

DOSSIER PEDAGOGIQUE

Princesse Turandot

Carlo Gozzi

Distribution

Adaptation et mise en scène : **Dominique Serron**

Avec

France Bastoen, Patrick Brüll, Laurent Capelluto, Toni D'Antonio, Mélanie Delva, Alexia Depicker, Afazali Dewaele, Stéphane Fenocchi, Vincent Huertas, Julien Lemonnier, Fabien Robert, Fabrizio Rongione, Luc Van Grunderbeeck, Barbara Vandievel, Laure Voglaire et Vincent Zabus

Musicien : **Gauthier Lisein** ou **Maxime Pistorio**

Scénographie : **Anne Guilleray**

Musique originale : **Gauthier Lisein**

Masques : **Lucia Picaro**

Costumes : **Renata Gorka**

Lumières : **Xavier Lauwers**

Assistant à la mise en scène : **Maxime Pistorio**

Un spectacle produit par l'Infini Théâtre

En collaboration avec le Centre Culturel d'Ottignies – Louvain-la-Neuve www.poleculturel.be

Dates : du 4 au 6 février 2010

Attention, la matinée scolaire du 4 février a lieu à **14h**

Lieu : **Centre Culturel d'Ottignies – Louvain-la-Neuve**

Durée du spectacle : 1h50

Réservations : 0800/25 325

Contact écoles : Adrienne Gérard - 010/47.07.11 – adrienne.gerard@atjv.be

I. La fable

Une fabuleuse histoire d'amour, d'intrigue et de cruauté sur fond de Chine impériale et de Commedia dell'arte.

Turandot, princesse chinoise d'une beauté et d'une intelligence incroyables désire si peu les hommes qu'elle soumet tous ses prétendants à des énigmes impossibles. S'ils échouent, ils se font trancher la tête.

Comme tant d'autres, le Prince Kalaf tombe amoureux du portrait de cette femme cruelle. Défiant les mises en garde, notre homme s'arrache à son quotidien et entre courageusement dans le monde de Turandot : il affronte sa cruauté, se présente devant le jury et répond aux énigmes. Il devrait alors l'épouser mais par amour pour sa princesse impitoyable, il choisit de lui donner une dernière chance d'échapper au mariage. Il met alors en jeu sa propre identité : Turandot doit à son tour, en un jour, répondre à la question « Qui est-il ? ». Si elle trouve, il part. Si elle perd, il reste. Mais pour avoir le dernier mot, la jeune femme va tout tenter...

Les origines de la fable

Gozzi puise son inspiration dans *L'histoire du Prince Calaf et de la Princesse de la Chine*, une nouvelle issue des *Contes des Mille et un Jours* (1710-1712), du Français François Pétis de la Croix, dont le système narratif s'inspire de celui des *Mille et une Nuits*.

Dans *L'histoire du Prince Calaf et de la Princesse de la Chine*, l'accent est mis sur les aventures du prince et de sa famille avant d'arriver en Chine. Dans sa pièce, Gozzi va rassembler ces éléments en un récit que Kalaf adresse à son ami Barach au pied du mur de Chine, invention de l'auteur dramatique, qui fonctionne comme un prologue tremplin de la situation théâtrale. Dans la nouvelle, le père de Kalaf, Timour, ne va jamais débarquer déchu et méconnu à la Cour de l'empereur, mais en grandes pompes une fois que tout sera rentré dans l'ordre. Kalaf ne va pas jusqu'au geste du suicide face à une Turandot réfléchie, alors que chez Gozzi, c'est ce qui fait basculer Turandot dans la reconnaissance de l'amour. Il est clair que Gozzi a fait le choix de dramatiser davantage la situation, et en y intégrant les Italiens, c'est le vent de la comédie qui souffle sur son histoire. En accentuant les contraires grâce à la théâtralisation et en renforçant la structure binaire (existence de Zélime aux côtés d'Adelma ; invention de Barach comme mari de Schirina, mais aussi comme pendant trivial du héros Kalaf), Gozzi fait sortir la nouvelle de l'anecdote, de l'historique, des faits de guerre longuement décrits, et la fait davantage entrer dans le merveilleux.

II. L'auteur, Carlo Gozzi

Le comte Carlo Gozzi est né à Venise en décembre 1720, et est mort à Padoue en avril 1806. Dès l'âge de 16 ans, suite à la ruine de sa famille aristocratique, il part servir dans l'armée en Dalmatie pendant 3 ans. Rentré à Venise, il publie des pièces satiriques où son esprit brillant fait de lui un des membres les plus illustres d'une société savante nommée « les Ineptes », attachée entre autres à préserver la littérature toscane des influences étrangères.

Ces deux éléments, le voyage et le respect de la « tradition », nourrissent d'emblée de manière paradoxale l'œuvre de Gozzi et en font un dramaturge au carrefour des influences. En effet pour contrer le réalisme en vogue, d'inspiration française, de son adversaire Carlo Goldoni, Gozzi recourt aux masques qui ont fait les beaux jours de la comédie italienne pendant trois siècles et

qui tendent à disparaître, ainsi qu'aux contes féeriques de vieux recueils populaires italiens, mais aussi français ou orientaux. En voulant restaurer une certaine tradition, Gozzi, par l'intrusion de l'archaïsme du masque et de l'inconscient collectif de la trame du conte, impose à ses héros une quête de soi qui l'extrait de la querelle socioculturelle de son temps.

Frappé par l'effet qu'a produit sur le public l'introduction du surnaturel ou d'éléments mythiques à des fins satiriques, Gozzi crée une série de neuf fables dont *Le Roi cerf* (1762), *La Princesse Turandot* (1762), *L'Oiseau vert* (1765)... Aventures extraordinaires, métamorphoses, êtres fabuleux y côtoient la bouffonnerie des masques représentant de manière grotesque les structures sociales. Ecrites en vers, elles laissent la place à l'improvisation des dialogues chère à la Commedia dell'arte. Poussant le mélange des genres (on pense à un Shakespeare italien), il écrit vers la fin de sa vie des tragédies dans lesquelles l'élément comique joue un rôle déterminant, mais ne trouvant pas grâce aux yeux des critiques, il se tourne vers le drame espagnol qui lui sert de modèle pour plusieurs pièces au succès mineur.

Ses comédies fabliesques ont connu un large succès auprès des romantiques allemands comme Goethe, Schiller ou Hoffmann et la *Princesse Turandot* sera immortalisée ultérieurement par Puccini dans un opéra.

Un mélange heureux de libre ironie et de poésie fabuleuse

En dépit de son penchant ironique partout sensible, Gozzi s'est gardé d'effacer le dessin général de ses thèmes fabuleux. Dans la conduite de ses intrigues, il s'est toujours montré d'une remarquable fidélité envers ses modèles empruntés à la tradition populaire ou aux sources orientales. La substance narrative – l'essence mythique – du conte est ainsi préservée. Et, pour ainsi dire à l'insu de Gozzi, les valeurs symboliques et poétiques de la fable continuent d'être agissantes. S'il ne cherche pas délibérément à introduire de nouveaux mystères, il laisse subsister à tout le moins celui que recèle le récit fabuleux préexistant qu'il porte en scène. Mieux encore, nous avons le sentiment qu'en quelques circonstances, Gozzi, presque inconsciemment, se laisse emporter par un élan d'imagination ingénue, dans l'esprit du rêve et du mythe : une sorte d'envol fantastique est parfois perceptible dans ses pièces. La fable n'est plus un simple prétexte, elle prend vie, elle prend corps, elle entraîne son narrateur dans une région inconnue, et nous propose une énigme insistante et malaisément déchiffrable. Ce qui enchantera les lecteurs romantiques de Gozzi (surtout en Allemagne), c'est le mélange heureux de libre ironie (où s'affirment les pouvoirs de l'esprit subjectif) et de poésie fabuleuse (où s'annonce la présence d'un esprit objectif, d'une sagesse impersonnelle, issue des couches primitives de l'âme humaine). On lui saura gré d'offrir tout ensemble un témoignage de la légèreté séduisante du XVIII^{ème} siècle italien et un message symbolique issu de l'enfance du monde. En forçant quelque peu l'interprétation de ce théâtre, les romantiques trouveront chez Gozzi toute une « profondeur » dont il ne semble pas avoir été lui-même préoccupé, mais qu'il avait néanmoins prise innocemment en charge, avec le matériau fabuleux qu'il faisait passer du livre à la scène. De plus, l'hostilité évidente de Gozzi à l'égard de la « philosophie des lumières » - conçue comme un rationalisme sèchement mécaniste – lui valait la sympathie d'une génération insatisfaite qui avait mis à l'ordre du jour la réhabilitation des facultés irrationnelles de l'âme.

Jean Starobinski, « Ironie et mélancolie : Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard »,
Critique, N. 227 et 228, 1966.

Pour en savoir davantage sur Gozzi par Gozzi, il a laissé de très intéressants *Mémoires Inutiles* (1797).

III. La Commedia dell'arte

Des comédiens itinérants, qui gagnent leur vie en jouant, apparaissent en Italie dès la moitié du XVI^{ème} siècle et deviendront immortels grâce à la comédie des masques. Habités à jouer ensemble, cultivés, ils improvisent autour d'un scénario, fruit d'un auteur, et le nourrissent ainsi de répliques chocs, de tirades, qu'ils « serviront » en fonction des réactions du public. Ils vont même jusqu'à développer les « lazzi », trouvailles burlesques qui font rebondir le scénario.

L'épanouissement de la Commedia dell'arte concorde avec la décadence de la littérature. Quand l'Art (et en particulier la littérature dramatique) sombra dans un raffinement aristocratique exagéré et ne fut plus capable de se maintenir que grâce aux mécènes, les milieux les plus cultivés se tournèrent avec espoir vers l'art populaire.

La Commedia dell'arte ne s'embarrassait d'aucune doctrine esthétique. Sa seule exigence : plaire au public. Les comiques italiens étaient ouverts à tout ce qui pouvait contribuer à l'intérêt du spectacle : innovations, vieux procédés, tout était bon pour séduire le public !

L'évolution au cours du XVI^{ème} siècle est assez nette : après les premiers répertoires comiques des bouffons de Cour ou de places publiques et à partir des personnages créés pour attirer et amuser le spectateur, on arrive à de véritables comédies d'un genre totalement nouveau, axées sur la psychologie et le caractère des personnages. Le théâtre professionnel apparaît avec des comédiens hommes de lettres.

Pendant la seconde partie du XVI^{ème} siècle, cette nouvelle forme d'art, libre et joyeuse s'impose dans toute l'Europe. Les acteurs créent à l'époque leur propre masque, lui attribuant ses particularités. A la fin du siècle, les noms et les caractéristiques des masques deviennent fixes. A la création de nouveaux masques, se substitue l'exploration de ses possibilités d'expression : acrobatie, danse, chant, déguisements, etc.

Dans la première moitié du XVII^{ème} siècle en Italie, la Commedia est au centre de la vie théâtrale mais aussi de la vie sociale: les masques rencontrent un grand écho dans les arts, les mœurs, les coutumes. Au cours de la seconde moitié du siècle, le centre spirituel des comédiens italiens devient Paris.

Les débuts de la Commedia en France sont quelques peu chaotiques. Plusieurs grandes compagnies italiennes (Ganassa, Gelosi, Fedeli) tentent leur chance à Paris. Les Italiens ont d'abord recours au comique de gestes et de situation puisqu'ils maîtrisent mal la langue française. C'est ainsi qu'ils créent l'Arlequinade Sautante.

Au fil des années, les comédiens s'expriment de mieux en mieux en français. Une véritable interpénétration entre le théâtre italien et le théâtre français s'opère.

La Commedia dell'arte est alors si vivante qu'arrivent en France d'autres compagnies tout aussi talentueuses, parmi lesquelles il faut citer celle de Domenico Locatelli (Trivelin) et Dominico Biancolelli (Arlequin) et celle de Tiberio Fiorilli (Scaramouche) qui fut pour Molière un modèle et un maître.

A l'époque, Louis XIV réserve une place de choix aux arts. La Commedia dell'arte n'échappe pas à la règle et figure parmi les plaisirs de la Cour. Elle séduit par son renouvellement continu, son humour, son dynamisme.

Avec la démolition du théâtre du Petit Bourbon, le Roi attribue à Molière et aux Italiens la salle du Palais Royal. Molière meurt en 1673, mais la Commedia ne disparaîtra pas avec lui. Elle va continuer à se produire à Paris devant un public de plus en plus nombreux mais également de plus en plus raffiné.

La France accueille de nombreux comédiens et auteurs, dont Carlo Goldoni. Fidèle à la Commedia dell'arte dans ses premières œuvres, il finit par se débarrasser des masques en 1750.

Le déclin et la renommée de la Commedia dell'arte

Avec Goldoni semble s'amorcer le déclin de la Commedia: au XVIII^e siècle, elle vivote grâce à sa renommée ancienne, mais l'élan qui l'animait jadis s'épuise, l'invention comique et l'humour spontané font place au cabotinage et à un vulgaire laisser-aller.

Aussi, au XVIII^e siècle, la Commedia à proprement parler cesse d'exister en Italie. Carlo Gozzi essaya cependant de la relancer à l'aide de décors, costumes, travestissements, titres curieux, mises en scène compliquées. Mais les fantaisies esthétiques de cet aristocrate n'eurent qu'un succès éphémère. De plus, l'esprit du siècle de Montesquieu et de Voltaire, plein de logique et de rationalité ne pouvait supporter l'absurdité des masques italiens.

C'est au XX^e siècle que la Commedia dell'arte revient sur scène. A la fin des années '60, Ariane Mnouchkine monte avec le Théâtre du Soleil *Capitaine Fracasse* et *L'Age d'Or*. Le projet de Mnouchkine est alors d'évoquer les événements et les problèmes de son époque (1973) sur base de canevas écrits par les comédiens eux-mêmes et à partir desquels ils improvisent, canevas menés par des personnages types tels que Arlequin, Pantalone...

Avec l'illustre Dario Fo, dont les mises en scène sont inspirées par l'esprit de la Commedia, un texte comme *Le Médecin malgré lui* de Molière, devient un canevas sur lequel se greffent d'autres lazzi, des appels au public et divers commentaires inspirés par l'actualité...

Aujourd'hui encore, cette tradition théâtrale inspire de nombreux artistes.

(cfr David Pion, *La Commedia dell'arte*, mémoire de fin d'études, I.A.D.)

IV. La mise en scène

Séparer le corps et le texte

Parti-pris singulier, Dominique Serron a choisi de « dédoubler » les personnages en séparant le texte et le corps dont le visage est masqué. Le fait de dire délibérément le texte au micro renvoie à l'artifice théâtral mais aussi à la division originelle du théâtre et de l'être.

Le texte est déjà écrit avant de faire jouer le théâtre. Il n'appartient ni à l'acteur, ni au metteur en scène, ni vraiment au personnage. Le seul vrai locuteur est l'auteur ! Le texte est inscrit dans le monde et l'Histoire, comme une part presque immortelle de l'auteur. Tandis que le corps qui joue est inscrit au centre du « ici et maintenant » du théâtre.

Cette séparation radicale (corps en jeu/texte raconté) induit que Dominique Serron ne veut pas vendre pour « vrai » ce qui ne sera pas représenté mais raconté. Il s'agit bien d'un récit avec animation en trois dimensions par corps réels.

Ce choix met l'accent sur le langage verbal qui est, d'une certaine manière, préétabli. Parfois les mots ne nous satisfont pas pour rendre compte avec précision d'une émotion et les comportements physiques prennent le relais. Le corps « parle » au-delà des mots.

L'acteur qui se trouve derrière le micro est concentré sur ce qu'il a à raconter et n'est pas dans une volonté d'être le personnage. Sa voix en étroite relation avec la musique « en live » est un liant entre ce texte et le visuel produit par les corps.

Jeu masqué

Dans *Princesse Turandot*, on retrouvera quatre personnages de la comédie des masques au service de l'empereur de Chine, parachutés avec leur maladresse dans des fonctions de gens de Cour. Les archétypes auxquels Gozzi fait appel sont Pantalón et Tartaglia, les « vieux » ; Brighella et Truffaldin, les « valets ». Dans la Commedia, les femmes sont non masquées, tandis que les hommes portent un demi-masque qui permet de parler (non de grimacer), ce qui oblige le comédien à développer le langage du corps.

Le choix du masque plein, auquel n'est pas donné la parole, permet non seulement la danse du corps, mais invite également à une humilité de jeu qui favorise l'intériorisation plutôt que la dépense. L'acteur rencontre le creux du masque en le déposant sur son visage et laisse parler cet espace, plutôt que de vouloir à tout prix le dominer et « parler » à sa place. En inhibant le désir de faire à tout prix, le masque désinhibe la danse et s'ouvre à la métamorphose ; en acceptant de ne pas être devant, l'acteur est d'autant plus lui-même.

La distribution en partitions

La distribution de *Princesse Turandot* est une distribution à géométrie variable, c'est-à-dire qu'à partir des quatorze interprètes cités, huit seront associés à chaque prestation, en fonction des calendriers de l'équipe. Les acteurs ne *correspondent* pas à un rôle précis, mais à un parcours entre plusieurs rôles (différents masques ou voix), appelé partition.

Le texte original est le premier éclaircissement sur les contraintes de distribution. Il existe des données objectives à prendre en compte. Par exemple : Barach est plus âgé que Kalaf.

Au lieu de correspondre au rôle, les partitions doivent prendre en compte ce que chaque acteur peut personnellement apporter au cours de la pièce. En clair, un acteur n'est pas « un acteur B ou C qui pourra être remplacé par un autre acteur du même type », mais bien l'artisan d'une création propre, intégrée dans la mouvance du spectacle. Ceci dans le but que l'acteur soit à plein rendement dans sa partition, qu'il soit en envol, heureux de ce qu'il a à faire, et se dépassant.

Le fait d'aborder un masque un jour et un autre le lendemain ou de se retrouver derrière le micro à donner voix au visuel enrichit le travail de chacun et apporte une pierre à l'édifice toujours en évolution.

V. Quelques clés

La structure du récit

Le texte de Gozzi est articulé autour du chiffre 2. Cela induit une succession de rapports symboliques qui renvoient à la question du double et donc de l'identité déjà présente dans le contenu narratif : Kalaf, au terme de son parcours dans le monde étrange des têtes coupées va être nommé et retrouver son statut de prince grâce à l'amour d'une femme, tandis que Turandot, l'adolescente rebelle, finit par accepter sa féminité, lâche prise et devient une femme à l'écoute de son désir pour Kalaf. Mais c'est jusque dans la structure du récit, que les effets de miroir agissent en se combinant symboliquement en un langage actif du conte, révélateur de la profondeur de l'âme.

L'acte 1 est un prologue, l'entrée en matière, la préparation à pénétrer dans le monde où l'on risque de perdre sa tête.

Deux culminances de l'acte 2 et de l'acte 5 sont à mettre en parallèle. L'acte 2 comporte une scène de divan où sont posées les énigmes de Turandot, tandis que dans la scène de divan de l'acte 5 c'est l'énigme de Kalaf qui est au centre. Le train-train des décapitations et le protocole en grandes pompes de l'une lui donnent une allure morbide, tandis que l'autre est chaos, mouvement et donc dynamique de vie en annonce de la fête de mariage.

L'acte 3 et l'acte 4 sont des mondes intérieurs. L'acte 3, celui de Turandot, par son accent outrancier sur la matière (la vénalité, la torture des coups de fouets, la chair sanglante, les hurlements), exacerbe le réel de telle sorte qu'il s'agit d'avantage du fantasme de la princesse diabolisée, que d'un acte réaliste de torture. L'acte 4, celui de Kalaf, à demi endormi, recevant des visites tentatrices, se tisse comme un rêve où réalité et imaginaire se confondent.

Complémentarité fonctionnelle des quatre Italiens

Gozzi a donc convié à la Cour de Pékin quatre personnages de la Commedia dell'arte. Ils apparaissent en 2 groupes de 2, chaque paire ayant sa particularité fonctionnelle.

Truffaldin et Brighella fonctionnent en opposition dans la complémentarité. Tous deux valets dans la tradition, ils se retrouvent ici à la tête d'un groupe : l'un, chef des eunuques, l'autre, chef des pages. Truffaldin, frustré, compense par le plaisir immédiat ou cruel. Il tente en vain de diriger une troupe d'eunuques amollis souffrant de leurs mutilations. Brighella, lui, fait marcher au pas ceux qui seront bientôt la force de l'empire, puissance noble d'une grandeur jamais remise en cause dans la fable.

Pantalon et Tartaglia, les vieux de la tradition, proches de l'empereur, parvenus, fonctionnent en interdépendance. L'un s'exprime en lieux communs en s'écoutant parler et l'autre répète plus patement ce que l'autre a déjà dit.

Deux Pères et deux Rois

- Altoum, « le plus haut », l'empereur, le père de Turandot que celle-ci a du mal à quitter.
- Timour qui ne peut pas tomber plus bas, déchu, fragile, que son fils Kalaf a choisi de quitter pour vivre sa vie.

Turandot dédoublée dans ses Suivantes

Adelma et Zélime sont des représentations du tiraillement intérieur de Turandot. Le dialogue qui s'établit avec elles symbolise le dialogue intérieur de Turandot avec elle-même. Avec, d'un côté, Zélime, son désir et sa généreuse projection de l'amour absorbant, chaud, doux ; et de l'autre, Adelma, figure de la séductrice qui veut dominer, intriguer, écraser et prendre le pouvoir.

VI. L'Infini Théâtre et Dominique Serron

La compagnie L'Infini Théâtre naît en 1986 de l'impulsion de la metteur en scène Dominique Serron. Son travail, primé à plusieurs reprises, est nourri d'une investigation exigeante du texte. La compagnie a signé à ce jour une vingtaine de spectacles créés à Bruxelles au Botanique, au Théâtre National, aux Halles de Schaerbeek, au Centre Culturel Jacques Franck, au Théâtre

Molière, au Théâtre de Namur... Elle multiplie également les tournées nationales et internationales.

Dominique Serron découvre la mise en scène en animant un atelier d'étudiants, L'Atelier Danse Théâtre de A.R.M.J. à Ixelles. Premier Prix de Conservatoire en interprétation et direction d'acteurs, elle a doublé sa formation pratique d'une approche théorique en obtenant une licence en Etudes Théâtrales. Elle n'a cessé par ailleurs de compléter sa formation en mouvement, danse classique, danse contemporaine, danse de salon, etc.

Elle crée L'Infini Théâtre en 1986 pour le spectacle *Alice* adapté de l'œuvre de Lewis Carroll. Primé à plusieurs reprises, son travail se caractérise surtout par une pertinence de l'occupation de l'espace et du temps directement conséquente de la constitution du texte et liée à une approche du corps singulière.

Aujourd'hui metteur en scène, auteur, adaptateur, professeur et directrice de *L'Infini Théâtre*, Dominique Serron multiplie les activités et points de vue, bâtissant sans cesse des ponts entre la recherche théorique et la pratique théâtrale, entre la création et l'enseignement, entre la scène et le monde. Elle défend un projet culturel en interaction entre l'individu et le social, l'intime et le public, la famille d'artistes et le politique, le théâtre et la cité.

Dominique Serron enseigne dans les Conservatoires francophone et néerlandophone, à l'Académie d'Ixelles, à l'Institut des Arts de Diffusion à Louvain-la-Neuve (cours de mise en scène et de didactique), et donne également des séminaires, stages et conférences. Ces rebonds entre l'enseignement, ses travaux pratiques, une création artistique, et la réflexion théorique qui en résulte constituent un véritable chantier auquel de nombreux collaborateurs artistiques apportent leur art et leurs connaissances.

Défendant un théâtre généreux et responsable, Dominique Serron fonde son travail de recherche et de création sur des collaborations soutenues, fidèles. L'Infini Théâtre devient un centre de création « en spirale » où la pratique est sans cesse nourrie d'une réflexion théorique qui elle-même oriente les formations. L'expression de la création se prolonge ainsi dans la manière d'organiser le théâtre, dans un souci de l'avant et l'après spectacle et en proposant au spectateur un parcours ludique et intellectuel, à travers différents outils de médiation: animations, ateliers, stages, rencontres-débats, publications,...