

## Dossier Pédagogique



**L'OISEAU  
VERT**  
DE  
**CARLO GOZZI**

Création  
**25 février**  
**21 mars**

Mise en scène  
décors et costumes  
**Laurent Pelly**

Traduction  
**Agathe Mélinand**

Avec  
**Pierre Aussedat**  
**Georges Bigot**  
**Alexandra Castellon**  
**Thomas Condemine**  
**Emmanuel Dumas**  
**Nanou Garcia**  
**Eddy Letexier**  
**Régis Lux**  
**Mounir Margoum**  
**Marilú Marini**  
**Jeanne Piponnier**  
**Fabienne Rocaboy**

Lumières  
**Michel Le Borgne**

Son  
**Joan Cambon**  
**Géraldine Belin**

Maquillages  
**Suzanne Pisteur**

Production  
**Théâtre national  
de Toulouse  
Midi-Pyrénées**

Coproduction  
**MC2 – Grenoble,  
Théâtre  
national  
de Bretagne  
Rennes**

**Théâtre  
national  
de Toulouse  
Midi-  
Pyrénées**

[tnt-cite.com](http://tnt-cite.com)



## Sommaire

Distribution	3
Extrait de la préface de Carlo Gozzi	4
À la recherche de L'Oiseau vert	5
<i>Conversation entre Agathe Mélinand et Laurent Pelly</i>	
I. Autour de l'auteur	12
1. Chronologie Gozzienne	
2. Bibliographie	
3. Le traditionalisme à l'épreuve du renouveau	
II. De la commedia dell'arte	16
1. Dénomination et définition	
2. Les origines	
3. Structure et personnages	
4. Impromptu et scénarios	
5. Troupes de la commedia dell'arte	
6. Les lazzi	
III. La pièce	19
1. L'oiseau vert : un conte philosophique, un voyage initiatique, une folie	
2. Les <i>fiabe teatrali</i>	
3. De l'Amour des trois oranges ...	
4. ... à l'Oiseau vert	
IV. De l'amour propre	23
1. Extrait	
2. Les concepts mal digérés : l'amour propre et l'amour de soi	
V. De l'ironie féérique	25
1. Le conte de fée comme source d'inspiration	
2. Quand le merveilleux et la satire se superposent	
3. Mélange heureux de libre ironie et de poésie fabuleuse	
VI. La création en images	27
1. La scénographie	
2. Croquis des costumes par Laurent Pelly	
Eléments biographiques	33
Laurent Pelly	
Agathe Mélinand	

# L'Oiseau vert (L'Augellino belverde)

Une fable philosophique de **Carlo Gozzi**

Traduction **Agathe Mélinand**

Mise en scène, décors et costumes **Laurent Pelly**

## Création

Avec

**Pierre Aussedat**

Brighella

**Georges Bigot**

Truffaldino

**Alexandra Castellon**

Pompea

**Thomas Condemine**

Renzo

**Emmanuel Daumas**

Tartaglia

**Nanou Garcia**

Smeraldine

**Eddy Letexier**

Pantalone

**Régis Lux**

Calmon

**Mounir Margoum**

L'Oiseau vert

**Marilú Marini**

Tartagliona

**Jeanne Piponnier**

Barbarina

**Fabienne Rocaboy**

Ninetta

Lumières

**Michel Le Borgne**

Son

**Joan Cambon**

**Géraldine Belin**

Maquillages et coiffures

**Suzanne Pisteur**

Accessoires

**Jean-Pierre Belin**

Assistante à la mise  
en scène

**Sabrina Ahmed**

Collaboration à la scénographie

**Camille Dugas**

Réalisation des costumes

**Ateliers du TNT**

Sous la direction de

**Nathalie Trouvé**

Réalisation des décors

**Ateliers du TNT**

Sous la direction de

**Claude Gaillard**

Production

TNT - Théâtre national de  
Toulouse Midi-Pyrénées

Coproduction

MC2 - Grenoble,  
Théâtre national de  
Bretagne – Rennes

**25 février - 21 mars**

**Grande salle**



*La fable théâtrale de L'Oiseau Vert est l'action scénique la plus audacieuse qui soit sortie de ma plume. Je m'étais décidé à essayer de donner, en aiguisant mon imagination, un produit théâtral populaire qui fit grand bruit et à rompre avec les compositions scéniques dont je n'attendais aucun bénéfice, mais pas non plus les lourds tracassés qu'elles commençaient à m'attirer ; d'autant qu'il me semblait avoir suffisamment atteint le but que je m'étais fixé par pur défi et caprice poétique. Je ne crois pas que l'imagination d'un homme ait jamais traité, sous le titre d'un conte pour enfants doté d'un comique très chargé et d'une facétieuse morale bien camouflée, les choses sérieuses que je traitais dans cette fable.*

Carlo Gozzi  
Préface

## À la recherche de *L'Oiseau vert*

### Conversation entre Agathe Mélinand et Laurent Pelly

Agathe Mélinand : Cela faisait longtemps que tu me parlais de *L'Oiseau vert* de Carlo Gozzi, depuis une dizaine d'années, je crois. Tu revenais très souvent sur l'éventualité de mettre en scène cette pièce. Pourquoi ?

Laurent Pelly : J'ai été fasciné à la première lecture par la dimension de ce texte, par la théâtralité, la magie, l'humour, le regard sur l'humanité... c'est une pièce impossible, c'est un monstre. C'est toujours un défi extrêmement excitant que de s'attaquer à un monstre de théâtre comme celui-là.

Mais la première fois que tu l'as lu, c'était quoi ? Comment était la traduction ? Tu te souviens ?

C'était une traduction suisse. Pas l'adaptation de Benno Besson qui était antérieure... Ce qui m'avait le plus frappé, c'étaient les personnages du roi et de la reine, que je trouvais extrêmement burlesques.

Tu te souviens si déjà à l'époque tu avais été frappé par les différences de styles de l'écriture de Gozzi ?

J'ai surtout été frappé par la liberté de ton, une invention que je n'avais jamais rencontrée que chez Shakespeare, mais c'est différent. Chez Gozzi, il y a une ironie féérique extrêmement étonnante.

Ironie féérique... On en reparlera plus tard. Tu as eu l'occasion d'approcher une première fois Gozzi quand tu as mis en scène *L'Amour des trois oranges* de Prokofiev. C'était un premier pas vers *L'Oiseau vert*. Quels sont pour toi les rapports entre *Les trois oranges* adapté par Prokofiev et cet *Oiseau vert* d'aujourd'hui ? Après on peut dire trois mots de ce qu'il reste des *Trois oranges* de Gozzi.

Il y a *Les trois oranges* mais, pour aller vers *L'Oiseau vert*, il y a eu aussi la mise en scène du *Roi nu* d'Andersen, adapté par Schwartz inspiré lui-même par le théâtre de Gozzi. Meyerhold, aussi, était fasciné par le théâtre de Gozzi, c'est lui qui a fait découvrir *L'Amour des trois oranges* à Prokofiev, il avait, d'ailleurs, fondé une revue qui s'appelait *Les trois oranges*...

Justement, *Les trois oranges* à l'opéra, cette appréhension première du travail de Gozzi.

En fait, dans *Les trois oranges*, ce qui me touchait le plus, à part la musique, évidemment, c'était d'abord la puissance du rire. L'opéra raconte l'histoire d'un roi neurasthénique, Tartaglia, qui est le même que dans *L'Oiseau vert*...

Hypocondriaque, il a « l'hypocondrie ».

Oui, hypocondriaque et qui ne sait plus rire. Le moment qui m'émeut le plus dans *L'Amour des trois oranges*, c'est le moment où le roi retrouve le rire et retrouve finalement la vie.

C'est renaître que de rire, pour Gozzi !

C'est peut-être cela qui est le plus touchant pour moi.

*L'Amour des trois oranges* est une œuvre rare. Comme il ne s'agissait que de lazzi, donc d'improvisation pour la *commedia dell'arte*, il ne restait plus les textes, ce n'était pas écrit... Mais Gozzi a laissé une espèce de *Je me souviens* à la Georges Perec, il se souvient que « le roi disait », il se souvient qu'« à ce moment-là rentrait en scène la princesse », il se souvient que là, un personnage disait ceci, disait cela. Et c'est troublant, émouvant, un écrivain du XVIII<sup>ème</sup> siècle qui recrée sa pièce à travers le souvenir. Il reste donc une sorte de canevas avec quelques restes de scènes qu'il avait dû conserver et Prokofiev a utilisé ce canevas pour raconter l'histoire des personnages qu'on va retrouver ensuite dans notre *Oiseau vert*.

Revenons à l'ironie féérique, pour moi, c'est une chose centrale, toi, tu parles de « féerie misanthrope ». On est dans le paradoxe, la féerie ne devrait logiquement être ni ironique, ni misanthrope. Il y a bien sûr le merveilleux, mais il y a aussi une satire, une peinture de l'humanité extrêmement méchante et là est le paradoxe.

Est-ce que tu ne crois pas que dans les contes, – Gozzi était parti de certains contes napolitains – tout n'est pas toujours positif ? Ce qu'il ne faut pas oublier avec *L'Oiseau vert*, c'est que la pièce est classée par Carlo Gozzi sous le titre de « fables théâtrales » et particulièrement *L'Oiseau vert*, comme « fable philosophique ». On n'est pas uniquement dans le merveilleux. Il va nous parler de la philosophie du XVIII<sup>ème</sup> siècle, celle des Lumières, et réagir contre ! Le merveilleux n'est qu'une des composantes de son inspiration. Gozzi est-il donc réactionnaire et barbant comme Calmon, la statue philosophe de *L'Oiseau vert* ? Tu parlais tout à l'heure de liberté, ce qui caractérise le travail de Gozzi, l'inspiration de Gozzi, le style de Gozzi, c'est la liberté, c'est donc paradoxal, la liberté de penser appartenant directement à la philosophie des Lumières – se référer à Sade ou à Voltaire.

Oui mais il est contre le dogme, tous les dogmes, c'est plutôt la synthèse de la liberté d'expression, ne pas enfermer ou s'enfermer dans une mode, être ouvert à la plus grande, aux plus grandes formes d'art ou de littérature.

Faire théâtre de tout et, se surprendre... Avec lui, on est émerveillé par la théâtralité permanente de son travail. Dix styles d'écriture différents !... En deux mots, c'est écrit en vers de onze pieds libres le plus souvent, à d'autres moments ces vers vont se mettre à rimer, à d'autres moments, on va abandonner le vers libre ou le vers rimé, pour passer au vers martélien et ensuite pour passer en prose. Ensuite, on va utiliser du lazzi, de l'improvisation pour *commedia dell'arte* mais en même temps cette improvisation libre soi-disant, va être complètement écrite par Carlo Gozzi. Il suffit finalement de rajouter des petits verbes pour faire que le lazzi devienne une scène écrite. Pour traduire Gozzi, il faut ouvrir son esprit et, surtout, rire avec lui.... Suivre l'humour de Carlo Gozzi qui se moque de ses

personnages sans arrêt. Il ne les prend pas au sérieux. Il se moque de la jeune fille Barbarina, il se moque de son frère. Il se moque de la vieille reine, du roi hypocondriaque.

Il se moque même de la figure qu'on pourrait penser intouchable : l'Oiseau vert magique est ridicule parce qu'il parle en vieux vers, les vers martéliens de l'Abbé Chiari que Gozzi haïssait. Il y a une jouissance de l'écriture théâtrale très rare qui est comme une explosion de plaisir. Enfin, j'ai traduit ça avec une admiration qu'on a rarement.

On sent que tu as déjà traduit du Goldoni parce que, même s'ils étaient ennemis, il y a quand même des points communs entre les deux personnes, les deux auteurs.

Gozzi n'aimerait pas du tout entendre ça !

Je sais mais il y a un humour commun. Je ne sais pas si c'est Venise, l'époque... C'est un regard sur l'humain, sur les petites sociétés, c'est quelque chose dont tu t'amuses.

Je crois que l'intérêt d'une traduction actuelle de Gozzi, c'est lui rendre sa théâtralité première... Et toi, alors ? Une fois qu'on se retrouve avec un monstre de théâtre comme *L'Oiseau vert* dans les mains, comment on le prend quand on est metteur en scène ?

Le danger et la difficulté d'une pièce comme celle-ci, c'est que c'est tellement délirant scénographiquement qu'il ne faut pas se laisser tenter... Mais c'est loin de n'être que ça. Ce qui est intéressant, c'est de pouvoir faire entendre la musique de ces mots-là et avant tout de les jouer. C'est ce que j'ai envie de faire avec les acteurs. C'est-à-dire, ne surtout pas se préoccuper de la scénographie, des scénographies impossibles. Même s'il va quand même falloir s'en occuper, à un moment, de tous ces effets magiques... La scénographie est comme un personnage de la pièce, ça change continuellement d'espace, ça change continuellement de lieu et, en plus, c'est tout le temps magique. On passe du palais au désert, de l'apparition de statues...

D'apparitions de statues qui parlent en plus !

De l'apparition de statues qui parlent, et pas qu'une seule, aux pommes qui chantent, à l'eau qui danse... Il y a des bêtes féroces ! Il y a une scène centrale qui est une sorte de délire absolu, on ne peut l'imaginer vraiment qu'avec les acteurs. C'est avec eux, avec les mots, qu'on rendra tout cela magique. Moi je n'ai pas encore résolu tout, j'ai résolu un certain nombre de choses pour l'instant. On pourrait faire un film, un blockbuster hollywoodien, avec des effets en 3D. Ce n'est pas ça.

C'est-à-dire que plutôt que la forme pour l'instant, ce que tu essaies, au début de ton travail, de travailler, c'est le fond.

Le fond et puis la forme de l'écriture avant tout.

Plutôt que de t'occuper avant tout de la magie, de la fantasmagorie...

Parce que la magie a, elle aussi, une ironie féérique, c'est comme dans l'écriture... Il faut que ça reste féérique, enchanteur mais il faut s'en moquer tout le temps. L'apparition des statues par exemple : pour l'instant, on a un certain nombre de solutions qu'il va falloir expérimenter sur le plateau mais ces statues impressionnantes, il faut qu'on voie leur truc. Il faut qu'on « voie le truc » tout le temps.

Je me demande comment ils faisaient, à l'époque, avec les moyens de mise en scène qui étaient les leurs ? Sans doute finalement assez simplement. Nous aujourd'hui on se pose des questions, on se dit « mince il va y avoir un palais qui doit apparaître soudain » et dans lequel d'ailleurs un personnage va se cogner parce qu'il n'y était pas la veille. Mais ça devait être assez simple, non, à l'époque de Gozzi, la mise en scène de ça ?

Je pense qu'il devait y avoir un certain luxe dans la représentation. Quand on voit des images des fêtes vénitienes à la même époque, c'est riche et délirant décorativement. Mais ça reste du peint, du faux. On est dans le règne du théâtre à l'italienne, on est dans les toiles peintes, la perspective... Cependant, ils avaient inventé des tas d'astuces pour faire apparaître et disparaître des personnages, etc. Le public de l'époque était, sans doute, beaucoup plus naïf que le public d'aujourd'hui.

Tu crois vraiment ?

Oui ! Je pense que le public de l'époque devait être impressionné par des astuces de lumière, des effets de lumière, des effets de scénographie. Il n'existait rien d'autre finalement...

Tu parles de ça mais il y a dans ce livre qu'on adore, le Sabbatini, des plans pour « faire apparaître un palais... faire disparaître un dragon », toutes choses que peut-être même on ne serait plus capable de faire aujourd'hui parce qu'on n'a plus les machineries.

En même temps, dans le Sabbatini, il y a des effets qui sont très naïfs aussi. Par exemple, « comment faire apparaître et disparaître un personnage », c'est quasiment en mettant une toile devant lui qui représente un rocher et en la tirant du sol comme une sorte de store inversé. Et puis, il y avait la lumière, c'était éclairé à la bougie, on ne voyait finalement pas grand-chose. C'est incomparable avec aujourd'hui. Il devait y avoir une certaine obscurité, un certain mystère... Je ne sais pas combien de centaines de bougies il devait y avoir. La lumière devait être très jaune et, quand on s'éloignait des bougies, on devait disparaître dans l'obscurité. On est très loin de tout ça... Ce qui est intéressant aujourd'hui, c'est d'inventer une féerie moderne. Pas de faire de l'archéologie, pas du tout.

Non, ce n'est pas ton style de toute façon... Alors finalement, plutôt qu'un décor, tu as créé un espace. Est-ce que c'est ça ?

Un espace et une machinerie qui vont être plus ou moins visibles mais comme d'habitude, c'est plutôt une sorte de boîte à outils. On va inventer le magique avec les acteurs.

Une boîte à outils, c'est-à-dire ?

Une machinerie, des outils, c'est-à-dire fils, poulies, toiles...

Pour faire voler les gens ?

Je ne pense pas. L'Oiseau vert par exemple, ne serait-ce que ça, le personnage qui s'appelle l'Oiseau vert, c'est un oiseau, est-ce qu'on va déguiser un acteur en oiseau ? Je n'en sais rien pour l'instant. Est-ce qu'on va faire en sorte qu'on puisse croire à un oiseau ? Est-ce qu'on va le rendre léger ? Accrocher un acteur dans les cintres déguisé en oiseau, je ne pense pas...

Surtout qu'il descend aussi sous la terre, il descend sous le trou d'un évier très souvent où est ensevelie la pauvre reine sous les épluchures.

Le trou de l'évier par exemple, cette pauvre femme qui y est enfermée, condamnée, comment représenter ça ?

Surtout qu'être sous le trou de l'évier, ça veut dire qu'elle se prend des épluchures dans la figure tout le temps, ce n'est pas très agréable. Quel destin ! Enfin bon ça va s'arranger.

Cet oiseau, c'est un peu comme avec les statues, il y a pour l'instant, un certain nombre de propositions, qu'il va falloir essayer avec les acteurs.

Tu parles tout le temps des statues...

Parce que c'est ce qu'il y a de plus compliqué à faire. Bref, la scénographie renvoie à l'écriture. Elle ne doit pas forcément avoir « un style », c'est tout le temps en rupture. Pourquoi ne pas utiliser des toiles ? Pourquoi ne pas utiliser des objets ? Pourquoi ne pas utiliser de la machinerie ? Ce qui est intéressant, c'est la rupture. Par moments, on est dans une tragédie, par moments, on est dans la grosse farce, par moments, on est dans la féerie. Il faut aussi qu'avec la scénographie, on joue de tout.

Et puis aussi travailler, parce que c'est très important dans la pièce, sur l'alternance entre dedans et dehors. On passe tout le temps de dedans à dehors, d'une scène à l'autre. Comme si on faisait un film. Il fait un film, Gozzi.

Tu parles toujours du sujet de la pièce que tu cherches et que tu ne connais pas encore. Est-ce que tu ne crois pas que c'est parce qu'il y a beaucoup de sujets dans cette pièce ?

C'est quand on termine le travail qu'on arrive à mettre un point et encore !... Le point est-il juste ? Il paraît que les romantiques allemands appelaient Gozzi le Shakespeare italien. Il y a aussi une filiation évidente. Peut-être qu'il avait lu Shakespeare. En tout cas, il y a une filiation.

On dit qu'il l'a peut-être lu... Ce qui serait bien, c'est que le public découvre quel génie du théâtre était Gozzi. Il est vraiment très oublié ce Gozzi, en France, contrairement à Goldoni.

Il a inspiré beaucoup de gens et notamment Hoffmann et beaucoup d'auteurs fantastiques du XIX<sup>ème</sup> siècle. Il est très oublié parce qu'il n'y a pas beaucoup de traductions, il y a des textes qui ont disparu. Mais il fascine toujours. Et c'est, avant tout, du théâtre d'acteurs, du théâtre comique, rêveur, fou... La première idée que, d'ailleurs, nous avons eue ensemble, c'est Marilú Marini pour le rôle de la méchante reine stupide et imbue d'elle-même...

Et érotomane.

Et très malade aussi ! Marilú a cette folie, cette dimension, cet humour surtout, c'est un clown qui colle à Gozzi. On parlait de féerie moderne, il y a aussi la *commedia dell'arte* moderne. On ne va pas jouer masqué, il y a un style à trouver. Georges Bigot est dans la même veine d'acteurs, lui a été formé par Ariane Mnouchkine, donc il a touché à la *commedia dell'arte* mais c'est une *commedia dell'arte* contemporaine et recréée que je voudrais faire.

Lui, il joue un des personnages de la pièce qui est tiré de la *commedia dell'arte*, c'est-à-dire Truffaldin, dont justement le rôle est pratiquement écrit en lazzi.

Qu'est-ce que tu penses des lazzi ? Qu'est-ce qu'il faut faire des lazzi ?

Je pense que c'est libre. Il y a, par exemple, cette chose géniale dans une scène entre les deux jumeaux et leurs deux parents adoptifs : les deux parents adoptifs parlent en lazzi, en improvisation, et dans la même scène, les deux jumeaux parlent en théâtre écrit. C'est quand même rare.

Ça, il faut qu'on l'entende.

Oui ce serait bien. De toute façon, le style n'est pas le même. Eux comme ils ont lu de la philosophie toute leur enfance, ils parlent comme des précieux et les parents, qui sont charcutiers dans la vie parlent évidemment plus simplement. Qu'est-ce que je pense du lazzi ? Je pense que c'est libre, on peut les corriger, on peut les changer, on peut même ne pas les faire et ne montrer que les gestes qui correspondent aux lazzi.

C'est bien d'avoir des gens comme Georges Bigot ou Nanou Garcia qui va jouer Smeraldine, sa femme. Cette comédienne est aussi un personnage, comment dire... *dell'arte*.

Et puis Eddy Letexier qui est un acteur burlesque, comique. Emmanuel Daumas, le roi, l'Oiseau vert que va jouer Mounir Margoum, les deux jeunes, Jeanne Piponnier et Thomas Condemine.

Et leur voyage initiatique...

Les acteurs vont habiter ce grand espace, cette vague, qui est notre décor, où seront posés ces personnages très agités. Elle va compliquer et les aider. La transposition de la *commedia dell'arte* moderne, passe avant tout par quelque chose de très dessiné dans le corps et les pentes du plateau, notamment, vont accompagner... On va s'amuser avec ça. Il y a beaucoup – pas de cascade mais presque – de chutes, des mouvements. C'est brutal aussi. On n'a pas dit ça mais c'est brutal Gozzi.

C'est en 1765 à Venise quand même ! C'est aussi pour ça que c'est brutal, c'est une autre société...

Oui mais à la même époque, il y avait Marivaux et Marivaux c'est brutal mais dans un autre genre. Gozzi, c'est comme un coup de poing. Comme des clowns aussi, les clowns c'est brutal, c'est violent un clown.

C'est peut-être lié à la misanthropie de Gozzi, ce côté coup de poing.

Et au style de la *commedia dell'arte*. Parce que la *commedia dell'arte*, c'est brutal. Ils se tapent dessus, ils tombent tout le temps, ils se font mal.

Ils pleurent, ils rient.

C'est important la brutalité.

Il y a enfin un personnage très marrant qui va être joué par Pierre Aussedat : le devin.

Le poète.

Le poète-devin. Moi ce que j'adore dans le personnage c'est qu'il parle en vers dès qu'il a des visions, qu'il fait tout le temps des tas de prédictions et, qu'à chaque fois, le personnage qui l'écoute nous dit, à nous, « je ne comprends absolument rien à ce qu'il me dit ». Il va être très actif dans la pièce, le devin, c'est un personnage génial. Un devin un peu intéressé, il faut le dire, par l'argent.

Comme tous les devins !

Décembre 2014

# I. Autour de l'auteur

## 1. Chronologie gozzienne

Carlo Gozzi naît le 13 décembre 1720 à Venise, sixième des onze enfants du comte Jacopo Antonio Gozzi et d'Angiola Tiepolo, nobles désargentés du Frioul. À l'âge de 21 ans, il entreprend son service militaire, durant trois ans, en Dalmatie. Pendant cette période, il connaît sa première expérience d'acteur improvisateur dans une représentation privée.

En 1747, il crée, avec son frère aîné Gasparo Gozzi, époux de la poétesse-traductrice Luisa Bergalli, l'Académie des Granelleschi. Cette institution a parmi ses objectifs littéraires la sauvegarde de la langue et de la littérature toscane des influences étrangères. L'année suivante, Carlo Gozzi publie ses premiers recueils de poésie.

En 1750, Carlo Goldoni publie sa comédie *Le Poète fanatique* qui est dirigée contre les Granelleschi et la famille Gozzi. Puis, en 1751 paraît la première édition des comédies de Goldoni chez l'éditeur Bettinelli, avec sa comédie-manifeste *Le Théâtre comique*. Cette même année, le premier texte théâtral de Carlo Gozzi est publié. Il s'agit de *Le Gare teatrali*, une comédie en prose inédite, autour des dissensions entre Carlo Goldoni et Pietro Chiari. Dans les années suivantes, les querelles entre Goldoni et Chiari s'accroissent. L'Académie des Granelleschi est dissoute en 1754. Pourtant, l'année suivante, les attaques de Goldoni contre le « purisme » des Granelleschi continuent, avec le poème *Ésope à la grille*, puis avec la comédie, *Torquato Tasso. Les Actes des Granelleschi* sont censurés.

En 1757, la publication par Carlo Gozzi de *La Tartane des influences pour l'année bissextile 1756, almanach burlesque* contre Chiari, Goldoni et la philosophie des Lumières, signe la reprise de l'activité des Granelleschi. La polémique contre Goldoni se poursuit avec la publication du pamphlet, *Le Théâtre comique à l'auberge du Pèlerin*. En réponse, Goldoni écrit le poème *La Table ronde*. Les attaques de Gozzi contre Goldoni continuent en 1759 dans *Les Sueurs d'Hyménée*. Cette « querelle des théâtres » se renforce en 1761, avec l'interdiction officielle des *Actes des Granelleschi*. Chiari s'allie avec Goldoni. C'est le temps de la première *fiaba teatrale* de Carlo Gozzi. Elle est donnée à la compagnie Antonio Sacchi et est dirigée contre Chiari et Goldoni. C'est *L'Amour des trois oranges*, qui se joue au théâtre de San Samuele. En octobre, la deuxième *fiaba*, *Le Corbeau*, se joue dans le même théâtre. Chiari part alors pour sa ville natale, Brescia.

En 1762, *Le Roi cerf* et *Turandot*, la troisième et la quatrième *fiaba* sont représentées en janvier avec succès. En avril, Goldoni part pour Paris, où il est invité par la Comédie Italienne. Carlo Gozzi écrit *Le Chevalier ami* et *Doride ou La Résignée*, des tragi-comédies, pour la compagnie Sacchi. En octobre, Sacchi passe au Sant'Angelo. *La Femme serpent* est alors la cinquième *fiaba teatrale*. Ensuite paraît en 1763 *La Zobéide*, sixième *fiaba teatrale*, créée à Turin, puis à Venise. En 1764, se jouent les *Pouilleux fortunés* et *Le Monstre turquin*. C'est le 19 janvier 1765 qu'est donnée la représentation triomphale de *L'Oiseau vert*. À l'automne, dixième et dernière fable théâtrale, *Zeim roi des génies*.

L'année 1767 signe le début des « drames à l'espagnole » avec *La Femme vindicative désarmée par l'obligation*, tragi-comédie, au théâtre Sant'Angelo. Puis, en 1768, *La Punition par la déchéance*, tragi-comédie en trois actes avec le prologue *La Chute de Donna Elvira*. Achèvement de *La Marphise bizarre*, un poème héroï-comique. En 1769 paraît un nouveau drame « à l'espagnole », créé par Modène, *Le Secret public*, ensuite repris au théâtre de Sant'Angelo.

En 1771, *Deux nuits d'angoisse, ou les Tromperies de l'imagination*, une tragi-comédie et *La Femme amoureuse pour de vrai*, une comédie paraissent. Sacchi passe au théâtre de San Luca. Ce sont les débuts de l'actrice génoise, Teodora Ricci, la « protégée » de Carlo Gozzi. L'année suivante, elle fait des débuts hésitants dans la traduction de la tragédie de Baculard d'Arnaud, *Fayel*, par Gozzi. Une polémique naît autour du « drame larmoyant » avec la journaliste Elisabetta

Carminer Turra, traductrice de *Gabrielle de Vergy*, la tragédie de Du Belloy. Gozzi écrit *La Princesse philosophe ou le Contrepoison*, un drame écrit pour la Ricci, représenté avec succès. Entre 1772 et 1774, il publie ses œuvres chez Colombani en huit volumes.

En 1773, Gozzi publie *Les Deux frères ennemis*, une tragi-comédie. Des dissensions apparaissent à l'intérieur de la compagnie Sacchi, autour de la Ricci, dont Sacchi est épris. Suivent les parutions de *La Voix ensorceleuse*, un drame (1774) et *Le Maure au corps blanc ou l'Esclave de son honneur*, une tragi-comédie (1775).

En décembre, Teodora Ricci rencontre pour la première fois Pietro Antonio Gratarol, le secrétaire du Sénat.

Le théâtre de San Luca ferme en 1776 pour rénovation. Pendant ce temps, la relation entre Ricci et Gratarol continue et déçoit Carlo Gozzi.

En janvier 1777 est donnée la première représentation des *Drogues d'amour*, un drame de Carlo Gozzi, au théâtre de San Luca, où Gratarol est tourné en dérision.

C'est le début de « l'affaire » opposant Carlo Gozzi et Gratarol, qui aboutit à la condamnation à mort de ce dernier et à la confiscation de ses biens. Il fuit alors en Angleterre puis à Stockholm.

Carlo Gozzi publie ensuite *Le Métaphysicien*, un drame (1778) et *Bianca, comtesse de Melfi ou Le Mariage par vengeance*, un drame tragique (1778). Dans un même temps, Gratarol publie à Stockholm *La Narration apologétique* où il dénonce les coercitions politiques menées contre lui et attaque directement Carlo Gozzi.

En 1780 paraît à Milan les *Réflexions d'un Impartial sur la Narration apologétique* de Pietro Antonio Gratarol, un ouvrage anonyme qui défend Carlo Gozzi. Accusé de l'avoir écrit, Carlo Gozzi rédige un « opuscule », censuré, et deux volumes intitulés *Mémoires pour servir à la vie du comte Carlo Gozzi*, également interdits à la publication.

L'année suivante, il écrit *Amour aiguisé l'esprit*, une comédie pour Teodora Ricci et la compagnie Battaglia. Le contrat de Sacchi au théâtre de San Luca prend fin en 1783 et entraîne la dissolution de la compagnie. Sacchi revient au Sant'Angelo. Carlo Gozzi écrit *Chimène Pardo*, un drame tragique et *La Fille de l'air*, un drame fabuleux et allégorique. Gozzi finit d'écrire ses *Mémoires* en 1784, tandis qu'à Paris, Goldoni entreprend l'écriture, en français, de ses *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*. Pietro Antonio Gratarol, toujours en fuite, meurt à Madagascar en 1784.

L'année 1786 voit les représentations de *Chimène Pardo* au théâtre de San Giovanni Grisostomo, par la compagnie Battaglia, et de *La Fille de l'air*, au San Luca, par la compagnie Perelli.

En 1787, Goldoni publie ses *Mémoires* à Paris dédiés à Louis XVI.

En 1793, Teodora Ricci abandonne le théâtre et Goldoni meurt à Paris.

Le 12 mai 1797, le Grand Conseil de la République est dissout. Les troupes françaises de Bonaparte font leur entrée à Venise et installent une Municipalité provisoire. Le livre d'or des Patriciens est brûlé. *La Narration de Gratarol* est rééditée à Venise, augmentée des *Réflexions d'un Impartial*.

Gozzi publie un manifeste annonçant la publication de ses mémoires, en trois tomes, chez l'éditeur Palese, sous le titre *Mémoires inutiles*. En réponse, les amis de Gratarol écrivent *Les Mémoires inutile de P. A. Gratarol*. *Les Mémoires inutiles* sont terminées au printemps 1798.

Entre 1801 et 1804, l'éditeur Zanardi publie la deuxième édition complète des œuvres théâtrales de Carlo Gozzi, en quatorze volumes. Schiller traduit *Turandot*.

Carlo Gozzi meurt le 1<sup>er</sup> avril 1806.

## 2. Bibliographie

- 1756** La tartane des influences pour l'année bissextile (Pamphlet contre Goldoni)
- 1757** Almanach
- 1759** Les Sueurs d'Hyménée
- 1761** L'amour des trois oranges  
Le Corbeau  
Deux Chants sur un Rapt de Jeunes Filles  
Sur quelques maximes du génie et des mœurs
- 1762** Le Roi cerf  
Turandot  
La femme serpent
- 1763** La zobéide
- 1764** Les Calamiteux fortunés  
Le Monstre turquin
- 1765** L'Oiseau vert ( 9 janvier 1765)  
Zaïm, roi des génies
- 1772** La Princesse philosophe
- 1774** Les Drogues d'amour  
La Marphyse bizarre
- 1797** Mémoires inutiles.
- 1772** Il Fajel, tragedia / del Sig. d'Arnaud ; tradotta in versi sciolti dal Co. Carlo Gozzi
- 1801-1803** Œuvres anciennes et inédites (quatorze volumes)
- 1819** Les Épouses reconquises

### 3. Le traditionalisme à l'épreuve du renouveau

Carlo Gozzi, ennemi juré de cette réforme soucieuse de promouvoir le rationalisme des Lumières, recourra à la commedia à l'ancienne. Membre de la noblesse conservatrice, il critique l'illuminisme qu'il rend responsable de la décadence de son état et s'en prend aux deux genres qui selon lui reflètent la philosophie de l'époque : le théâtre larmoyant de Pietro Chiari et la comédie réaliste de Carlo Goldoni. Pour démontrer qu'on peut se concilier les bonnes grâces du public en utilisant les procédés chers à la *commedia dell'arte*, il rédige et fait représenter, en un laps de quatre ans, dix fables, « fables » théâtrales qui, tout en joignant la satire actuelle au merveilleux classique, connaîtront un énorme succès. Si Carlo Gozzi agit avant tout par esprit d'opposition, il faut lui reconnaître tout au moins une verve satirique, une imagination féconde et une efficacité scénique hors du commun. Il présente à son public étonné des féeries mettant à contribution des sources populaires et ne reprenant de l'ancien personnel théâtral que Pantalón et les trois valets Truffaldino, Tartaglia et Brighella. Le nouveau contenu, formulé par écrit en majeure partie tout au moins, lui sert avant tout de critique de mœurs. Rien d'étonnant à ce qu'il prenne pour cible de sa vengeance le « baragouin » incompréhensible des philosophes. Pour ce faire, il ne respecte même pas la logique du conte de fées. Tout ce qu'il veut véhiculer par ses pièces, c'est le pouvoir qu'une illusion exerce sur le public qui, fait surprenant, l'accepte de bon cœur. Malgré tout le cynisme qui réside en cet apparent « renouveau théâtral », il faut reconnaître que Gozzi a fourni un dernier lustre à une forme théâtrale en voie d'extinction.

*Extrait de La philosophie sartrienne à la magie calmonienne-l'oiseau vert de Charles Bertin.*



## II. De la commedia dell'arte

Genre théâtral italien dont les origines peuvent être situées au milieu du XVI<sup>ème</sup> siècle et qui a survécu jusqu'à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle.

### 1. Dénomination et définition

On ne trouve l'expression « commedia dell'arte » qu'au milieu du XVIII<sup>ème</sup> siècle, c'est à dire à une époque où le genre avait déjà commencé à décliner. Mais elle doit être bien plus ancienne puisque, selon la plupart des savants, elle semble renvoyer au signifié médiéval du mot *arte* (art), dont l'acceptation, qui n'était nullement esthétique, indiquait plutôt les corporations des métiers ou une habileté particulière. Commedia dell'arte signifierait donc : **comédie des professionnels**. C'est pourquoi on a pu affirmer que le concept de profession suffit pour définir la commedia dell'arte, d'autant plus que les comédiens de l'art jouaient la tragédie, la pastorale et les autres genres dramatiques aussi bien que la comédie. Toutefois Goldoni oppose les comédies dell'arte (au pluriel) aux comédies de caractère: il les considère donc comme un genre en soi. Pour définir ce genre, on a alors eu recours aux deux éléments qui lui sont particuliers, c'est-à-dire l'impromptu et la présence de personnages masqués (qu'on appelle *masques* tout court). En effet, dans les premiers documents qui en parlent, on rencontre des expressions telles que « comédie à l'impromptu », « comédie de zanni », « comédie de gratiani » où les *zanni* et les *gratiani* sont justement des masques de la comédie.

### 2. Les origines

En ce qui concerne l'histoire de la profession de comédien — qui se développe en ces mêmes années dans toute l'Europe et notamment en Angleterre — on a situé la date de la naissance de la commedia dell'arte en 1545. En ce qui concerne le jeu, on a fait remonter les origines de la commedia dell'arte aux brèves actions comiques à deux ou à trois personnages par lesquelles les colporteurs et les charlatans cherchaient à attirer la foule pour vendre leurs médicaments et leurs élixirs. Il semble que le noyau originaire puisse être le duo entre le patron vénitien (Pantalon) et le *zanni* (son serviteur bergamasque). On a supposé que ces masques, comme les autres qui vont s'y adjoindre, étaient des masques de carnaval. Mais on ne trouve aucune trace de masques semblables avant les premiers documents sur la commedia dell'arte. Il est donc plus probable que les masques ne sont qu'une création originale des acteurs eux-mêmes.

### 3. Structure et personnages

Toutefois, la commedia dell'arte ne devient telle qu'au moment où une troupe se forme pour jouer une vraie comédie. Le passage d'un théâtre composé d'une série de sketches comiques sans liaison entre eux à la comédie a été tout au moins favorisée par l'entrée des femmes dans la profession théâtrale, puisque le sujet de la comédie tourne autour d'une histoire d'amour plus ou moins compliquée.

Tous les personnages de la commedia dell'arte ne sont pas des masques. Le (ou les) couple(s) d'amoureux qui constitue(nt) le centre de l'action est (ou sont) joué(s) par des acteurs habillés à la mode, qui parle la langue littéraire. Les amoureux sont considérés comme des personnages « sérieux »; à leurs côtés, les personnages masqués, ou bien « ridicules ». Ces derniers sont, en principe, quatre, c'est-à-dire un couple de vieux et un couple de serviteur (ou *zanni*). Des deux *zanni*, le premier est le serviteur rusé qu'on trouve dans les pièces de Plautus et qui a la fonction dramatique de conduire l'action à son but, tandis que le second est le *zanni* balourds qui, avec ses boutades et ses *lazzi*, a la fonction de retarder l'action en y introduisant le côté vraiment comique. De la même manière, le premier des deux vieux, d'habitude Pantalon, entre dans la dynamique de l'action, tandis que le second, le docteur Gratiano, la retarde par son bavardage inépuisable.

On a beaucoup parlé du caractère des masques : ainsi Pantalon serait un vieux marchand, jaloux, cocu et avare. En fait, le caractère change selon les pièces ; les masques se caractérisent plutôt en tant qu'image, c'est-à-dire que leur costume, leur gestualité, leurs attitudes, leurs langues (d'habitude un dialecte). Mais la fonction dramatique peut changer, et le masque qui, dans une pièce, joue le rôle du serviteur, peut jouer le rôle de vieux dans une autre. Au contraire, en tant qu'image, un même masque peut revenir dans toutes les pièces jouées par une même troupe, puisque, si les emplois dramatiques sont assez stables, les masques sont innombrables.

#### 4. Impromptu et scénario

Bien qu'il leur arrivât souvent de jouer des pièces apprises par cœur, la technique la plus employée des acteurs de l'art était l'impromptu, ce qui leur permettait de changer leur programme à chaque représentation et donc de s'adresser plusieurs fois à un même public. Le point de départ était constitué par un scénario, c'est-à-dire, plutôt qu'un simple canevas, par une trace assez précise du développement de l'action dramatique, scène par scène (d'où le nom de scénario). On connaît maints recueils de scénarios manuscrits tandis qu'un, seulement, a été publié à l'époque. (F. Scala, *Teatro delle favole rappresentative*, 1610). Dans la plupart des cas, il s'agit de comédies, mais il ne manque au répertoire ni les pastorales ni les tragédies, tirées au XVII<sup>ème</sup> siècle, du théâtre espagnol.

L'improvisation demandait une préparation. L'entraînement des comédiens, d'ailleurs, se développe en même temps que la professionnalisation. Il y avait des passages que l'acteur apprenait par cœur, tels les monologues des amoureux, les tirades du docteur bavard, les *lazzi* des *zanni*. Il s'agissait de passages qu'on pouvait placer dans n'importe quelle pièce. Mais les scènes où l'action progressait, où il existait un dialogue réel entre les personnages, était sans doute improvisées.

#### 5. Troupes de la commedia dell'arte

Le caractère professionnel de la commedia dell'arte marque la naissance des troupes théâtrales modernes, formées par un ensemble d'acteurs qui s'associent dans le but de réaliser des spectacles. Si on laisse de côté les buts artistiques, la caractéristique principale des troupes de la commedia dell'arte est de constituer de véritables entreprises commerciales. La première troupe de comédiens de l'art dont nous avons le souvenir a été formée à Padoue en 1545, où huit acteurs, guidés par un certain « ser Maphio Zanini », souscrivent par-devant notaire un contrat professionnel où l'on établit le règlement de la troupe, appelée Fraternal Compagnia. Il s'agit là d'une troupe indépendante. Avec le développement de la commedia dell'arte, des rapports de plus en plus étroits s'établissent entre les comédiens de l'art et les cours des États italiens, généralement de l'Italie du Nord. C'est alors que les troupes comiques, surtout pour sortir des difficultés d'argent provoquées par l'incertitude de leur travail, cherchent à se mettre sous la protection d'un prince ou d'un duc et à travailler pour lui : c'est le cas, par exemple, des comédiens Accesi qui se parent du titre de « Comédiens du duc de Mantoue ». Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, avec le développement des théâtres publics, naissent les premières troupes d'entrepreneurs : un entrepreneur — gérant ou propriétaire du théâtre — engage les acteurs un par un, dans le but de former une troupe, mais il arrive parfois qu'il engage une troupe entière qui mettra en scène son propre répertoire. Naturellement, l'entrepreneur touchera un pourcentage sur la recette.

#### 6. Les lazzi

Ce terme technique de la commedia dell'arte désigne les jeux corporels ou verbaux, toujours comiques. Ils caractérisent le jeu improvisé des personnages masqués et le détail de leur exécution nous échappe. Même dans les recueils qui les mentionnent, ils sont désignés par le sentiment qu'ils expriment (*lazzi* de frayeur) ou par un nom codé (*lazzi* de la Pèlerine). On reprochait aux comédiens de les utiliser comme cache-misères de leurs défaillances ; en vérité, les meilleurs jeux de scène indiqués

par les scénarios les plus explicites déploient le geste jusqu'à la danse ou l'acrobatie, et sont l'achèvement poétique d'un jeu au départ mimétique et bouffon.

*Extrait du Dictionnaire encyclopédique du théâtre de Michel Corvin.*

### III. La pièce

Pommes qui chantent, eaux qui dansent..



**Pantalon**

- Pommes qui chantent, eaux qui dansent, solides, fluides, alcaloïdes, acides... Il va se passer quelque chose... Mais moi, j'en ai vu tant que je doute de tout. Je suis philosophe et sceptique. Que peut-on voir de plus que les métamorphoses du diable qu'on a vues ici ? On a fait brûler Smeraldine, la Maure ainsi que Brighella, le serviteur du Valet de carreau. Smeraldine est ressuscitée soudain, blanche comme une pipe qu'on aurait jetée au feu, elle a épousé Truffaldin, cuisinier de la Cour et hop ! Ils ont ouvert une charcuterie. Brighella, le brûlé, ressuscité des cendres, est devenu tout d'un coup, prophète et poète. Vous voyez, rien ne m'étonne ! Tout peut arriver, tout peut arriver !

Carlo Gozzi, *L'Oiseau vert*, Acte I, scène 1

## 1. L'Oiseau vert : un conte philosophique, un voyage initiatique, une folie...

Dans sa fable théâtrale de 1765, Gozzi le vénitien se permet tout. Sa pièce extraordinaire est à la fois un voyage initiatique, un conte philosophique, une folie... où on croise reine sanguinaire, roi dépressif, charcutière dépassée, fées, et, bien sûr, un oiseau magique. Gozzi change sans cesse de genre pour *revigorer la curiosité et la surprise* et dépasse, *sans haut-le-cœur, la modération et la constipation littéraire*.

Il y a dix-neuf ans que Tartaglia, le roi hypocondriaque est parti à la guerre... dix-huit ans que sa femme, la reine Ninetta, sortie d'une des *trois oranges*, a été enterrée vivante par la *vieille peau de reine-mère*, la terrible Tartagliona, dans un trou sous l'évier des cuisines du palais. Tartagliona avait ordonné à son premier ministre, Pantalone de supprimer les enfants du couple royal, deux jumeaux si beaux qu'on aurait dit *un œillet* et *une rose* mais Pantalone n'a pas pu et les a confiés à un couple de charcutiers, Truffaldino et Smeraldine. Barbarina et Renzo ont grandi, passionnés par les livres et la philosophie qui, curieusement n'ont développé chez eux que mépris et dédain pour l'amour de leurs charcutiers de parents. Dégoûté, Truffaldino les renvoie tandis que leur vrai père, le Roi, rentre à Monterotondo. Quand à leur mère, Ninetta, elle a pu survivre en secret sous son évier avec l'aide d'un mystérieux oiseau vert...

Commence alors le voyage initiatique des deux jumeaux qui mettra à l'épreuve leur philosophie... Le monarque tombera amoureux de sa fille Barbarina, et le premier ministre Pantalone fera tout pour éviter le mariage incestueux... Sur le chemin des deux jeunes gens, il y aura des statues qui parlent, des pommes qui chantent, de l'eau qui danse... sans oublier une fée, un philosophe statufié mais si bavard... Bref. Il faudra affronter bien des sortilèges, bien des maléfices, métamorphoses et autres sorts, pour que chacun redevienne qui il est censé être et que l'Oiseau vert dénoue toutes les intrigues et en finisse avec la magie...

Agathe Mélinand

## 2. Les fiabe Teatrali

*La princesse Brambilla* de Hoffmann, *la Turandot* de Puccini, *l'Amour des trois oranges* de Prokoviev, autant de titres qui, de façon immédiate, suggèrent un univers singulier, tantôt fantasque, tantôt féérique, parfois même légèrement inquiétant, en tout cas, jamais indifférent. Mais si ces œuvres font désormais partie du patrimoine culturel de l'Occident moderne, il n'en va pas de même de leur sources d'inspiration directes : les *Fiabe teatrali* du comte Carlo Gozzi. C'est l'œuvre d'un auteur longtemps dénigré, voire ignoré par la critique littéraire – italienne en particulier – et qui, s'il jouit, depuis quelques décennies déjà, d'un retour en grâce dans les congrès d'étude et auprès des tenants de l'histoire littéraire, reste assez peu connu du grand public. Preuve en est la relative pénurie éditoriale que connaissent ses pièces, même en Italie. Pourtant, les dix *Fiabe* jaillies en cinq actes sous la plume endiablée, séisme qui secoue les scènes vénitiennes, constituent une expérience théâtrale intéressante à plusieurs égards. Tout d'abord parce qu'elles reflètent une tentative originale, donnant naissance à un genre nouveau, hétéroclite, qui échappe aux formes convenues. Ensuite, parce que, marquées par la présence constante, bien que variable, des masques de la *commedia dell'arte*, elles furent écrites au contact de la scène, à l'intention d'une troupe fameuse et aguerrie, celle d'Antonio

Sacchi, et salué en leur temps à Venise par un succès de très grande ampleur. Enfin, parce que ses pièces, éminemment théâtrales, ont connu au fil des siècles une fortune atypique aux visages variés. Modèle de création pour les romantiques allemands qui, sans doute abusivement, voient en Gozzi le père spirituel de l'esthétique nouvelle du *sturm und Drang*, les *Fiabe* ont également exercé sur les compositeurs d'opéra une force d'attraction toujours renouvelée qui, de Wagner à Henze, en passant par Puccini, Busoni, Casella ou Prokofiev, ne s'est pas encore démentie. Et, après une longue hibernation, les pièces féériques de Gozzi ont été remises à l'honneur sur les scènes de théâtre tout au long du XXème siècle (Meyerhold, Vakhtangov, Reinhardt, Copeau, Strehler, et plus près de nous, Egisto Marcucci, Andrei Serban, Ellen Stewart, Beno Besson, etc.), confirmant ainsi leur vocation théâtrale.

Eurydice El-Etr . Cf. Carlo Gozzi, *L'Amour des trois oranges*, Paris, La Délirante, 2010.

### 3. De L'amour des trois oranges ....

*L'amour des trois oranges*, première des *fiabe* de Gozzi, est inspirée, ainsi que son auteur se plaît à le souligner, d'un conte pour enfant très populaire en Italie, dont on trouve une version dans une œuvre du XVIIème siècle fort prisée de Gozzi : le *Pentalmerone* , ou *Cunto de gli Cunti*, du napolitain Giambattista Basile.

Le scénario originel, simple canevas, est sans doute à jamais perdu. C'est un récit insolite, la description de ce qu'était la pièce lors de ses premières représentations, et que Gozzi, avec minutie et humour, rédige presque quarante ans après au moment de la parution de ses œuvres complètes.

La gentille princesse Ninetta, devenue orange à cause des maléfices de Créonte la géante ; Tartaglia, le prince hypochondriaque qui l'avait, au terme d'une difficile quête amoureuse imposée par la méchante Fata Morgana, libérée de son écorce d'orange et épousée; le brave Pantalon, conseiller du roi Sylvio, père de Tartaglia ; Truffaldin , cuisinier farceur, dont les lazzis avaient sorti le prince de sa mélancolie et déchaîné les foudres de Morgana, et sa femme Sméraldine, « turque italianisée », qui secondait les dessins assassins de la fée, transformait Ninetta en Colombe pour empêcher un mariage et finissait dans les flammes ; enfin Brighella, le mauvais conseiller, condamné à l'exil à la fin de la pièce.

Eurydice El-Etr . Cf. Carlo Gozzi, *L'Amour des trois oranges*, Paris, La Délirante, 2010.

### 4. ... A l'Oiseau vert

*L'Oiseau vert* est la neuvième des dix *fiabe teatrali* que le comte vénitien Carlo Gozzi écrit pour la compagnie d'acteurs dirigée par Antonio Sacchi. La *fiaba* fut créée le 19 janvier 1765 à Venise, au théâtre de Sant Angelo, lieu emblématique. Dans *l'Oiseau vert*, les spectateurs retrouvaient, vieilliss de dix-huit années, les principaux personnages de la première *fiaba*, *L'Amour des trois oranges*. Gozzi relance les aventures de cinq d'entre eux, en transformant leur statut.

Quand commence *l'Oiseau vert*, Tartaglia est monté avec Ninetta sur le trône de son père; Pantalon est devenu ministre; Brighella, revenu de son exil, occupe désormais la fonction de poète-devin de la cour; Sméraldine, ressuscitée comme un Phénix, est devenue une mère dévouée aimante; Truffaldin s'est hissé au statut d'artisan charcutier. Les aventures se

compliquent avec la création de nouveaux personnages : la cruelle et jalouse reine-mère, Tartagliona, qui, dix huit ans plus tôt, a ordonné à Pantalon de noyer les jumeaux nouveau-nés de Tartaglia et Ninetta - ordre qu'il n'a pas exécuté -, et a fait jeter Ninetta dans un trou à ordures, au grand désespoir de son royal fils, parti guerroyer. Renzo et Barbarina, les jumeaux sauvés de la noyade, élevés par Sméraldine et Truffaldin; l'Oiseau vert, roi ensorcelé et généreux qui maintient en vie la pauvre Ninetta et aime Barbarina ; Pompea, merveilleuse « femme de marbre » dont Renzo est amoureux, et le puissant Calmon, vieux sage statufié, qui veille sur les jumeaux.

Ce recours aux procédés du retour des personnages ou de la « suite » peut expliquer le succès sans précédent de la pièce : dix-neuf représentations qui, selon l'auteur, ne suffirent pas à satisfaire tous ceux qui voulaient assister à ce spectacle.

Extrait de la préface de *L'Oiseau vert* de Carlo Gozzi, présenté et traduit par Françoise Decroisette.



## IV. De l'amour propre

### 1. Extrait

**Barbarina**

- Eh bien, pensez plutôt : c'est l'amour-propre qui vous fait ressentir cela.

**Smeraldine**

- L'amour-propre ? Qu'est ce que c'est que ça ?

**Barbarina**

- Oui, Smeraldine. Nous devons partir et cela vous angoisse, donc vous voulez que nous restions pour vous désangoisser, **POUR VOUS FAIRE DU BIEN !** Ne répondez pas, il n'y a pas de réponse. Sachez pourtant que mon frère et moi, nous promenant dans les bois, lisons de ces petits livres modernes, de ceux que l'on achète au poids. Cela nous fait réfléchir philosophiquement sur l'homme. Nous savons d'où **TOUT** lui vient donc, nous ne nous étonnons de rien. Votre tristesse ne nous concerne pas, elle vient de votre amour-propre. Modérez-le - si vous le pouvez - avec un peu de réflexion. Nous, c'est indifférents que nous partons. Si nous faisons fortune, nous ne vous oublierons pas mais, soyez sûre, que ce que vous aurez, vous le devrez aux lois qui règlent et non à quelque reconnaissance venue de nous. Vous pouvez vous retirer. Adieu.

**Renzo**

- Bravo ma sœur. Bonne philosophie qui ne confond pas désirs humains et conventions sociales. Ma chère Smeraldine, le ciel vous garde ! Rentrez chez vous, rejoignez cet époux que la loi vous a donné, cherchez – si jamais vous le pouvez - à développer la raison plutôt que les sens et par celle-ci, freinez cet amour propre qui vous tourmente. Retirez-vous. Adieu.

**Smeraldine**

- Oh ! Gamins sans cervelle, de quoi parlez-vous ? Quel amour propre, quelles raisons humaines ? Quelle société ? Quelles lois ? Qui vous a appris à parler ainsi ? Pauvres fous ?

**Barbarina (riant fort) :**

- Ah, ah ! Mon frère, regarde, elle se fâche ! Quel malheur de ne pas être philosophe !

**Renzo**

- L'amour-propre vous enflamme, Smeraldine, rentrez chez vous. Si des savants passaient, ils pourraient vous faire honte.

Carlo Gozzi, *L'Oiseau vert*, Acte I, scène 4

### 2. Les concepts mal digérés : l'amour propre et l'amour de soi

*« Il ne faut pas confondre l'amour-propre et l'amour de soi-même, deux passions très différentes par leur nature et par leurs effets. L'amour de soi-même est un sentiment naturel qui porte tout animal à veiller à sa propre conservation, et qui, dirigé dans l'homme par la raison et modifié par la pitié, produit l'humanité et la vertu. L'amour-propre n'est qu'un sentiment relatif, factice, et né dans la société, qui porte chaque individu à faire plus de cas de soi que de tout autre, qui inspire aux hommes tous les maux qu'ils se font mutuellement, et qui est la véritable source de l'honneur »*

Discours sur l'origine de l'inégalité – Rousseau.

Jean-Jacques Rousseau distingue chez l'homme deux états, l'un naturel et qui concerne l'amour de soi, l'autre culturel à propos de l'amour-propre. L'amour de soi est une inclination de la nature visant la conservation et l'épanouissement de l'être. Rousseau voit également dans la pitié, qui est le refus de voir la souffrance d'autrui, un second trait caractéristique de la condition humaine. La raison serait ainsi exclue de ce qui permet de qualifier l'homme comme étant bon. L'homme se trouve plutôt contraint à ne pas agir exclusivement selon ses propres intérêts car un tel comportement serait attentatoire à autrui, ce que la pitié ne peut accepter. Il s'agit d'une bonté d'ordre naturel, qui participe de la conservation de soi : « L'amour de soi-même est toujours bon et toujours conforme à l'ordre. Chacun étant chargé spécialement de sa propre conservation, le premier et le plus important de ses soins est et doit être d'y veiller sans cesse, et comment y veillerait-il ainsi s'il n'y prenait le plus grand intérêt ? Il faut donc que nous nous aimions pour nous conserver, et par une suite immédiate du même sentiment nous aimons ce qui nous conserve. Tout enfant s'attache à sa nourrice ; Romulus devait s'attacher à la Louve qui l'avait allaité » (Emile – Jean-Jacques Rousseau).

L'amour de soi, en tant qu'affect primitif, est, selon Rousseau, universel. Aucun homme n'y échappe. L'homme est contraint d'assurer le propre soin de sa personne, il en va de sa survie. Toutes nos passions découlent ainsi de cette disposition et exigence naturelle, mais pas seulement. La culture s'en mêle. L'homme civilisé, en ne vivant pas seul, se trouve être en compétition avec son prochain, et une fois ses besoins primaires satisfaits, il se préoccupe bien plus d'être reconnu que de pitié. L'amour de soi, sous le coup de pressions culturelles, devient amour-propre. Le paraître se substitue désormais à l'être. L'homme dénaturé devient bientôt esclave du jugement des autres. Il est prêt à tout, à la haine, la vengeance. Ainsi, l'amour de soi est amoral car naturel, alors que la culture ne peut se passer de morale, sinon elle devient une barbarie civile par la confrontation des amours-propres.

## V. De l'ironie Féérique

### 1. Le conte de fée comme sources d'inspiration

Comme nous l'avons vu plus haut, une *fiaba* en italien, dérivé de *fabula* ou *favola*, désigne un petit récit d'origine populaire où le merveilleux, le comique et le dramatique se mêlent dans un temps et un espace imaginaires. Il s'agirait donc de contes de fées théâtraux. Gozzi y insiste d'ailleurs en jouant avec humour sur la mise en abîme orale de ses sources, comme lorsqu'il précise, dans *L'Amour des trois oranges*, « c'étaient ceux qu'on narre aux enfants », ou, de façon moins directe dans *L'Oiseau vert*, lorsque Pantalon déclare avoir sauvé les deux poupons condamnés par leur marâtre « comme font tous les bons ministres dans les contes de fées ». Dans la préface à *fiaba Le Corbeau*, puis dans ses *Mémoires inutiles*, Gozzi cite l'une de ces sources, *Le Conte des contes* de Giambattista Basile, recueil de contes pour enfants écrit en langue napolitaine, publié à Naples en 1634, qui circulait en Italie dans diverses éditions.

Il y puise l'essentiel de la trame de *L'Amour des trois oranges*, en mêlant des éléments tirés du conte - l'histoire de la princesse neurasthénique Zoza, maudite par une vieille sorcière qui a déclenché son rire en tombant sur son derrière, puis dépossédée de celui qu'elle aime par la trahison d'une esclave mauresque -, et de l'avant-dernier conte. *Les Trois cédrats*, qui reprenait en miroir le conte-cadre pour le conclure<sup>44</sup>. Il s'en inspire encore très largement pour *Le Corbeau*, en conservant le même titre et en dramatisant habilement la trame originelle.

Pour *L'Oiseau vert*, ce serait « La trompeuse trompée » du napolitain Pompeo Sarnelli ( dont la conclusion rend explicitement hommage au *Conte des contes*) qui semble avoir suggéré à Gozzi, le nom du royaume imaginaire de Montagne Ronde, l'échange de deux jumeaux nouveaux-nés contre des chiots, le défilé des humains pétrifiés pour avoir cédé au vice, le vieux sage changé, par une fée dont il s'était moqué, en statue sur laquelle tout le monde vient se soulager, de même que la résidence alpestre de l'oiseau magique, son pouvoir de pétrifier ceux qui l'écoutent, et jusqu'à sa couleur verte. On y trouve aussi la belle statufiée, la grotte effrayante, encombrée de cadavres, ou le frère jumeau doit aller chercher l'eau qui danse, et les vers qui excitent la vanité de Barbarina. Gozzi toutefois prend ses distances avec cette source intermédiaire puisqu' elle-même assemblait des éléments épars chez Basile : l'oiseau du conte « Le Dragon », fée ensorcelée qui vient en aide à la jeune Porziella, violée dans une forêt par un roi cruel puis emmurée par lui et lui permet de s'alimenter et d'accoucher d'un fils ; ou encore les jumeaux, fille et garçon, persécutés par leur marâtre et soumis à de dures épreuves sur terre et sur mer, que l'on trouve dans « Nenillo et Nenilla », version napolitaine du Petit Poucet. Dans « La Biche enchantée », également, les deux héros, Fonzo et Caneloro, semblables en tous points, sont engendrés magiquement le même jour par une princesse et sa chambrière ; devant s'exiler, Caneloro fait, d'un coup de poignard, jaillir une fontaine dont l'eau, selon qu'elle reste claire ou s'ensanglante, tient Fonzo informé du sort de son jumeau.

À côté de Basile et Sarnelli, Gozzi puise au *Cabinet des fées* et aux recueils de contes orientaux arabes, persans, chinois, revisités par les adaptateurs d'outre-monts du XVIIIème siècle. Et son mentor est peut-être Shakespeare.

Extrait de la préface de *L'Oiseau vert* de Carlo Gozzi, présenté et traduit par Françoise Decroisette.

### 2. Quand le merveilleux et la satire se superposent.

Au cœur de cette poétique, une revendication domine, celle de la liberté d'invention et d'écriture, placée, comme nous l'avons vu, sous la triple tutelle de la littérature orale des conteurs, de Shakespeare et de la tradition du théâtre des Italiens. Cela justifie la haine qu'il

voue aux « modes » actives de son temps, qu'elles soient vestimentaires, littéraires, théâtrales, philosophiques, et rend crédible sa prétention à être un observateur « philosophique » du genre humain, capable de rire de tout et d'échapper par ce rire à la bêtise de ses contemporains. Tel est le fondement de sa veine théâtrale. Tout ce qui est érigé en système lui semble attenter à sa liberté d'écrivain.

Cette « fable philosophique » écrite par Carlo Gozzi en 1765, au déclin de la *commedia dell'arte* regorge d'éblouissement, d'enchantement et de fascination. Ce conte de fées revu et corrigé, est nourri de mythologie populaire. La réflexion sur l'égoïsme à laquelle se livrait Gozzi y était menée à même une féerie active, un merveilleux fertile en rebondissements et *en lazzi*. En même temps, le fantastique des situations est désamorcé par des commentaires truculents et terre à terre qui avaient, en outre, l'avantage de relancer constamment l'action. A l'image de ce chevauchement entre surnaturel et drôlerie, la pièce mélange des genres et des registres.

Aussi, si les motifs du conte et ceux de la dérision sont mis en perspective, cet écart nous renvoie quand même à eux et nous les restitue avec d'autant plus de force.

Touffue et compliquée, la fable abonde en péripéties dans des lieux aussi merveilleux que les jardins de Serpentine ou la colline de l'Ogre.

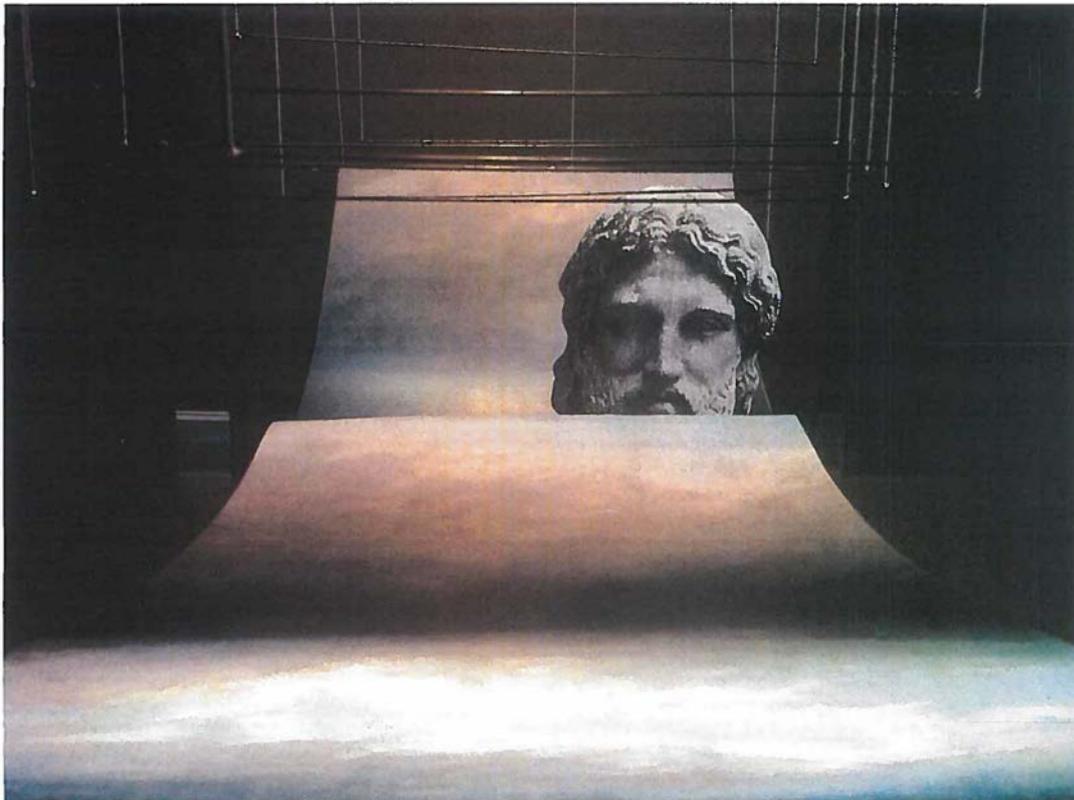
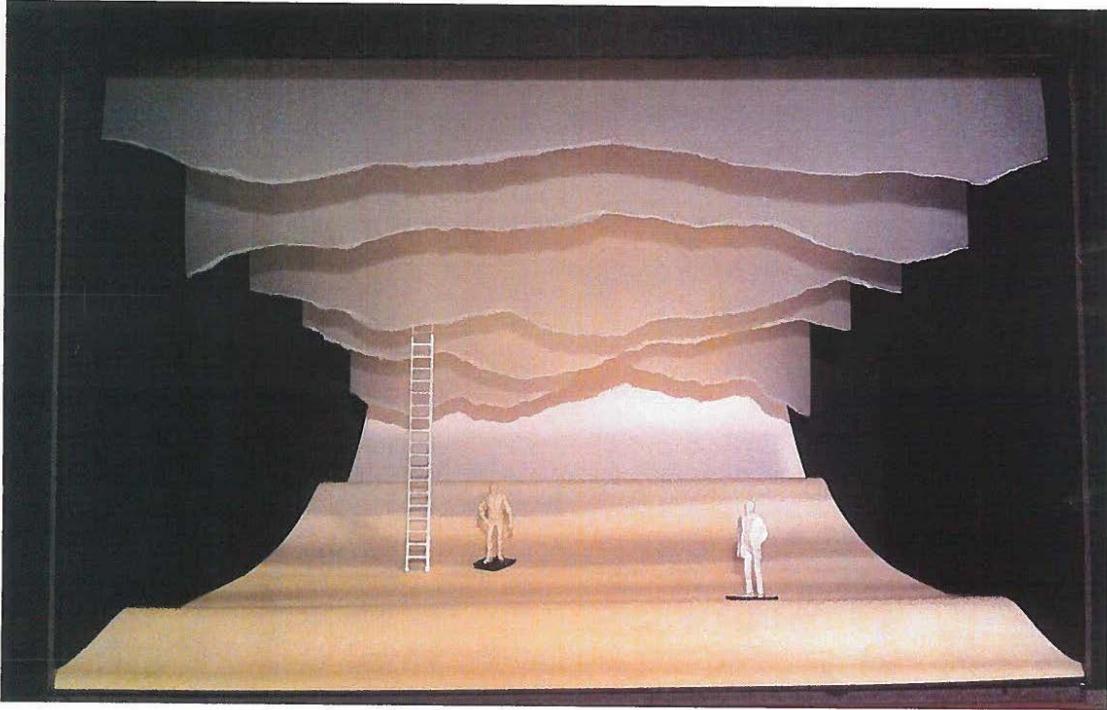
### 3. Mélange heureux de libre ironie et de poésie fabuleuse

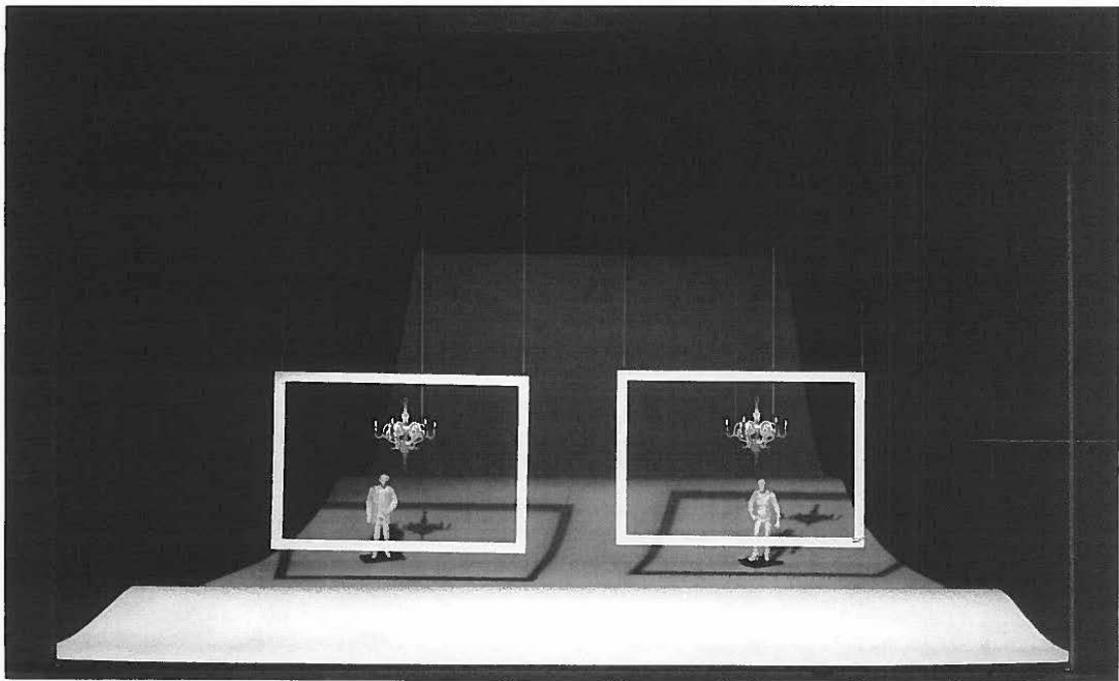
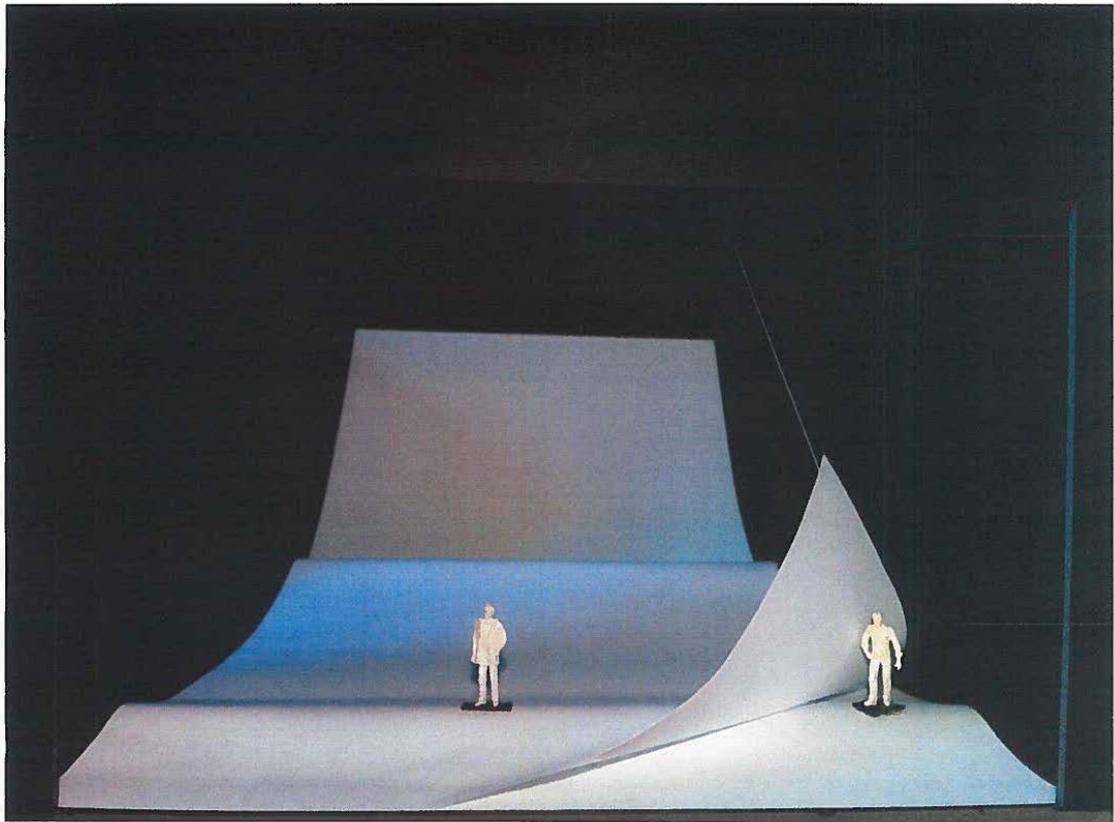
En dépit de son penchant ironique partout sensible, Gozzi s'est gardé d'effacer le dessin général de ses thèmes fabuleux. Dans la conduite de ses intrigues, il s'est toujours montré d'une remarquable fidélité envers ses modèles empruntés à la tradition populaire ou aux sources orientales. La substance 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 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<sup>ème</sup> 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

## VI. La création en images

### 1. La scénographie







*Décor nu*



*Décor habillé*

## 2. Croquis des costumes par Laurent Pelly

L'Oiseau vert



Tartagliona



Tartagliona



Brighella



Tartaglia



Renzo



Barbarina



Truffaldin



Smeraldine



Smeraldine



## VII. Éléments biographiques

### Laurent Pelly

Laurent Pelly crée en 1980 la compagnie Le Pélican qu'il codirige avec Agathe Mélinand à partir de 1989. Ils créent notamment : *Dernière Conquête – Itinéraire harmonique d'un trio las* (Opéra-comique), *Comment ça va ? Au secours !* de Maïakovski, *La Famille Fenouillard...* À partir de 1989, Laurent Pelly met en scène, au Théâtre national de Chaillot : *Madame Angot* de Maillot, *Eva Perón* de Copi et *Un Cœur sous une soutane - Tentative de commémoration*, un spectacle sur Rimbaud.

En 1994, il est nommé metteur en scène associé au Cargo / Centre dramatique national des Alpes où il crée notamment *L'Heureux Stratagème* de Marivaux, *Loretta Strong* de Copi, *La Baye* de Philippe Adrien et *La Danse de mort* de Strindberg. Il présente *Peines d'amour perdues* de Shakespeare à l'Odéon - Théâtre de l'Europe et, à la Cité de la musique, *Souïngue*, qui tournera jusqu'en 1999.

1997 est une année charnière : nommé directeur du CDNA, Laurent Pelly qui poursuit sa collaboration avec Agathe Mélinand, met en scène *Des héros et des dieux - Hymnes homériques* au Festival d'Avignon, avant d'aborder l'opéra avec *Orphée aux Enfers* à Genève et à Lyon. En 1998, il revient en Avignon pour *Vie et mort du roi Jean* de Shakespeare puis, en 1999, renoue avec l'univers lyrique : *Platée* de Rameau au Palais Garnier. Dans l'intervalle, il propose, au Cargo, *Et Vian ! En avant la zique !*, spectacle conçu avec Agathe Mélinand, repris à la Grande Halle de la Villette en 1999.

De 2000 à 2007, il met en scène de nombreuses œuvres lyriques en France et à l'étranger. Il monte notamment Offenbach (*La Belle Hélène*, *Les Contes d'Hoffmann*, *La Grande Duchesse de Gerolstein*, *La Vie parisienne...*), Donizetti (*La Fille du régiment*, *L'Elixir d'amour*), Mozart (*La Finta semplice*)... Au CDNA : *Le Voyage de Monsieur Perrichon* de Labiche, *Le Roi nu* de Schwartz, *Foi, Amour, Espérance* de Horváth, *Le Songe* de Strindberg, *Les Aventures d'Alice au pays des Merveilles* de Carroll, *Une visite inopportune* de Copi...

En 2008, Laurent Pelly est nommé codirecteur, avec Agathe Mélinand, du Théâtre national de Toulouse Midi-Pyrénées. Il y reprend *Le Roi nu* et *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* avant de présenter *Jacques ou la soumission* et *L'Avenir est dans les œufs* de Ionesco à L'Athénée – Théâtre Louis Jovet et au TNT. Il crée, au TNT, *Le menteur* de Goldoni, dans une nouvelle traduction d'Agathe Mélinand. À l'opéra, il met en scène *Hansel et Gretel* de Humperdinck, au Festival de Glyndebourne et *La Petite Renarde rusée* de Janacek, dirigé par Seiji Osawa au Festival de Seito Kinen, Matsumoto (Japon).

En 2009, il reprend au TNT, au Théâtre du Rond-Point et à Marigny *Talking Heads* de Bennett et crée *CAMI, la vie drôle !* dans une adaptation d'Agathe Mélinand avec laquelle il conçoit *Natalie Dessay chante Michel Legrand*. À l'opéra, il crée *Pelléas et Mélisande* de Debussy au Theater an der Wien et *La Traviata* de Verdi au Festival de Santa Fe. Laurent Pelly obtient le prix de la SACD 2009 pour la mise en scène.

En 2010, il met en scène au TNT *Mille francs de récompense* de Victor Hugo repris à l'Odéon-Théâtre de l'Europe (prix Georges Lerminier pour la mise en scène et la scénographie), et en juin *Manon* de Massenet au R.O.H. de Londres, repris au MET en 2012 et au Théâtre du Capitole en 2013. Il crée *Funérailles d'hiver* de Levin (TNT et Théâtre du Rond-Point à Paris) et *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* de Brecht et Weill au Théâtre du Capitole.

En 2011, il met en scène *Jules César* à l'Opéra Garnier, en avril *L'Opéra de quat'sous* de Brecht et Weill à la Comédie-Française. Il crée *Les Aventures de Sindbad le Marin* écrit par Agathe Mélinand au TNT. En juillet, *Cendrillon* de Massenet est repris au R.O.H. de Londres. En octobre 2011, il met en scène les jeunes comédiens de L'ATELIER du TNT dans *J'ai examiné une ampoule électrique et j'en ai été satisfait* sur des textes de Daniil Harms.

En 2012, il met en scène *Macbeth* de Shakespeare au TNT, repris en septembre 2013 au Théâtre Nanterre-Amandiers. Il crée en novembre 2013 *Les Puritains* de Bellini à l'Opéra Bastille et en février 2014, *Le Comte Ory* de Rossini à l'Opéra de Lyon.

En avril 2013, il met en scène au TNT *Mangeront-ils ?* de Victor Hugo puis au Théâtre de Carouge à Genève et au Théâtre la Criée à Marseille. En octobre 2013, il met en scène *Edgar Allan Poe-Extraordinaires* adapté par Agathe Mélinand avec les comédiens de L'ATELIER. En mars 2014, il crée *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. En juillet 2014, il met en scène *Don Pasquale* à l'Opéra de Santa Fe.

En octobre 2014, il met en scène *L'Etoile* de Chabrier à l'Opéra d'Amsterdam. En décembre 2014, il reprend *La Grande Duchesse de Gérolstein* de Jacques Offenbach au Grand Théâtre de Genève.

En janvier 2015, *Ariane à Naxos* de Strauss est repris à l'Opéra Bastille et en mars 2015, *Manon* de Jules Massenet au Metropolitan Opera ainsi qu'*Hansel et Gretel* de Humperdinck au teatro real à Madrid.

## Agathe Mélinand

Formée à la Maîtrise de Radio France, Agathe Mélinand devient d'abord comédienne puis, de 1987 à 1994, collabore, dans l'univers du cinéma notamment avec Christine Pascal, Daniel Schmid, Werner Herzog ou Manoel de Oliveira, elle a été également organisatrice de nombreuses rétrospectives et expositions dans le domaine du 7<sup>e</sup> art...

Codirectrice, avec Laurent Pelly, de la compagnie Le Pélican (1989 à 1994), elle est nommée en 1997 directrice artistique adjointe et de la communication du Centre dramatique national des Alpes (CDNA) à Grenoble. Participant à la plupart des spectacles mis en scène par Laurent Pelly, elle conçoit notamment le spectacle *Et Vian ! En avant la zique !* (CDNA, Grande Halle de la Villette) et écrit la première partie du spectacle musical *C'est pas la vie ?* (1999) et, pour la deuxième partie, écrit la comédie musicale *Conservatoire* (2000).

En 2001, elle traduit et adapte *Cocinando*, une pièce de Lucia Laragione (création en France en 2002 au CDNA) puis écrit la pièce *Forever Stendhal* également créée au CDNA. Dramaturge et collaboratrice à la mise en scène pour *Platée* au Palais Garnier, Agathe Mélinand avait en 1997 réécrit les dialogues d'*Orphée aux Enfers* mis en scène par Laurent Pelly, à Genève et à Lyon. En 2002, elle a traduit pour le festival de Santa Fe les dialogues de *La Belle Hélène* adaptés pour le Châtelet en 2000, avant d'adapter ceux de *La Périchole* pour l'Opéra de Marseille. En 2003, elle a écrit une nouvelle version des dialogues des *Contes d'Hoffmann* (Lausanne, Opéra de Lyon, Grand Théâtre du Liceu et Opéra de San Francisco en 2013). Pendant la saison 2003/2004, elle collabore à la production d'*Ariane à Naxos*, de *L'Heure espagnole* et de *Gianni Schicchi* à l'Opéra de Paris. En 2004, elle adapte les dialogues de *La Grande Duchesse* de Gerolstein pour la production Minkowski-Pelly au Châtelet et établit une nouvelle version du livret du *Roi malgré lui* pour l'Opéra de Lyon. En 2005, elle traduit et établit une version pour la scène des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* (Laurent Pelly/CDNA), adapte les livrets de trois œuvres d'Offenbach pour l'Opéra de Lyon et établit une nouvelle version du livret du *Chanteur de Mexico* pour le Théâtre du Châtelet.

En 2006 et 2007, elle collabore à la mise en scène de *Elixir d'Amour* de Donizetti à l'Opéra de Paris et à celle de *La Finta semplice* au Theater an den Wien. En 2007, elle réécrit les dialogues de *La Fille du régiment* de Donizetti (Covent Garden, Met, StadtOper, Opéra Bastille en 2012) et ceux de *La Vie Parisienne* d'Offenbach (Opéra de Lyon - Capitole). En 2010, elle collabore à la mise en scène de *Manon* de Jules Massenet (ROH de Londres et Théâtre du Capitole de Toulouse en 2013). En 2011, elle collabore à la mise en scène de *Jules César* à l'Opéra Garnier.

En janvier 2008, elle est nommée codirectrice, avec Laurent Pelly, du Théâtre national de Toulouse Midi-Pyrénées. Elle établit une nouvelle traduction de la pièce de Goldoni, *Le menteur*, mise en scène par Laurent Pelly. En 2009, elle adapte *CAMI la vie drôle !*, spectacle mis en scène par Laurent Pelly (avec les comédiens de L'ATELIER du TNT) et conçoit avec Laurent Pelly *Natalie Dessay chante Michel Legrand* pour le TNT. Elle collabore avec Jean-François Zygel, met en scène son spectacle au TNT *Les Mensonges de Jean-François Zygel* en 2008 et met en espace son concert *Michpoure* toujours au TNT en 2010.

En 2009, elle écrit et réalise *Monsieur le 6*, d'après Donatien de Sade au TNT, spectacle repris en 2011. En 2010, elle écrit *Les Aventures de Sindbad le marin*, créé au TNT dans une mise en scène de Laurent Pelly en 2011 puis repris en tournée et au TNT en 2012.

En 2011, elle traduit et réalise *Tennessee Williams – Short stories* créé au TNT, repris en 2013.

En 2013, elle écrit et réalise *Erik Satie – Mémoires d'un amnésique* au TNT, repris en tournée durant la saison 2014-15 au Théâtre Gérard Philipe à Saint-Denis, au Théâtre de Sartrouville, au Théâtre de Lorient, au Théâtre Olympe de Gouges à Montauban et au TNT. La même année, elle adapte *Edgar Allan Poe - Extraordinaires*, créé au TNT dans une mise en scène de Laurent Pelly (avec les comédiens de L'ATELIER du TNT).

En 2014, elle adapte les dialogues de *L'Étoile* d'Emmanuel Chabrier, mis en scène par Laurent Pelly à l'Opéra national d'Amsterdam. D'autre part, elle réalise un spectacle jeune public, *Histoire de Babar, le petit éléphant*, créé au TNT en décembre 2014.