

DU MÊME AUTEUR
chez le même éditeur

Notre jeunesse
coll. « Bleue », théâtre, 2014

OLIVIER SACCOMANO

Othello

variation pour trois acteurs

librement traduit et adapté
d'« Othello, le Maure de Venise » de Shakespeare

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

Compagnie Du Zieu. Conception : Nathalie Garraud et Olivier Saccomano. Mise en scène : Nathalie Garraud. Distribution : Mitsou Doudeau ou Laure Giappiconi (en alternance), Cédric Michel ou Florian Onnéin (en alternance), Conchita Paz, Charly Totterwitz ou Laurence Claoué (en alternance). Scénographie : Jean-François Garraud. Costumes : Sarah Leterrier, assistée de Sabrina Noiraux. Lumières et régie générale : Guillaume Tesson. Administration : Ariane Salesne.

© 2014, ÉDITIONS LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 978-2-84681-419-5

Couverture :
Othello, variation pour trois acteurs,
mise en scène de Nathalie Garraud, La FabricA, Avignon, le 5 avril 2014
© Guillaume Tesson

PRÉFACE

À propos du théâtre de Shakespeare, il y a une petite note de Brecht, assez étonnante. Elle date de la fin des années 1930. À cette époque, Brecht essaye de situer l'opposition entre le théâtre *épique* qu'il tâche de mettre en œuvre (un théâtre de la raison et de l'observation), et le théâtre *dramatique* qui domine son temps (un théâtre du sentiment et de l'identification). Et dans cette note, il soutient que les textes shakespeariens doivent sûrement leurs traits épiques à deux circonstances précises : « au fait qu'il s'agissait de l'adaptation d'œuvres déjà existantes (nouvelles, drames) et, d'autre part, comme on est en droit de le supposer aujourd'hui, à ce qu'un collectif de gens de théâtre se trouvait là à l'œuvre¹ ».

Cette variation sur *Othello* relève de circonstances analogues. Elle résulte en tout cas de la tentative, par des gens de théâtre d'aujourd'hui, de développer une pratique qui unisse le travail d'adaptation et le travail collectif : tentative de faire un point théâtral

1. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre I*, Paris, L'Arche, 1972, p. 326.

sur notre Histoire à partir d'anciennes histoires, et de trouver la manière qui nous y engage dans un labeur commun. À ce titre, elle doit bien assumer sa place sur une nouvelle ligne de front, qui ne passe plus entre l'*épique* et le *dramatique* (qu'ils reposent en paix), mais entre un théâtre de la pensée et de l'expérience, et ce qu'on pourrait appeler un théâtre de la pulsion et de la consommation. Il n'est pas lieu, ici, de donner corps et arguments à cette opposition. Le lecteur la reconnaîtra peut-être, et nous pourrions la discuter en d'autres temps ou d'autres textes. Je dirai seulement comment nous avons travaillé, en espérant que cette description donnera idée d'une ligne directrice.

Disons d'abord que cette pièce n'est pas isolée. Nous bâtissons des cycles qui, pendant plusieurs années, engagent des gens (acteurs, auteur, metteur en scène, techniciens) à travailler sur un motif donné. Et à l'intérieur de ce cadre, nous commençons par ce que nous appelons des « pièces d'étude », composées à partir de textes existants. Ces courtes pièces, à la distribution et à la scénographie volontairement réduites afin de pouvoir être jouées hors des théâtres, ont dans notre travail une fonction bien précise : elles nous servent à ouvrir l'enquête, en actes et en public, sur les résonances contemporaines du motif au travail. D'étude en étude, le motif se charge des actions et des réactions que la réunion avec le public suscite, nous affinons nos traits, nous précisons nos enjeux. Après quoi nous retournons aux plateaux des théâtres pour composer pendant de longs mois une pièce entièrement de notre cru qui marquera l'achèvement du cycle en cours. Ces « études », appuyées

à des textes anciens, ont donc pour nous une fonction préparatoire : elles sondent, à partir de situations du passé, l'écart avec la situation contemporaine qui donnera matière à nos pièces à venir.

Le cycle auquel appartient *Othello, variation pour trois acteurs* est une méditation sur la figure de l'Étranger. Il a démarré en 2013 lorsque nous avons posé sur la table, comme une mise de départ entre nous, l'*Othello* de Shakespeare. *Othello, le Maure de Venise*. Notre intention n'était pas de monter la pièce, mais plutôt de la *démonter* pour en examiner les ressorts, et savoir ce qu'elle pouvait éclairer d'une représentation contemporaine de l'Étranger. Les premières lectures, par l'équipe, des traductions existantes confirmèrent d'abord l'amitié fraternelle que nous portions à ce théâtre : un art qui alterne les sinueuses élaborations poétiques et les répliques tranchantes, qui contrebalance la solennité par la clownerie, qui entrechoque les registres et les niveaux de langue les plus éloignés, qui invente des chemins de traverse entre l'abstraction métaphysique et la sensibilité concrète, le désir et les astres, la bêtise insondable des hommes et leur increvable exigence de vérité. Mais ces lectures aboutirent aussi au constat d'un éloignement. Le motif central de la pièce – la destruction soigneusement orchestrée d'un amour possible entre un étranger et une jeune Vénitienne – conservait toute sa force d'évocation, mais le poème était évidemment chargé de tous les archétypes religieux du xvii^e siècle, ceux-là même qui formaient le matériel idéologique de Shakespeare et de ses compagnons : les accents diaboliques de Iago, les métaphores manichéennes du noir et du blanc,

l'innocence féminine sanctifiée et sacrifiée, etc. Qu'allions-nous en faire ? Moderniser un contenu ancien ? Faire subir au texte une rénovation de ses références ? C'est la faiblesse bien connue de toutes les tentatives de transposition ou d'actualisation : elles nient l'histoire et ses transformations. L'adaptation, au sens où nous l'entendons, cherche autre chose. Comme disent les boxeurs, elle cherche *la bonne distance* entre l'ancien et le nouveau. Il nous fallait donc traquer, sous la masse du poème, les chevilles ouvrières qui permettraient une entrée contemporaine dans cette ancienne histoire. Et pour cela, repartir au ras du texte.

Cette phase du travail réclamait un geste d'idiot ou de disciple : pendant quelques semaines, j'ai recopié mot à mot, dans son intégralité, le texte anglais tel qu'établi dans la vieille édition Aubier bilingue que j'avais lue et annotée il y a quelques années. De son côté, Nathalie Garraud retranscrivait et examinait les traductions françaises dignes d'intérêt. Cette réécriture, au sens strict, est une manière de parcourir en actes la courbe du texte, ses bifurcations, ses paliers. Une simple lecture, même attentive, est moins instructive : le texte y est immobile et se livre à nous dans son achèvement. Il nous attend, mais lui en a déjà fini. Réécrire un texte, c'est le suivre en marchant avec lui : nous nous arrêtons ensemble, nous repartons ensemble, et l'infini des directions possibles, alors plus sensibles, se tranche pas à pas. On mesure pour ainsi dire la formation de la forme. Car le poème est une forme, pas un matériau à traiter (comme le soutiennent les artistes aux mains lourdes) : il faut en faire l'expérience avant

d'y intervenir. Nous faisons également des lectures à voix haute, en mettant en vis-à-vis sonore l'anglais et ses traductions. Histoire de mesurer non seulement les décisions dont témoignaient leurs énoncés, mais aussi la ligne d'énonciation qu'elles proposaient aux acteurs.

Et petit à petit, en arpentant ainsi l'écriture par l'écriture, et les mots par la voix, un sentiment très net s'est dégagé : dans *Othello*, la langue de Shakespeare tresse imperceptiblement (mais indiscutablement) le champ des relations humaines à celui des relations économiques. Mieux : elle en produit l'indistinction. On entend la *confiance* s'élargir au *crédit*, le *devoir* glisser vers la *dette*, les *défaites* et les *victoires* se déclarer comme des *pertes* ou des *gains*. Et cette indistinction est sévèrement encadrée par un dispositif politique qui se résume à deux places : celle des maîtres et celle des serviteurs. Sous le drame des individus apparaissait alors le système vénitien. Celui-là même que Shakespeare mettait en scène dans une autre pièce explicitement intitulée *Le Marchand de Venise*. Le texte prenait une autre teinte. La guerre du poivre et de la soie revenait au premier plan. Les tourniquets métaphysiques de Shakespeare sur l'être et l'apparence, le doute et la vérité, l'honneur et la revanche, le pouvoir et la vanité ne formaient plus qu'une écume à la surface des eaux de Venise, ces « eaux glacées du calcul égoïste » où Marx voyait se noyer les artifices sacrés du monde féodal. Iago se transformait en un pur produit du système vénitien : un diable peut-être, mais un pauvre diable, un éternel serviteur qui pousse jusqu'à ses dernières conséquences le nihilisme de ses maîtres. Au point qu'en

réécrivant cent fois *honest Iago* – puisque c’est ainsi que tous l’appellent – je finissais par me dire que oui, ce vendeur de vent, ce diffuseur d’angoisse, cet Arlequin vérolé, cet artisan patient du rabaissement de toute chose à la logique des intérêts, était sans doute le plus honnête de tous les malhonnêtes. Au moins, et c’est là sa terrible supériorité sur les maussades politiciens vénitiens, il ne jouit pas du système. Il l’incarne. Du reste, lui seul semble conserver le sens douloureux d’une beauté dont il est privé, le sens aigu d’une beauté qui, partiellement au moins, ne relève plus ou pas encore du système vénitien : l’insupportable beauté de ce qui est Étranger à ce système. Un amour, par exemple, qu’il importe donc de détruire. Le général Othello, avec sa poésie d’un autre temps et d’un autre lieu, sa poésie de guerrier antique, n’y résistera guère plus longtemps que son amante affranchie. Il n’aura d’autre issue que de tenir au final le rôle du barbare criminel dans lequel Venise l’attendait.

Partant de ces enseignements, nous nous sommes lancés dans un premier montage. Il fallait d’abord ramener au premier plan la situation politique qui, chez Shakespeare, n’apparaissait qu’en filigrane : la politique extérieure et intérieure de la République vénitienne, le colonialisme, la concurrence des Turcs, le jeu des places et des postes, les risques d’émeute dans la population chypriote (apparemment fort peu acquise à ses « sauveteurs »), la manipulation idéologique de la catégorie d’Étranger. Ce qui a abouti à la décision de Nathalie Garraud de placer toute la première partie de notre pièce – sa partie vénitienne – au Sénat. Le deuxième point, dépendant du premier,

était de trouver une façon d’éliminer chez Iago toute trace du traître d’opérette (ou du didacticien du mal) que lui conférait chez Shakespeare l’exposition systématique et monologuée de chaque étape de son plan. Nous voulions rompre avec le cliché d’un Iago *metteur en scène*, qui nous semblait un lieu commun de la tradition, pour faire apparaître un Iago *acteur*, à l’affût de chaque accident, de la moindre occasion, jonglant avec les désirs de ceux qui voudront bien prêter une oreille sensible à ses conseils. Ce qui a abouti à la suppression pure et simple de la totalité de ses apartés. Le troisième point – et non le moindre – venait des conditions mêmes de l’étude, qui nous mettaient en demeure de confier la conduite de la pièce à trois acteurs. Ce qui nous a obligés à reconfigurer la trame à partir d’un nombre restreint de rôles : hormis le triangle majeur Othello-Desdémone-Iago ne restaient plus que Brabantio, Cassio, Émilie et Roderigo, auxquels s’ajoutaient trois figures génériques de l’État vénitien : le Doge, un sénateur et un conseiller.

À ce stade, je n’avais encore rien écrit. Nous avions un bout-à-bout grossier, réalisé à partir des traductions existantes. Nous raisonnions en termes de séquences et de masses. De cinq actes, nous étions passés à trois : le premier, au Sénat vénitien, correspondait au premier acte de Shakespeare ; le deuxième, à Chypre, scindé en deux temps (la fête des vainqueurs et les intrigues de couloirs) correspondait aux actes deux, trois et quatre ; le troisième, enfin, celui de l’enchaînement des morts, correspondant à l’acte cinq. Nathalie Garraud dessinait quelques schémas du dispositif circulaire qu’elle voulait mettre en