures : mais aussi par leur bave, regard, ou par le seul attouchement, ou par leur haleine, ou par manger et boire de leur sang, ou par leur cry et sifflement, ou par leurs excréments.*

La comparaison entre les effets de la médisance, de la diffamation, de la calomnie (*slander, backbiting*) et ceux des poisons est un lieu commun de l'époque et trouve son origine dans une riche littérature homilétique. L'influence des paroles et des discours sur la société et sur les individus semblait si redoutable que les lois sur la trahison incluaient la répression des paroles traîtresses (*treason by words*), bien que les lois élisabéthaines tendissent à limiter sur ce point la portée de la législation antérieure. Le pouvoir du verbe sur l'imagination et de l'imagination sur les êtres ne faisait aucun doute. Dans l'empoisonnement" d'Othello par Iago, les étapes sont clairement marquées, et le cheminement du poison n'a rien de métaphorique. Iago est d'abord désigné comme « calomniateur » par Desdémone, en manière de plaisanterie, lors de son arrivée à Chypre (II, v. 113). En fait, décidé à la calomnier, il se promet de « verser cette pestilence » dans l'oreille d'Othello (II, v. 347). Au milieu de la « scène de la tentation », il monologue ainsi :

*Le More change déjà sous l'effet de mon poison :  
 Les concepts malfaisants ont la nature des poisons...  
 (III,v.330-31)*

.../...

Et, lorsque Othello tombe inanimé sous l'effet de la passion, il commente :

*Travaille, ma médecine,  
Travaille...*  
(IV, v 44-45)

Dans le contexte élisabéthain, le travail du concept n'est pas une métaphore, mais une réalité médicale. Ce qui n'empêche que le concept entretienne avec ses connotations des rapports quasiment magiques. Le « dire » et le faire » sont, certes, déjà séparés, mais de peu. C'est pourquoi la première scène d'*Othello*, où presque tous les mots désignant le protagoniste visent la négation ou la destruction de ses éminentes qualités, a un aspect cérémoniel, magique, social et personnel : les « longs couteaux » du verbe et ses incantations sont brandis et l'on assiste à la préparation de diverses prophéties dont l'énonciation même commande l'accomplissement — ce que les sociologues américains appellent *self-fulfilling prophecies*. Car il faut que l'acte accomplisse la « forme », selon la doctrine scholastique, que la forme s'accomplisse et s'épanouisse entièrement dans l'acte et le mouvement. Etre bestial, Othello doit « s'accomplir » dans la bestialité. Créature « dénaturée » ayant suivi un être « bestial », Desdémone doit s'accomplir dans la fourberie et l'adultère, selon la « prophétie » de Brabantio, qui lance à Othello à la fin de l'acte I :

*Observe-la, More, et que ton oeil soit vif :*  
*Celle qui trompe son père peut te tromper aussi.*  
(I, v. 292-3)

Le jeu entre l'accomplissement réel des actes présumés et leur accomplissement imaginaire sera l'un des mécanismes déterminants de l'intrigue et constituera une gradation qui, du discours meurtrier ou mensonger à son empire sur l'esprit, et de cet empire fantasmagique à son irruption dans la réalité, créera l'illusion de la vraisemblance et formera les étapes d'un déroulement inexorable. [...]

Selon F. R. Leavis, ce qu'il y a de remarquable dans le succès de Iago, c'est moins l'intelligence diabolique qui lui permet de l'emporter que la promptitude avec laquelle Othello suit ses sollicitations. En fait, le pouvoir de Iago dans la scène de la tentation consiste en ce qu'il représente quelque chose qui est en Othello lui-même — en Othello mari de Desdémone : le traître principal est à l'intérieur des murs.

L'idée étant que, si un personnage change, c'est qu'il devait être depuis le début ce qu'il est devenu ou qu'il y a toujours, chez chacun, un petit être à l'intérieur du grand — le petit étant en fait le véritable, et le grand, un masque, aussi longtemps que le petit n'a pas grandi. Il est douteux qu'une telle idée soit très shakespearienne : les conventions de son théâtre voulaient plutôt qu'un être qui se dissimule à autrui se présente sous son vrai jour au public au cours d'un monologue.

La modification que subit Othello est causée, elle, par le discours, mais ses effets sont à la fois physiques et moraux : le désespoir, l'épilepsie, la folie meurtrière. La calomnie a l'effet d'un poison, d'autant plus violent qu'on utilise les termes employés par le calomniateur ou par l'ennemi. Le danger d'user de mots employés par des êtres maléfiques est signalé dans certains traités de l'époque. Ainsi Léonard Vair écrit :

*“Et je pense qu'il faut principalement se donner garde d'user des mots qui viennent des Mores, Turcs & tous autres infidèles, lesquels pour ce qu'ils sont possédez des diables il faut estimer aussi que tels mots sont pacts & conventions qu'ils ont avec eux, tellement que si nous en servons nous sommes contraints de nous accorder avec les Daemons”.*

Shakespeare inverse ici les idées traditionnelles : ce n'est pas le More qui empoisonne le Vénitien, mais le Vénitien le More. En Angleterre, le droit commun du Royaume prévoit divers recours juridiques contre la calomnie. Edward Coke en énumère un certain nombre. La règle semble être que la diffamation « spirituelle » (insultes telles que « putain », « hérétique », etc.) ne sont pas susceptibles de recours. En revanche, si la calomnie ou l'insulte a des conséquences pratiques (une fiancée dont on prétend qu'elle est enceinte et qui, de ce fait, doit renoncer à son mariage), elle est réprimée par la loi. L'importance attribuée au poison de la calomnie à l'époque est telle qu'il ne semble pas nécessaire, pour expliquer la métamorphose d'Othello, de postuler qu'il soit malade avant d'avoir contracté la maladie.

Richard MARIENTRAS, *Le proche et le lointain, sur Shakespeare*, Minuit, Paris, 1981

## De l'amour au crime

OTHELLO.

C'est une faute. Ce mouchoir,  
une Égyptienne le donna à ma mère,  
elle était magicienne et pouvait presque lire  
les pensées des gens. Elle lui dit que tant qu'elle le garderait,  
il la rendrait désirable et soumettrait entièrement mon père  
à son amour, mais, si elle venait à le perdre  
ou en faisait cadeau, mon père  
la prendrait en horreur, et son esprit le pousserait  
vers d'autres conquêtes. En mourant, ma mère me le donna  
et me pria, quand le destin me trouverait une femme,  
de le lui donner. Et c'est ce que j'ai fait. Prenez-en soin,  
qu'il soit pour vous aussi cher que la prunelle de vos yeux.  
Le perdre ou le donner serait un malheur  
que rien ne pourrait surpasser.

DESDEMONNE.

Est-ce possible ?

OTHELLO.

C'est la vérité, il y a de la magie dans sa toile.  
Une Sibylle, qui avait compté deux cent fois  
le soleil faire sa révolution,  
en a brodé les motifs dans sa furie prophétique.  
Des vers sacrés en ont filé la soie.  
Elle fut colorée d'une liqueur extraite avec art  
de coeurs momifiés de jeunes vierges.

Othello, Shakespeare, Acte III, scène 3, traduit par Rémi DE VOS,  
Éditions Descartes et Cie - Oct 08



© Alain Fontenay

## La jalousie :

Si l'amoureux, dit Pascal, n'aime jamais que des «qualités empruntées», le jaloux ne déteste jamais que des vices imaginaires.

Car de quoi est-il jaloux ? De rien. Du passé, d'abord, ce fantôme en chef. De l'autre qu'elle aimait, des joies qui le précèdent et de l'ombre tenace qu'elles jettent sur l'histoire qu'il aimerait vierge (l'amour a le goût des mondes possibles, la jalousie est fascinée par le monde d'hier)... Mais il est aussi jaloux de l'amant sans visage, du nouveau venu avec qui, sûrement, elle aimerait partir, de l'homme aux yeux de qui l'épouse ordinaire est une reine, de l'inconnu qu'il imagine enlacer la femme qui le regarde moins, et dont le désir imaginé ranime le sien.

D'une part, le jaloux ressemble à l'impuissant qui jouit de regarder sa femme coucher avec un autre (leur désir est accru du désir qu'elle inspire). D'autre part, le jaloux – qui déteste sa femme –, prenant son cas pour une généralité, voudrait que cette dernière ne soit aimée de personne. Le contraire de la jalousie ? Henry Miller, l'amoureux véritable, selon qui *«une femme, si elle est capable de susciter l'amour chez un homme, doit pouvoir l'inspirer à d'autres. Aimer ou être aimé n'est pas un crime. Ce qui est vraiment criminel, c'est d'amener un être à croire qu'il est le seul qu'on puisse jamais aimer...»*

Le jaloux a la passion de l'irréel (de ce qui n'est plus, de ce qui sera, voire de ce qui peut être) : il pollue l'ici et le maintenant par l'ailleurs et l'autrefois, et il accomplit, ce faisant, le double tour de force de rendre haïssable la personne qu'il aime, et douloureux les plaisirs qu'elle lui procure. La jalousie, dit Spinoza, *«sera plus grande en raison de la joie que procurait au jaloux l'amour réciproque de l'objet aimé»*. En d'autres termes, la jalousie convertit l'amour en souffrance, à l'image de Swann qui, raconte Proust, *«en arrivait à regretter chaque plaisir qu'il goûtait près d'Odette, chaque caresse inventée et dont il avait eu l'imprudence de lui signaler la douceur, chaque grâce qu'il découvrait, car il savait qu'un instant après, elles allaient enrichir d'instruments nouveaux son supplice»*.

En dépit des apparences, le jaloux ne veut pas de preuves, le jaloux ne veut pas savoir, sa fureur suppose le mystère.

Peu importent au jaloux la culpabilité d'Odette et l'innocence de Desdémone, puisqu'elles sont, l'une et l'autre, coupables par définition. La jalousie n'exige pas plus l'infidélité réelle, que l'hypocondrie n'a besoin de la maladie. Tel le fermier de la fable, à qui une fée promet d'accorder tout ce qu'il souhaite sous réserve que son voisin obtienne le double et qui, passée une nuit de réflexion, exige finalement, pour toute requête, qu'on lui crève un oeil, le jaloux cherche moins à posséder sa victime qu'à la priver de ce qu'elle possède. Ce qui existe étant nécessairement moins douloureux que ce qu'il imagine, la preuve qu'il est cocu ne saurait avoir, aux yeux du jaloux, la saveur de la suspicion. De même que l'ufologue brouille délibérément les photos d'ovnis pour leur donner le grain de l'amateurisme, « l'effet de réel » induit par une image floue et mal cadrée, le jaloux est convaincu de l'infidélité de sa femme, à la condition qu'on ne la lui prouve pas ; le jaloux a beau se déguiser en inquisiteur, il s'arrête au pied des évidences, juste avant de savoir et d'être soit détrompé, soit humilié. Plus le motif est mince, plus les preuves sont ténues, plus la jalousie est violente, alors qu'à l'inverse, le jaloux pardonne plus volontiers l'adultère (qui lui donne raison), que l'innocence (où il voit une preuve irréfutable de la duplicité). Ainsi, à mesure que Swann découvre les trahisons d'Odette, il cesse d'en souffrir : *«Son tourment, écrit Proust, avait perdu de son acuité en perdant de son vague.»* La représentation claire et distincte de l'infidélité est moins douloureuse que l'imagination débridée du jaloux qui, faute de certitude, hallucine, pour son plus grand plaisir, des voluptés insoutenables : *«Ne pouvant épuiser l'infinité des possibles qu'elle invente, dit Nicolas Grimaldi, c'est comme inépuisable que la jalousie se représente la sensualité de la femme entièrement recréée.»* Telle une présomption de culpabilité qui refuse d'être démentie mais redoute d'être avérée, la jalousie condamne au déclin du doute. Son but n'est pas de savoir, mais de soupçonner, de dévorer, de réduire l'autre à néant. Sa fonction n'est pas de sauvegarder l'amour, mais de le détruire. L'essentiel est de souffrir et, entre deux maux, de choisir le pire : c'est le délice du malheureux.

De là, le décalage entre l'insignifiance de la personne aimée et l'immensité du drame qu'elle suscite : plus le jaloux perd la tête, moins l'autre conserve son visage. Qu'il s'agisse d'Odette, la cocotte que Swann pourchasse sans pourtant qu'elle s'en aille, ou d'Albertine, la jeune fille en fleur que le narrateur séquestre tout en gardant ses distances, les femmes de Proust sont des « néants », des « êtres de fuite » dont la présence ennuie, que leur absence désespère et dont la liberté ravage le tyran qui les désire. Il dépérit quand elles sont là, mais ne vit plus quand elles s'en vont, et s'il fait de longues phrases en quittant une femme, c'est pour retarder le moment de la voir s'en aller... De même que Platon démontre, après Pythagore, que la philosophie n'est pas la sagesse, mais une quête indéfinie qui s'échoue, dans le meilleur des cas, au seuil même de la connaissance, de même Proust, l'écrivain métaphysique par excellence, déclare qu'*«on n'aime que ce en quoi on poursuit quelque chose d'inaccessible»*. Si l'homme ne connaît son bonheur que rétrospectivement, quand le bonheur défunt se rappelle à la mémoire comme ce qu'on a connu de meilleur, alors la leçon de l'amour et de son cancer jaloux est que l'autre, parce qu'il « accède à l'infini » (Proust), témoigne, par son altérité, de ma propre impuissance et qu'enfin la vie, ce drame, ne se répare que dans l'écriture où, à défaut de savoir quoi que ce soit, on a quand même le fin mot de l'histoire.

Raphaël ENTHOVEN, “Sens et vie : tourment d’amour”, Philosophie magazine n°14

## La femme, victime sacrificielle

Figures de l'altérité, vouées à l'inexistence dans leur vie sociale comme dans l'amour, les femmes sont ici le prétexte et le lieu du tragique. Dans l'univers typiquement masculin de la politique (représenté par le doge et les sénateurs assemblés en Conseil), et de la guerre (la garnison de Chypre), leur identité est tracée, fixée en images codifiées, qui, circulant de la comédie à la tragédie, sont des types conventionnels sur la scène de l'époque : la jeune fille cloîtrée chez son père, l'épouse dont la place est définie par le statut social de son mari, et la courtisane Desdémone, Emilie, Bianca, et, dans le hors-scène, la servante Barbara, dont le mélancolique souvenir revient hanter les dernières heures de Desdémone.

Iago dresse lui-même la liste des seuls rôles dévolus aux femmes : la péronnelle, l'indolente, la niaise, toutes également dévergondées, y ajoutant un éloge ambigu pour celle qui possède sagesse et beauté, et reste sottement chez elle à tenir son ménage (A.II, sc.1, v.112-162). Inspiré, il est vrai, par une misogynie de soudard, son discours charrie sur le sujet tous les clichés dont l'origine remonte au Moyen Age et au-delà. Comme le fait remarquer Desdémone, ce sont là plaisanteries de taverne, mais qui prennent dans le contexte une valeur significative. Tandis que Iago "écrit" sur les femmes ses épigrammes assassines, Cassio fait de Desdémone l'objet d'un discours précieux, selon les règles consacrées par les blasonneurs du corps féminin:

*...Celle qu'il a conquise  
Passe toute description, les plus folles louanges,  
Défie les subtilités de trait du blasonneur...*  
(AII, sc1, v62-64)

Le rôle de la femme est écrit par les hommes sur la page blanche qu'elle est entre leurs mains : « *Ce riche papier. ce livre incomparable. fallait-il / Qu'on y écrivit "putain"?* » (A. IV, sc.2, v.73-74)

Pour Othello, Desdémone est sa chose, le réceptacle de son cœur, brutalement transformé en cloaque (A. IV, sc.2, v.59-63), l'oiseau qu'il siffle et qu'il chasse (A.III, sc.3, v. 264-266), un enfant docile que l'on envoie se coucher (« *Couchez-vous sans attendre. Je reviens à l'instant* » A.IV,sc.3). Le rapport amoureux est exclusivement un rapport de possession :

*Ô malédiction du mariage :  
Pouvoir déclarer nôtres ces êtres graciles  
Et non leurs appétits!* ( A.III, sc.3,v. 272-274)

Toute la tragédie se joue sur ce terme d'« appétit ». C'est bien cette impossibilité de posséder totalement ce qu'il considère comme son bien qui provoque chez Othello l'angoisse mortelle exploitée par Iago. Etre de clarté, Desdémone est aussi traversée de fulgurances noires : la passion, la force de défi qui pousse la Vénitienne timide à braver son père et les conventions du monde, l'aveuglement suicidaire avec lequel elle plaide pour Cassio. Dans cette zone d'ombre qui lui échappe, Othello voit, comme Iago, les signes d'une lubricité sans bornes, justifiant contraintes et asservissement :

*...Cette main est moite, madame[...]  
Chaude, chaude et moite - cette main-là requiert  
Privation de liberté, abstinence et prière,  
Force macérations, exercices dévots,  
Car voici une jeune diablesse échauffée...* (A.III, sc.4, v. 33-36)

.../...



Dans cette perspective masculine, les femmes représentent l'opacité absolue de la noirceur démoniaque : « Ô démon ! » répète obsessionnellement Othello à l'adresse de celle dont le nom est d'une redoutable ambiguïté. Dans l'imaginaire du Maure, la déesse radieuse, froide et chaste (AV, sc2, v283-284), celle que Cassio appelait « La divine Desdémone » devient la diablesse blanche qui jadis ensorcela Brabantio et prend les hommes à ses sortilèges. D'ou la nécessité de nier et de détruire pour exorciser : « *il faut qu'elle meure : sinon elle en trahira d'autres* ». Le mouchoir magique est l'objet métaphore qui rassemble sur la scène toutes les significations tragiques. Tissé par une antique sibylle, teint dans un fluide extrait du coeur de jeunes filles mortes, donné par une magicienne à la mère d'Othello qui l'a donné à son fils, le talisman est une oeuvre de femmes et dit leur pouvoir qui s'exerce sur toutes les créatures terrestres de la chaîne des êtres : « *Elle pourrait partager le lit d'un empereur et le mettre à ses ordres* » ; « *son chant attendrirait la férocité de l'ours* » (AIV, sc1,v170-174). Curieusement, la malédiction commence au moment où le mouchoir passe dans des mains d'homme : celles d'Othello, puis d'Iago, et enfin de Cassio ; détourné de son sens, le gage de fidélité introduit la rupture et la mort dans l'univers dramatique, et le mouchoir, où la broderie met des gouttes de sang, lie indissolublement l'amour et le meurtre : « *Je te tuerai, et puis je t'aimerai* ». Il fait de la femme la victime sacrificielle dont le pouvoir, perverti par l'esprit de négation propagé par Iago se retourne contre elle. Ce n'est pas un hasard si le même terme (*web*) désigne la trame du mouchoir et la toile d'araignée avec lequel Iago ligote ses proies.

Ironiquement, c'est au moment de leur mort que le pouvoir des femmes leur est rendu, avec la parole qui jusque-là leur était déniée. Car il faut que les femmes se taisent. Le premier reproche qu'Iago adresse à Emilie, c'est de le fatiguer par ses bavardages. « *Hélas !* » intervient Desdémone. « *elle ne parle guère* » A.II,sc.1, v. 106). Othello aussi, avant même de tomber au pouvoir d'Iago, voudrait bien que Desdémone se taise et cesse de lui parler de Cassio :

*Je t'en prie, assez !*

*Qu'il vienne quand il voudra [...]*

*Sur ce, je t'en prie, accorde-moi la grâce*

*De me laisser seul un petit instant.* (A.III, sc.3, v. 76,85-86)

Le discours féminin a pour fonction première de donner la réplique à un protagoniste masculin (héros, admirateur, suppliant ou détracteur, peu importe). Sinon, il n'a d'autre existence que passagère et instable : ainsi les revendications d'Emilie qui malgré sa véhémence ne remet pas véritablement en cause l'ordre patriarcal ; ou la chanson du saule, relayée par trois voix de femmes qui vont mourir, interrompue par le vent et les intermittences de la mémoire, et que Desdémone reconstitue par bribes, emmêlant les refrains : « *Non, ce n'est pas la suite* » (A.IV, sc.3, v. 51). Le discours féminin est à l'image de cette plainte, texte fugitif écrit par des larmes sur l'eau, disant la perte et le deuil.

Léone TEYSSANDIER, «Introduction», in SHAKESPEARE, *Tragédies* II, Robert Laffont, Paris, 1995



© Alain Fontenay

## Le crime passionnel

La foule obstruait le café de part et d'autre de l'entrée, elle se grossissait encore, mais plus faiblement, des apports des rues voisines, elle était beaucoup plus importante qu'on n'eût pu le prévoir. La ville s'était multipliée. Les gens s'écartèrent, un courant se creusa au milieu d'eux pour laisser le passage à un fourgon noir. Trois hommes en descendirent et pénétrèrent dans le café.

- La police, dit quelqu'un.

Anne Desbaresdes se renseigna.

- Quelqu'un qui a été tué. Une femme.

Elle laissa son enfant devant le porche de Mademoiselle Giraud, rejoignit le gros de la foule devant le café, s'y faufila et atteignit le dernier rang des gens qui, le long des vitres ouvertes, immobilisés par le spectacle, voyaient. Au fond du café, dans la pénombre de l'arrière-salle, une femme était étendue par terre, inerte. Un homme, couché sur elle, agrippé à ses épaules, l'appelait calmement.

- Mon amour. Mon amour.

Il se tourna vers la foule, la regarda, et on vit ses yeux. Toute expression en avait disparu, exceptée celle, foudroyée, indélébile, inversée du monde, de son désir. La police entra. La patronne, dignement dressée près de son comptoir, l'attendait.

- Trois fois que j'essaye de vous appeler.

- Pauvre femme, dit quelqu'un.

- Pourquoi ? demanda Anne Desbaresdes.

- On ne sait pas.

L'homme, dans son délire, se vautrait sur le corps étendu de la femme. Un inspecteur le prit par le bras et le releva. Il se laissa faire. Apparemment, toute dignité l'avait quitté à jamais. Il scruta l'inspecteur d'un regard toujours absent du reste du monde. L'inspecteur le lâcha, sortit un carnet de sa poche, un crayon, lui demanda de décliner son identité, attendit.

- Ce n'est pas la peine, je ne répondrai pas maintenant, dit l'homme.

L'inspecteur n'insista pas et alla rejoindre ses collègues qui questionnaient la patronne, assis à la dernière table de l'arrière-salle.

L'homme s'assit près de la femme morte, lui caressa les cheveux et lui sourit. Un jeune homme arriva en courant à la porte du café, un appareil-photo en bandoulière et le photographia ainsi, assis et souriant. Dans la lueur du magnésium, on put voir que la femme était jeune encore et qu'il y avait du sang qui coulait de sa bouche en minces filets épars et qu'il y en avait aussi sur le visage de l'homme qui l'avait embrassée. Dans la foule, quelqu'un dit :

- C'est dégoûtant, et s'en alla.

L'homme se recoucha de nouveau le long du corps de sa femme, mais un temps très court. Puis, comme si cela l'eût lassé, il se releva encore.

- Empêchez-le de partir, cria la patronne.

Mais l'homme ne s'était relevé que pour mieux s'allonger encore, de plus près, le long du corps. Il resta là, dans une résolution apparemment tranquille, agrippé de nouveau à elle de ses deux bras, le visage collé au sien, dans le sang de sa bouche. Mais les inspecteurs en eurent fini d'écrire sous la dictée de la patronne et, à pas lents, tous trois marchant de front, un air identique d'intense ennui sur leur visage, ils arrivèrent devant lui.

L'enfant, sagement assis sous le porche de Mademoiselle Giraud, avait un peu oublié. Il fredonnait la sonatine de Diabelli.

- Ce n'était rien, dit Anne Desbaresdes, maintenant il faut rentrer.

L'enfant la suivit. Des renforts de police arrivèrent — trop tard, sans raison. Comme ils passaient devant le café, l'homme en sortit, encadré par les inspecteurs. Sur son passage, les gens s'écartèrent en silence.

.../...

- Ce n'est pas lui qui a crié, dit l'enfant. Lui, il n'a pas crié.
- Ce n'est pas lui. Ne regarde pas.
- Dis-moi pourquoi.
- Je ne sais pas.

L'homme marcha docilement jusqu'au fourgon. Mais, une fois là, il se débattit en silence, échappa aux inspecteurs et courut en sens inverse, de toutes ses forces, vers le café. Mais, comme il allait l'atteindre, le café s'éteignit. Alors il s'arrêta, en pleine course, il suivit de nouveau les inspecteurs jusqu'au fourgon et il y monta. Peut-être alors pleura-t-il, mais le crépuscule trop avancé déjà ne permit d'apercevoir que la grimace ensanglantée et tremblante de son visage et non plus de voir si des larmes s'y coulaient.

- Quand même, dit Anne Desbaresdes en arrivant boulevard de la Mer, tu pourrais t'en souvenir une fois pour toutes. Moderato, ça veut dire modéré, et cantabile, ça veut dire chantant, c'est facile.

Marguerite DURAS, *Moderato Cantabile*, Editions de minuit, Paris ,1958



© Alain Fontenay

## REPERES BIOGRAPHIQUES : ÉQUIPE ARTISTIQUE

### ÉRIC VIGNER

Après des études supérieures d'arts plastiques, Éric Vigner étudie l'art dramatique à l'Ecole de la Rue Blanche, puis au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris dans les classes de Denise Bonal, Michel Bouquet, Gérard Desarthe, Daniel Mesguich.

Acteur, il joue sous la direction de Jean-Pierre Miquel, Christian Colin, Brigitte Jaques avec laquelle il partagera l'aventure d'*Elvire Jowet 40*. Au cinéma, il tourne avec Philippe de Broca, Benoît Jacquot, Maria de Medeiros. En 1990, Éric Vigner fonde la Compagnie Suzanne M. et concrétise son désir de pratiquer un théâtre d'art. Il signe sa première mise en scène en 1991 : *La Maison d'Os* de Roland Dubillard, dans une usine désaffectée d'Issy-les-Moulineaux. Ce spectacle "manifeste" sera repris dans le cadre du Festival d'Automne à Paris dans le socle de la Grande Arche de la Défense. Son travail est toujours lié à la "réalité" des lieux qu'il investit : usine, cinéma, cloître, tribunal, musée, théâtre à l'italienne... dans un rapport dialectique à l'écriture - contemporaine ou classique, dramatique ou poétique.

Sa singularité tient dans le choix des écritures qu'il veut faire entendre - toutes inscrites dans des recherches stylistiques puissantes. Cette spécificité s'exprime dans son travail sur l'oeuvre de Marguerite Duras, qu'Éric Vigner rencontre en 1993 lorsqu'il crée au théâtre son livre *La Pluie d'été*. Suivront l'entrée de l'auteur au répertoire de la Comédie-Française avec sa mise en scène de *Savannah Bay* en 2002, puis *La Bête dans la Jungle* d'après Henry James au Kennedy Center à Washington en 2004. Au 60ème Festival d'Avignon en 2006, il crée pour le Cloître des Carmes *Pluie d'été à Hiroshima*. Dès 1996, il rencontre l'auteur dramatique Rémi De Vos. En 2006, il met en scène *Jusqu'à ce que la mort nous sépare* à Lorient puis au Théâtre du Rond-Point et en 2007, *Débrayage*, première pièce de l'auteur. Il traduit et adapte avec lui *Othello* de Shakespeare, dont la création a lieu à Lorient le 6 octobre 2008, puis à l'Odéon-Théâtre de l'Europe en novembre et décembre 2008.

Nommé à la direction du CDDB-Théâtre de Lorient, Centre Dramatique National, en 1996, Éric Vigner met en place un projet artistique consacré à la découverte, à la production et à l'accompagnement d'une nouvelle génération d'auteurs et de metteurs en scène : Arthur Nauzyciel, Daniel Jeanneteau, Rémi De Vos, Ludovic Lagarde, Olivier Cadiot...

S'inscrivant dans l'histoire de son port d'attache, Lorient, ville fondée en 1664 par l'implantation de la Compagnie des Indes orientales, il développe des liens d'accueil et de production avec l'international : l'Inde, le bassin méditerranéen, les États-Unis, puis l'Extrême-Orient : la Corée du Sud et le Japon. Il crée à Séoul pour l'ensemble des troupes du Théâtre National de Corée une adaptation du *Bourgeois Gentilhomme* (Prix France/Corée 2004), reprise à l'Opéra Comique à Paris en 2006. En 2007, il met en scène *Le Barbier de Séville* en albanais pour les comédiens du Théâtre National de Tirana. En avril 2008, il crée en anglais *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès au 7 Stages à Atlanta.

Metteur en scène d'opéra, Éric Vigner travaille avec le chef d'orchestre Christophe Rousset et ses Talens Lyriques sur des oeuvres du répertoire baroque : *La Didone* de Cavalli (Opéra de Lausanne, 2000), *L'Empio Punito* de Melani (Bach Festival Leipzig, 2003) et *Antigona* de Traetta (Théâtre du Châtelet, Paris, 2004). Parallèlement à son activité de décorateur et de metteur en scène, Éric Vigner dirige régulièrement des ateliers de recherche dans les écoles d'art dramatique en France et à l'étranger : Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, École du Théâtre National de Strasbourg, École du Théâtre National de Bretagne, École de la Comédie de Saint-Étienne, CIFAS (Bruxelles), La Manufacture - Haute école de théâtre de Suisse romande (Lausanne), Universités de Montréal et d'Atlanta.

## RÉMI DE VOS

Rémi De Vos est né à Dunkerque le 17 mars 1963. Il monte à Paris son bac en poche et suit des cours de théâtre, tout en vivant de petits boulots. Il a exercé toutes sortes de métiers : gardien, magasinier, réceptionniste d'hôtel, ouvrier de théâtre, serveur, surveillant d'internat, ouvrier dans la métallurgie, maçon, assistant-photographe, ambulancier, peintre en bâtiment, employé de banque, vendeur au porte-à-porte, garçon de bureau, déménageur... Malgré ces périodes fastes, il lui arrivait de ne rien faire du tout. S'est mis alors à écrire. Depuis 1995, il a écrit 15 pièces de théâtre qui lui permettent, jusqu'à aujourd'hui, de vivre de l'écriture. Ses pièces sont traduites en 10 langues. Rémi De Vos est auteur associé au CDDB.

Bibliographie: *Débrayage* (bourse de la Fondation Beaumarchais), *Pleine Lune*, *André Le Magnifique* (écrite avec les acteurs - Molière du meilleur auteur, meilleur spectacle de création, meilleure pièce comique, révélation masculine et féminine), *Le Brognet*, *Projection Privée*, *Conviction Intime*, *La Camouflé*, *Alpenstock*, *Jusqu'à ce que la mort nous sépare* (bourse de la Fondation Beaumarchais et prix de la Fondation Diane & Lucien Barrière pour le théâtre, "De l'écrit, à l'écran et à la mise en scène"), *Laisse-moi te dire une chose*, *En Difficulté*, *Occident*, *Ma petite jeune fille*, *Intendance*, *Le Ravissement d'Adèle*, *Beyrouth Hotel*. La majorité de ses pièces sont éditées aux Éditions Actes Sud - Papiers.

Le CDDB présente (créations en résidence) : *Débrayage* dans une mise en scène de l'auteur en 1996, *Jusqu'à ce que la mort nous sépare* en 2006 et *Débrayage* en 2007 dans des mises en scène d'Éric Vigner. En 2008, Rémi De Vos et Éric Vigner traduisent et adaptent *Othello*, créé au CDDB le 6 octobre.

## MICHEL FAU, *Iago*

Après une formation au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, il travaille avec Michel Bouquet, Jacques Weber, Gabriel Garran, Gilberte Tsai.

Il joue sous la direction de Laurent Gutmann dans *Le nouveau Menoza* de Lenz, Jean-Luc Lagarce dans *La Cagnotte* d'Eugène Labiche, Jean-Claude Penchenat dans *Peines d'Amour perdues* de Shakespeare, Pierre Guillois dans *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, Stéphane Braunschweig dans *Le Marchand de Venise* de Shakespeare, Jean Gillbert dans *Athalie* de Racine. Il crée le monologue *Hyènes* de Christian Siméon, mis en scène par Jean Macqueron et travaille régulièrement avec Jean-Michel Rabeux : dans *Le ventre*, *Meurtres hors-champ* d'Eugène Durif et *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* de Copi, *Feu l'amour*, trois pièces de Georges Feydeau. En 2005, il a joué dans *Les Brigands* de Schiller mis en scène par Paul Desvieux et *Le balcon* de Genet mis en scène par Sébastien Rajon, et en 2007 dans *L'Ignorant et le fou* de Thomas Bernhard mis en scène par Emmanuel Daumas.

Comédien de longue date pour Olivier Py, il collabore à la plupart de ses mises en scène : *Les aventures de Paco Golliard*, *La servante*, *Le visage d'Orphée*, *L'Apocalypse joyeuse*, *Le soulier de satin* de Paul Claudel, *Illusions comiques* et *L'Orestie* d'Eschyle. Il a mis en scène *Thérèse Raquin* d'après Zola, *Créanciers* de Strindberg, *La Désillusion* de Frédéric Constant, *American Buffalo* de David Mamet.

Pour l'opéra, il collabore avec Le Duo Dijon et le Festival de Saint-Céré : il met en scène *Le Condamné à mort* d'après Jean Genet, mis en musique par Philippe Capdenat, *Così fan tutte* de Mozart, *Tosca* de Puccini, *Rigoletto* de Verdi, *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski, *Bastien et Bastienne* de Mozart et *Madame Butterfly* de Puccini. On a pu le voir au cinéma dans *Harry, un ami qui vous veut du bien* de Dominik Moll, *Le Créateur* d'Albert Dupontel et *Les Yeux fermés* d'Olivier Py.

Il enseigne à l'école Florent et dans des conservatoires de région.

## SAMIR GUESMI, *Othello*

Formé à l'École Tania Balachova, Samir Guesmi a joué, au théâtre, sous la direction de Maya Poesch et Bernard Bloch, Georges Lavaudant, Claude Alice Peyrotte, Stéphane Müh, Frédéric Bélier-Garcia, Mohamed Rouabhi... Au cinéma, il a tourné sous la direction de Manuel Bousinhac (*Un pur moment de Rock'n' Roll* et *La Mentale*), Alain Gomis (*L'Afrique* et *Andalucía*), Claude Miller (*Betty Fisher et autres histoires*), Jacques Maillot (*Nos vies heureuses*)... Récemment, *La disparue de Deauville* de Sophie Marceau, *Anna M* de Michel Spinosa, *Ne le dis à personne* de Guillaume Canet, *Selon Charlie* de Nicola Garcia, *Mon Colonel* de Laurent Herbeit, *Leur Morale... et la nôtre* de Florence Quentin avec André Dussolier et Victoria Abril.

En 2007, il a reçu le Bayard d'or du meilleur comédien lors du Festival international du film francophone de Namur pour son rôle dans le film *Andalucía* d'Alain Gomis.

Son premier court-métrage, *C'est Dimanche !* a reçu le Prix du public lors du Festival de Clermont-Ferrand 2008.

## BÉNÉDICTE CERUTTI, *Desdémone*

Issue de l'École Supérieure d'Art Dramatique du TNS-Théâtre National de Strasbourg, elle a participé à des ateliers et travaux dirigés par Stéphane Braunschweig, Aurélia Guillet, Gildas Milin, Hubert Colas, Claude Duparfait.

Au théâtre, elle a joué sous la direction de Thomas Adam-Garnung (*Nowhere ici/ailleurs*), Claude Duparfait (*Titanica* de Sébastien Harisson), Stéphane Braunschweig (*Brand* de Henrik Ibsen, *Les trois soeurs* de Tchekhov) et Olivier Py (*L'Orestie* d'Eschyle). Au cinéma, elle a joué dans *Les acteurs anonymes* de Benoît Cohen, sorti en 2001.

En 2006, elle interprète le rôle de Jeanne dans *Pluie d'été à Hiroshima* d'après Marguerite Duras, mis en scène par Éric Vigner.

## JUTTA JOHANNA WEISS, *Emilia*

Elle est née à Vienne en 1969. Elle fait ses premiers pas au théâtre dans *Intermezzo* de Jean Giraudoux, mis en scène par Otomar Krejca au Theater an Der Joseftadt de Vienne en 1986. En 1989, elle quitte sa ville natale pour étudier avec Sanford Meisner au Neighborhood Playhouse School of Theater à New York. Puis elle intègre la masterclass de Robert Lewis, parallèlement à une formation de danse au Broadway Dance Center/Ballets Arts. Elle joue en anglais dans *The golden calf* d'Alan Glass à New York, *The Magic storybook* d'Edward Pinner au Festival d'Edimbourg et *Little Eyolf* d'Henrik Ibsen à Los Angeles.

À partir de 1993, elle retrouve l'allemand, sa langue maternelle, dans *Don Perlimplin* de Federico Garcia Lorca pour le festival de Hellbrunn à Salzbourg. Puis elle rejoint la compagnie autrichienne Arbos pour jouer dans *Das Ehepaar* de Francisco Tanzer, dans *Seeing place* de Rico Peterson et dans *Die Reise* d'Herbert Thomas Mandl. Elle est invitée par l'Académie Expérimentale des Théâtres à se joindre à un groupe d'acteurs français pour un travail de recherche avec Andreï Serban à Avignon et au CNSAD à Paris. En 1995, elle étudie avec Anatoli Vassiliev dans son École d'Art Dramatique à Moscou.

Son premier rôle dans le théâtre français est Marion de Lorme dans la pièce de Victor Hugo mis en scène par Éric Vigner en 1998. Depuis, elle poursuit sa collaboration artistique avec Éric Vigner et joue dans *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco en 2000, *La bête dans la jungle*, adaptation française de Marguerite Duras d'après la nouvelle de Henry James en 2001, «...Où boivent les vaches... » de Roland Dubillard en 2003 et *Pluie d'été à Hiroshima* d'après Marguerite Duras en 2006.

## THOMAS SCIMECA, *Cassio*

Il a suivi les cours de Dominique Valadié, Philippe Adrien et Jacques Lasalle au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris.

Il a travaillé avec Gabriel Garran, Robert Cantarella, Olivier Py, Stéphane Braunschweig... Comme interprète, il travaille aussi dans les projets artistiques atypiques de Yves-Noël Genod : *Les St-Augustin*, *Z'avatars*, *Dior n'est pas Dieu*, *St Augustin on ice*. En 2001, il réalise, dans le cadre d'une carte blanche au CDDB - Théâtre de Lorient, la mise en scène de *L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* de Copi. Il a mis en scène *Haute Surveillance* de Jean Genet, *Les quatre jumelles* de Copi, *L'Oiseau aveugle* de François Bourgeat, *L'encre noire* de Léopold Sedar Senghor.

En 2006 il interprète le rôle du père dans *Pluie d'été à Hiroshima* d'après Marguerite Duras mis en scène par Éric Vigner.

## NICOLAS MARCHAND, *Roderigo*

Il a été formé à l'école du Schauspielhaus Salzburg, dont il intègre la troupe en 1999. Auteur dramatique, il a écrit quatre pièces en langue allemande : *Die Nacht in der die Stille aus dunklem Raum vertrieben wurde und zurückkehrte*, *Geschichten in der Nacht*, *Gefangene Nächte* et *Zwischen Riesen*. Trois d'entre elles ont été créées dans des mises en scène de Christian Kuchenbuch. Il a aussi écrit un livret pour un opéra *Das Ende der Isolation* créé au Festival d'Opéras de poche à Salzburg. Assistant à la mise en scène et dramaturge, il a travaillé pour Thierry Brühl sur *L'homme sans qualité* de Musil et *Nathan Le Sage* de Gotthold Ephraïm Lessing. En février 2005, il participe au stage dirigé par Éric Vigner sur *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras (CIFAS, Bruxelles). En 2006 il interprète le rôle d'Ernesto dans *Pluie d'été à Hiroshima* d'après Marguerite Duras, mis en scène par Éric Vigner.

### VINCENT NÉMETH, *Brabantio / Montano*

Après un stage à l'Herbert Berghof Studio de New York et à la Bottega Teatrale de Florence (auprès de Vittorio Gassman), Vincent Németh a suivi les classes de Denise Bonal, Claude Régy, Daniel Mesguich, Gérard Desarthe au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris.

Au théâtre, il joue sous la direction de Dominique Quéhec, Pierre Santini, Bernard Sobel, Grégoire Ingold, Alain Barsacq, Laurent Hata, Tatiana Stepantchenko...

Au cinéma, il joue dans *Cyrano* et *Bon voyage* de Jean-Paul Rappeneau, *Comment je me suis député...* d'Arnaud Desplechin, *Si je t'aime prends garde à toi* et *Ca ira mieux demain* de Jeanne Labrune, *J'ai faim* de Florence Quentin, *Combien tu m'aimes* de Bertrand Blier...

### AURÉLIEN PATOULLARD, *Le Doge / Lodovico*

Formé à l'école de la Manufacture à Lausanne (HETSR), Aurélien Patouillard a joué sous la direction de Jean-Louis Benoît dans *La Mère* de Brecht en 2005, de Claire Lasne-Darcueil dans *La Mouette* de Tchekov en 2006 et d'Éric Vigner dans *Débrayage* de Rémi de Vos en 2007, suite à un atelier de fin d'études.

Avec la compagnie L'Heautontimoroumenos, il participe au projet *Gabegie*, série de performances théâtrales inspirées de l'actualité.

### CATHERINE TRAVELLETTI, *Bianca / Un Gentilhomme*

Formée à l'école de la Manufacture à Lausanne (HETSR), Catherine Travelletti a joué sous la direction de Jean-Louis Benoît dans *La Mère* de Brecht en 2005, de Claire Lasne-Darcueil dans *La Mouette* de Tchekov en 2006 et d'Éric Vigner dans *Débrayage* de Rémi de Vos en 2007, suite à un atelier de fin d'études.

En 2007 elle participe au projet *Shadow Houses* mis en scène par Mathieu Bertholet au Théâtre du Grütli à Genève.

## COLLABORATEURS ARTISTIQUES

### OTHELLO VILGARD, création son

Cinéaste et photographe, Othello Vilgard enseigne le cinéma expérimental et ses techniques à l'université de Paris X-Nanterre. Il est également membre fondateur d'une structure de cinéma expérimental, l'Etna, et participe à de nombreuses manifestations (colloques, conférences, festivals...) autour de ce sujet. Sa filmographie s'articule autour du cinéma expérimental, avec des films comme *High*, *Lighting*, *Terrae*, compositions rythmiques réalisées à partir d'éléments visuels réduits. Il travaille aussi pour le théâtre et réalise les films *Savannah Bay* et *Pluie d'été à Hiroshima* d'après Marguerite Duras ou encore "...Où boivent les vaches..." de Roland Dubillard, d'après les mises en scène d'Éric Vigner. Il a créé le son de *Jusqu'à ce que la mort nous sépare* et de *Débrayage* mis en scène par Éric Vigner. Il est artiste associé au CDDB – Théâtre de Lorient depuis 2006.

### JOËL HOURBEIGT, création lumière

Après avoir fait ses débuts comme éclairagiste pour le Théâtre de l'Aquarium en 1979, Joël Hourbeigt est éclairagiste indépendant depuis 1982. Il travaille avec de nombreux metteurs en scène : Philippe Adrien, Sophie Loucachevsky, Alain Françon, Valère Novarina, Jean-Michel Ribes, Claude Yersin, Antoine Vitez, Catherine Anne, Marcel Bozonnet, François Berreur, Jean-Louis Benoît, David Lescot, Claude Régy... et avec le chorégraphe Paco Dècina. Pour Éric Vigner, il a créé la lumière de *Pluie d'été à Hiroshima* d'après Marguerite Duras et de *Jusqu'à ce que la mort nous sépare* de Rémi De Vos. Il réalise plusieurs créations pour l'Opéra de Paris : *Otello* de Verdi avec Andrei Serban et James Conlon, *L'amour des trois oranges* de Prokofiev avec Gilbert Deflo et Sylvain Cambreling. Il travaille également à plusieurs reprises avec le metteur en scène Pierre Strosser : *Doktor Faust* de Busoni à l'Opéra de Lyon avec Kent Nagano, *Der Ring des Nibelungen* de Wagner à Adélaïde avec Jeffrey Tate, *Ariodante* de Haendel au Grand Théâtre de Genève avec Kenneth Montgomery.

## SOIZIC SIDOIT, création maquillage et coiffure

Soizic Sidoit fait sa première création en tant que chef maquilleuse coiffeuse, en novembre 1994, avec *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset mis en scène par Françoise Maimone. C'est en 2000 pour la pièce *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco que commence sa collaboration avec Éric Vigner. Depuis, elle a ainsi réalisé les maquillages et coiffures de *Savannah Bay*, "...Où boivent les vaches...", *Pluie d'été à Hiroshima*, *Jusqu'à ce que la mort nous sépare* et *Débrayage*. Elle travaille autant pour le théâtre que pour l'opéra, le cinéma, la photographie. Depuis 2005, elle est responsable du service maquillage, coiffure et perruques de l'Opéra National de Montpellier.

## CYRIL BRODY, assistant à la mise en scène

Cyril Brody partage son temps entre réalisation et écriture de scénario. En 2001, il réalise *Le souci*, court-métrage de fiction présenté au festival de Grenoble. En 2001 et 2002, il est scénariste de deux courts-métrages d'Olivier Peyon, *À tes amours* et *Claquage après étirements*, qui seront sélectionnés et primés dans de nombreux festivals. Il est également co-scénariste du premier long-métrage du réalisateur, *Les petites vacances*, sorti en 2007. Le documentaire *En service* qu'il réalise en 2006 est sélectionné par le festival « Hors-Piste » au Centre Pompidou à Paris et par les festivals de Bruxelles, La Rochelle, Montreuil. Il a également reçu le Prix spécial du Jury et le Prix du Public aux 4èmes Rencontres du Moyen Métrage de Brive. Cyril Brody a été l'assistant à la mise en scène d'Éric Vigner sur *Débrayage* en 2007 et *In the solitude of cotton fields* en 2008. Il écrit actuellement son premier long-métrage en tant que réalisateur.

## KARINE CHAHIN, assistante au décor

Karine Chahin est architecte, diplômée de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Val-de-Seine. Depuis 2002, elle collabore sur divers projets avec des agences d'architecture à Barcelone et Paris. Elle a également travaillé auprès de l'équipe d'aménagement des espaces du Musée du Quai Branly en 2007. Elle a collaboré avec Éric Vigner à la scénographie de *Jusqu'à ce que la mort nous sépare* en 2006, et sur celle du *Barbier de Séville ou la précaution inutile* créé au Théâtre National de Tirana en 2007.

## SOPHIE HOARAU, atelier costumes

Formée à l'École de la rue Blanche (ENSATT – section costumier du spectacle), Sophie Hoarau crée et réalise les costumes pour de nombreuses compagnies en région Bretagne. Au CDDB-Théâtre de Lorient, elle a participé à l'atelier costumes du *Bourgeois Gentilhomme* en 2004 et de *Pluie d'été à Hiroshima* en 2006.



© Alain Fontenay



## BIBLIOGRAPHIE

### SUR *OTHELLO*

- ABIRACHED Robert, “Préface” in J. Vauthier, *L’Othello de Shakespeare*, Gallimard, Paris 1980
- BARTON Anne, “Préface” in Shakespeare, *Tragédies I*, Gallimard, “Pléiade”, Paris 2002
- BONNEFOY Yves, “Préface” in Shakespeare, *Othello*, Gallimard, “Folio/Théâtre”, Paris, 2007
- FLUCHERE Henri, “Introduction générale” in Shakespeare, *Oeuvres complètes*, Gallimard, “Pléiade”, Paris, 1984
- GIDE André, “Avant-propos” in Shakespeare, *Oeuvres complètes*, Gallimard, “Pléiade”, Paris, 1984
- IOMESCO Ian, *Othello, chef-d’oeuvre en sursis*, Paris, PUF, 1990
- JONES-DAVIES Margaret, “Préface” in Shakespeare, *Othello*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2007
- MORTIER Daniël, “Préface” in Shakespeare, *Hamlet-Othello*, Pocket, Paris, 1998
- VENET Gisèle, “Notice” in Shakespeare, *Tragédies I*, Gallimard, “Pléiade”, Paris, 2002

### OUVRAGES CONSACRÉS À SHAKESPEARE

- ACKROYD Peter, *Shakespeare, la biographie*, Editions Philippe Rey, Paris, 2006
- DI LAMPEDUSA Giuseppe, *Shakespeare*, Allia, Paris, 2000
- EDWARDS Michael, *Shakespeare et l’oeuvre de la tragédie*, Belin, Paris, 2005
- FLUCHERE Henri, *Shakespeare, dramaturge élisabéthain*, Gallimard, “Tel”, Paris, 1987
- GOY-BLANQUET Dominique, *Shakespeare ou l’invention historique*, Le Cri Edition, Bruxelles, 2004
- GREEN André, *Un Oeil en trop*, Minuit, Paris, 1969
- HUGO Victor, *William Shakespeare*, Flammarion, “GF”, Paris, 2003
- JUSSERAND Jean-Jacques, *Shakespeare en France sous l’Ancien Régime*, Armand Colin & Cie, Paris, 1898
- KOTT Jan, *Shakespeare, notre contemporain*, Payot, “Petite Bibliothèque Payot”, Paris, 1978

MAGUIN Jean-Marie et Angela, *William Shakespeare*, Fayard, Paris, 1996

MARIENTRAS Richard, *Le Proche et le lointain, sur Shakespeare*, Minuit, Paris, 1981

MOURTHE Claude, *Shakespeare*, Gallimard, “Folio/Biographies”, Paris, 2006

PARIS Jean, *Shakespeare*, Seuil, “Ecrivains de toujours”, Paris, 1981

SIBONY Daniel, *Avec Shakespeare*, Seuil, “Points/essais”, Paris, 2003

SICHERE Bernard, *Le Nom de Shakespeare*, Gallimard, Paris, 1987

SUNHAMY Henri, *Shakespeare*, Le Livre de Poche, Paris, 1996

VAN EYNDE Laurent, *Shakespeare, les puissances du théâtre*, Kimé, Paris, 2005

#### ET AUSSI...

SHAKESPEARE William, *Othello*, adapté par Denis DEPREZ, Casterman, 2004 (BD)

WELLES Orson et BOGDANOVICH Peter, *Moi, Orson Welles*, Points Seuil, Paris, 1997

## POUR ALLER PLUS LOIN ...

*Le Songe d'une nuit d'été*

de William SHAKESPEARE/ mise en scène Yann-Joël COLLIN

aux Ateliers Berthier, 17e, du 12 novembre au 18 décembre

## À VOIR ÉGALEMENT ...

### Au théâtre

A la Comédie-Française :

*La Mégère apprivoisée*

de William SHAKESPEARE / mise en scène Oskaras KORSUNOVAS  
du 13 octobre au 31 décembre

A la MC93 :

*Mesure pour mesure*

de William SHAKESPEARE / mise en scène Jean-Yves RUF  
du 7 novembre au 2 décembre

*Romeo & Juliette*

de William SHAKESPEARE / mise en scène NATURE THEATER OF OKLAHOMA  
du 30 janvier au 1er février 2009

*Le Songe d'une nuit d'été*

de William SHAKESPEARE / Maja KLECZEWSKA  
les 7 et 8 février 2009

A l'Opéra de Paris :

*Macbeth*

de Giuseppe VERDI / mise en scène Dmitri TCHERNIAKOV  
du 4 avril au 8 mai 2009

### En CD ou en DVD

*The Tragedy of Othello : the Moor of Venice*, réalisé par Orson WELLES

*Othello*, de et avec Laurence OLIVIER

*Othello*, réalisé par Oliver PARKER, avec Kenneth BRANAGH

- 17 septembre – 25 octobre 2008  
Théâtre de l'Odéon 6<sup>e</sup>  
**Tartuffe**  
de Molière  
*mise en scène* Stéphane Braunschweig
- 23 septembre – 19 octobre 2008  
Ateliers Berthier 17<sup>e</sup>  
**Ricercar**  
Théâtre du Radeau  
*mise en scène* François Tanguy
- 6 novembre – 7 décembre 2008  
Théâtre de l'Odéon 6<sup>e</sup>  
**Othello**  
de William Shakespeare  
*mise en scène* Éric Vigner
- 12 novembre – 18 décembre 2008  
Ateliers Berthier 17<sup>e</sup>  
**Le Songe d'une nuit d'été**  
de William Shakespeare  
*mise en scène* Yann-Joël Collin, La Nuit Surprise par le Jour
- 23 décembre 2008 – 18 janvier 2009  
Ateliers Berthier 17<sup>e</sup>  
**Trois contes de Grimm**  
(La Jeune Fille, le diable et le moulin, L'Eau de la vie, La Vraie Fiancée)  
*d'après* Les Frères Grimm  
*mise en scène* Olivier Py  
*spectacles pour tous, à partir de 7 ans*
- 8 janvier – 8 février 2009  
Théâtre de l'Odéon 6<sup>e</sup>  
**Gertrude (Le Cri)**  
de Howard Barker  
*mise en scène* Giorgio Barberio Corsetti
- 4 – 20 février 2009  
Ateliers Berthier 17<sup>e</sup>  
**Le Cas Blanche-Neige**  
(Comment le savoir vient aux jeunes filles)  
de Howard Barker  
*mise en scène* Frédéric Maragnani
- 7 – 29 mars 2009  
Théâtre de l'Odéon 6<sup>e</sup>  
**Le Soulier de satin**  
de Paul Claudel  
*mise en scène* Olivier Py
- 12 – 25 mars 2009  
Ateliers Berthier 17<sup>e</sup>  
**Les Européens**  
(Combats pour l'amour)  
de Howard Barker  
*mise en scène* Christian Esnay
- 26 mars – 11 avril 2009  
Ateliers Berthier 17<sup>e</sup>  
**Tableau d'une exécution**  
de Howard Barker  
*mise en scène* Christian Esnay
- 2 – 11 avril 2009  
Théâtre de l'Odéon 6<sup>e</sup>  
**John Gabriel Borkman** en allemand surtitré  
de Henrik Ibsen  
*mise en scène* Thomas Ostermeier
- 7 – 17 mai 2009  
Ateliers Berthier 17<sup>e</sup>  
Théâtre de l'Odéon 6<sup>e</sup>  
**Turbulences**  
festival de jeunes compagnies
- 20 mai – 25 juin 2009  
Théâtre de l'Odéon 6<sup>e</sup>  
**La Dame de chez Maxim**  
de Georges Feydeau  
*mise en scène* Jean-François Sivadier
- 27 mai – 6 juin 2009  
Ateliers Berthier 17<sup>e</sup>  
**Faust** en lituanien surtitré  
*d'après* Johann Wolfgang von Goethe  
*mise en scène* Eimuntas Nekrosius
- 11 – 21 juin 2009  
Ateliers Berthier 17<sup>e</sup>  
**Petites Histoires de la folie ordinaire** en roumain surtitré  
de Petr Zelenka  
*mise en scène* Radu Afrim