

le

Association  
des Amis  
du **TPR**

Janvier

2006

# Souffleur

n° 4

*La Moscheta*

de *Ruzante*



Fr. 2.-

# Billet

## du comité de l'association des amis du TPR

### Sommaire

<b>Ruzante</b> <i>Repères biographiques</i>	<b>3</b>
<b>Présentation</b> <i>de La Moscheta</i>	<b>4</b>
<b>L'interview</b> <i>Le point de vue du metteur en scène Gino Zampieri</i>	<b>4</b>
<b>Le travail de la traduction</b> <i>Michel Beretti</i>	<b>6</b>
<b>Les histoires de Ruzante</b>	<b>8</b>
<b>Océan Mer</b> <i>d'après Alessandro Barrico</i>	<b>10</b>
<b>Journal d'un disparu</b> <i>opéra de Léos Janacek</i>	<b>11</b>

Après avoir consacré le dernier numéro du Souffleur à Vinaver (LA DEMANDE D'EMPLOI, m.e.s de Charles Joris), nous consacrons ce numéro à Ruzante dont LA MOSCHETA sera créée en février 2006 par le TPR.

Nous devons la rédaction des «Repères biographiques» et de la «Présentation» de LA MOSCHETA à **Guido Pedrojetta** qui enseigne l'histoire de la langue et la dialectologie italienne aux Universités de Fribourg et de Neuchâtel. **Michel Beretti** (qui a notamment écrit JENNY-TOUT-COURT pour le TPR en 2002 et qui a traduit UN, PERSONNE ET CENT MILLE de Pirandello pour le TPR en 2004) s'est chargé de la traduction de LA MOSCHETA (écrit pour l'essentiel en dialecte padouan) et il nous livre une réflexion sur son travail de traducteur. **Denise De Ceuninck**, journaliste, spécialiste des chroniques culturelles, a très aimablement accepté de mener l'interview de Gino Zampieri qui assure la mise en scène de LA MOSCHETA. Vous pourrez également lire dans ce numéro du Souffleur un extrait d'un texte paru en 1969 dans le répertoire No 16 du TPR. En effet, Ruzante n'est pas un inconnu pour le TPR puisque ce dernier avait monté deux de ses œuvres en 1969.

Le Comité tient à saluer la volonté du TPR de développer, à côté de ses propres créations, des collaborations ou coproductions avec divers acteurs culturels régionaux en leur permettant ainsi notamment de profiter de l'exceptionnel lieu de travail que constitue le Théâtre de Beau-Site. Après notamment une collaboration avec la compagnie Projet Icare et l'accueil du Théâtre Rumeur pendant la saison 2004-2005, **le TPR accueillera en 2006: Océan Mer**, d'après Alessandro Baricco. Coproduction: L'outil de la ressemblance et TPR, m.e.s. Robert Sandoz (du 22 au 27 avril 2006). - **Le Journal d'un disparu**, opéra de Chambre de Léos Janacek. Coproduction: Les lendemains qui chantent et CMC Concert de Musique Contemporaine+TPR, m.e.s. de Fabrice Huggler (du 9 au 14 mai 2006). Le souffleur No 4 vous offre donc aussi une présentation de ces deux spectacles avec des textes de Robert Sandoz (acteur, chanteur et metteur en scène) et Mireille Bellenot (pianiste, qui assume la direction artistique de l'opéra de chambre précité).

Nous remercions vivement toutes les personnes susmentionnées qui ont contribué à la réalisation du présent Souffleur et nous espérons que ces textes enrichiront votre rencontre avec les auteurs et les œuvres présentés.

Une fois n'est pas coutume, la prochaine création (en coproduction) du TPR sera un opéra! En effet, 2006 sera l'année du 250<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Mozart et LA FINTA SEMPLICE (que Mozart a écrit à l'âge de 13 ans) sera créée en octobre 2006 à l'Heure Bleue. Il s'agira d'une coproduction TPR-Jeune Opéra La Chaux-de-Fonds (m.e.s. Gino Zampieri et direction musicale de Nicolas Farine).

Soucieuse de développer des contacts entre le public et les artistes, notre association offrira à ses membres - de manière toute particulière puisqu'il s'agit aussi du

45<sup>e</sup> anniversaire du TPR! - la possibilité de pouvoir assister à certaines répétitions à Beau-Site et de rencontrer les artistes. Pour terminer: nos félicitations à Jean-Martin Moncéro et à son équipe pour la "création TPR" offerte en décembre 2005 aux adolescents et intitulée VOYAGE DE RÊVE.

Enfin un rappel: pour ceux qui n'auraient pas vu ou souhaiteraient revoir les récentes créations du TPR que sont: UN, PERSONNE ET CENT MILLE de Pirandello et L'ÎLE DES ESCLAVES de Marivaux, nous signalons que ces spectacles vont - après avoir été présentés dans les villes partenaires - effectuer une nouvelle tournée prochainement (notamment dans la région et à Paris pour le premier et dans toute la Suisse romande pour le second).

A toutes et à tous, meilleurs vœux pour cette nouvelle année.

Le Comité

# Ruzante

## Repères biographiques



**1496** • Angelo Beolco, dit Ruzante ou Ruzzante, naît à Padoue; il est le fils naturel de Giovan Francesco, riche médecin, et de Maria, une servante œuvrant dans la famille. Le garçon est élevé dans la maison paternelle et reçoit une bonne formation culturelle qui lui permettra d'approcher les milieux académiques de Padoue.

**1517-18** • première comédie en vers, LA PASTORALE, dans laquelle fait déjà son apparition le personnage de Ruzante. Elle est jouée sur trois plans linguistiques: italien, patois de Bergame et patois de Padoue, et développe une intrigue farcesque qui se greffe sur une fable pastorale.

**1520** • fréquente l'Université puis entre au service d'un grand propriétaire terrien, Alvise Cornaro. Il restera à sa cour jusqu'à la fin de sa vie, en tant que régisseur et familier. Ce statut va lui assurer une grande connaissance du monde rural. Il y ajoutera l'expérience de la scène, à la fois comme organisateur de spectacles, auteur, metteur en scène et comédien. Ses interprétations sont remarquées à Venise par Marin Sanudo qui en parle dans ses fameux journaux. Il fonde une compagnie de théâtre qui se compose de ses amis Marco Aurelio Alvarotto dit Menato, Castagnola dit Bilora et Girolamo Zanetti dit Vezzo. La pre-

mière représentation a lieu au Palazzo Foscari à Venise en l'honneur de Federico Gonzague. Par la suite, la compagnie se produira en d'autres maisons nobles, à la cour de Ferrare mais surtout à Padoue, dans les villas de la famille Cornaro. Dans ce contexte, Beolco développe le personnage de Ruzante auquel son nom reste associé.

**1521** • PRIMA ORAZIONE au Cardinal Marco Corsaro.

**1524** • décès de son père: Angelo Beolco s'occupe de l'administration des terrains appartenant à ses demi-frères.

**1524-27** • LA BETIA: en vers et tout en patois de Padoue, elle développe la structure formelle du «mariazo» farce construite autour du thème du maria-ge.

**1527** • il se marie avec une jeune fille de la famille Palatino.

**1528** • SECONDA ORAZIONE au cardinal Francesco Corsaro.

**1529** • en fréquentant les villas de campagne du noble seigneur Alvise Cornaro, Beolco fait la connaissance des savants Pietro Bembo et Sperone Speroni. En janvier, il présente son DIALOGO FACETISSIMO E RIDICULOSISSIMO (connu

également sous le titre de MENEGO) pour le patron lui-même, Alvise Cornaro (qui se trouvait à Fosson, dans une résidence campagnarde). C'est à cette période que remontent LES DEUX DIALOGHI IN LINGUA RUSTICA: PARLAMENTO DE RUZANTE CHE L'ERA VEGNU DE CAMPO et BILORA, qui sont considérés comme des chefs-d'œuvre. 1529 est également l'année de LA MOSCHETA, œuvre en prose qui se compose de cinq actes, ainsi que de LA SECONDA ORAZIONE.

**1531** • LA FIORINA

**1532** • LA PIOVANA (en patois, sur le modèle du Rudens de Plaute) et LA VACCARIA (imitant l'Asinaria du même Plaute).

**1536 (ou 38)** • LETTERA ALL'ALVAROTTO qui décrit sa poétique du «naturel».

**1542** • il meurt, alors qu'il est en train de monter LA CANACE, tragédie de Sperone Speroni (pour l'Accademia degli Infiammati).

Très célèbre de son vivant, Beolco ne sera presque plus joué par la suite et connaîtra une véritable éclipse jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Il sera alors redécouvert, surtout en tant qu'annonciateur de la Commedia dell'arte, certains allant même jusqu'à le comparer à Molière.

# Présentation

## *de La Moscheta*

La pièce appartient à la pleine maturité artistique de l'auteur et elle se caractérise par l'adoption de la prose à la place du vers. Comme dans bien des canevas de la Commedia dell'arte, l'intrigue tourne autour d'un déguisement et s'alimente à la source inépuisable des rapports triangulaires faits d'amour, de sexe et de pouvoir.

Le paysan Menato se tourmente car sa maîtresse Betia est allée habiter à Padoue avec son mari Ruzante en rompant toute relation avec lui. En vain il cherche à la reconquérir. Il s'emploie alors à convaincre Ruzante de se présenter à son épouse déguisé en noble étranger afin de mettre sa fidélité à l'épreuve. Mais Betia s'aperçoit de la ruse et se venge en se donnant à Tonin, un soldat qui la courtise depuis longtemps. Menato et Ruzante viennent la reprendre dans la maison de Tonin. Tandis que Ruzante apeuré se cache, Menato flanque une raclée à Tonin et ramène Betia à Ruzante, en s'imposant astucieusement et définitivement au mari et à l'amant.

**Guido Pedrojetta**

*La «langue moscheta»  
est une expression  
par laquelle on quali-  
fiait un discours élevé.*

# L'interview

## *La Moscheta de Ruzante*

*le point de vue du metteur en scène* **Gino Zampieri**

**Denise de Ceuninck** - Je sais que tu es né à Padoue, dès lors je suppose que l'œuvre de Ruzante, tu l'as dans les gènes...

**Gino Zampieri** - Oui, doublement, en ce sens que je suis né à la fin de la Deuxième Guerre mondiale dans une famille pauvre qui venait de la campagne. Personne ne parlait italien, on parlait le padouan. Les gens qui étaient autour de moi vivaient dans une misère crasse, par conséquent je percevais les personnages de Ruzante comme des gens de ma famille. Je les ai connus dès mon enfance ces gens-là, ils étaient les descendants directs des protagonistes de BILORA ou du PARLAMENTO, pièces écrites par

Ruzante après les guerres de la Ligue de Cambrai.

**D. de C.** - Rappelle-moi, succinctement, l'origine de ces guerres

**G.Z.** - Il s'agit de la ligue formée en 1508 par l'empereur Maximilien, Louis XII, le roi d'Aragon Ferdinand II et le pape Jules II, autrement dit toute l'Europe contre Venise. Et Padoue ne s'était pas rangée du côté de Venise, ce qui fait que la région a été envahie par les Français et par le pape. Il s'ensuivit toutes sortes de batailles qui n'épargnaient pas les paysans et leurs terres. Les campagnes padouanes d'après les guerres de Cambrai ne devaient pas être très différentes de l'époque que j'ai connue après le fascis-

me et la Deuxième Guerre mondiale. La Moscheta s'inscrit dans une période d'après guerre. Il y a toujours un soldat, il ne sait pas encore contre qui il va se battre, mais il est là.

**D. de C.** En fait Ruzante tu le portes en toi et, épisodiquement, tu ressens l'urgence de répondre à un appel.

**G.Z.** - C'est cela. L'œuvre de Ruzante est, avant l'apparition de la Commedia dell'arte, une étape éminente de la scène italienne du XVI<sup>e</sup> siècle. Ruzante monte une troupe, il écrit des rôles pour des gens qu'il connaît. Alors que la Renaissance exalte l'esthétique, rend une image classique de la culture, il fait exactement le contraire. Non seulement

il écrit en padouan, la langue du peuple, mais il fait jouer à la classe paysanne un rôle auquel elle n'avait jamais eu droit jusque-là. Face à une cour de nobles, il met en scène la condition de ces gens. Pas pour les défendre, tout simplement pour informer et conduire les nobles à rire jaune face aux conditions de vie de cette classe sociale portée à la scène. Il n'y a pas de doute sur les intentions de l'auteur. Ici le genre comique, jusque-là inusité, prend une dimension tragique. En jouant lui-même le personnage de Ruzante qu'il a inventé, développé et auquel son nom est resté associé, il confère une évidence, une puissance scénique inouïe à l'univers paysan.

**D. de C.** - En quoi sa présence scénique pouvait-elle influencer l'intelligentsia?

**G.Z.** - Né Angelo Beolco, Ruzante était le fils naturel d'un riche médecin de Padoue, reconnu par son père sans toutefois appartenir à la famille. Il fréquente l'université mais il n'a pas les mêmes droits d'héritage, ce qui le rend attentif à l'existence des classes défavorisées. En 1521, il entre au service d'Alvise Cornaro. De descendance ducale, écarté du pouvoir, Cornaro démontre une grande curiosité à l'égard des arts, des lettres, des sciences. Il règne sur une petite cour dont Ruzante sera toute sa vie le régisseur. Là il devient familier de L'Arioste, dont l'œuvre fut également l'une des plus célèbres de la Renaissance. Ce statut social marginal, cette connaissance directe des mondes aristocratique et paysan, sont les deux conditions qui détermineront le sens de l'activité théâtrale de Ruzante.

**D. de C.** - -Divertir un public aristocratique, cultivé, dans une langue dialectale, n'était-ce pas ambigu?

**G.Z.** - A l'époque, cette ambiguïté a permis la liberté de langage dont Ruzante a su exploiter la force. Plus tard, le padouan a fait que l'on a cessé de jouer ce théâtre, alors que s'il avait été écrit en toscan, sa diffusion aurait continué.

Ruzante, cet écrivain exceptionnel, a disparu pendant trois siècles...

**D. de C.** - Qui l'a redécouvert?

**G.Z.** - Le fils de George Sand! Il a reconnu dans Ruzante une espèce de poète maudit. Dullin a joué L'ANCONITANA alors que le fascisme montait en Italie. Copeau a présenté BILORA mais c'est dans les années soixante que le phénomène a explosé, grâce au Français Alfred Mortier qui a fait une étude approfondie de l'œuvre et grâce encore à De Bosio, un metteur en scène padouan qui a monté LA MOSCHETA dans les années soixante.

**D. de C.** - Une traduction peut-elle rendre les subtilités du padouan?

**G.Z.** - J'espère que le public appréciera la traduction que Michel Beretti et moi-même avons faite de LA MOSCHETA. La version française existante, meilleure que l'italienne d'ailleurs, n'était néanmoins pas satisfaisante, elle ne rendait pas le double sens, parfois très raffiné ni la distanciation du discours.

**D. de C.** - Alors?

**G.Z.** - J'ai contacté Beretti, je lui ai dit: je vais traduire mot à mot, mais surtout je vais te donner le sens des mots. Ensemble nous avons construit une nouvelle langue. Par exemple lorsqu'en padouan Ruzante écrit «scampare» (décamper) notre paysan dira, dans son langage, il s'est «escampé» et cela rend bien le sens de l'action. Si dans LA MOSCHETA, Tonin, le soldat bergamasque, parle comme les autres personnages, cela ne peut pas fonctionner, nous l'avons fait parler une sorte de picard afin de bien rendre la distanciation.

**D. de C.** - Et la femme dans l'histoire?

**G.Z.** - On est en 1528, Ruzante nous fait voir une femme soumise à toutes les injustices sociales, mais si maligne qu'elle finit par dominer tous ses bonshommes. Dans ce milieu de misère et de violence,

elle a un mari, qu'elle voit comme un raté, un ex-amant, Menato, et un futur amant, Tonin.

**D. de C.** - LA MOSCHETA? C'est le nom d'une femme?

**G.Z.** - LA MOSCHETA, c'est l'imitation de la part des padouans de ceux qui parlent la langue toscane. C'est ce que tente de faire, sans succès, le mari de Betia pour voir si elle le trompe.

**D. de C.** - Comment envisages-tu la mise en scène de LA MOSCHETA?

**G.Z.** - D'abord j'ai essayé d'imaginer ce texte dans le style Commedia dell'arte, mais cela ne va pas, ce serait faire un pas en arrière. Cette langue a besoin de matière, d'eau, d'éléments bruts de la campagne. La parenté avec la Commedia dell'arte sera dans l'excès, sans acrobatie ni performance physique mais dans la démesure au service des instincts vitaux. Cela donnera un théâtre populaire montrant combien ces personnages sont abandonnés, n'ont aucun espoir. Ils ne vivent que pour leur survie, dans la faim, le sexe et la défensive. Lorsqu'on arrive à tromper quelqu'un et lui soustraire quelque chose, c'est qu'on est fort et malin. On joue l'adversaire avec une espèce d'auto-illusion. Cela me parle beaucoup parce que c'est le sort d'une grande partie de l'humanité, là où règne la misère sociale, économique et morale, là où l'on s'invente une illusion d'existence pour parvenir à survivre.

**D. de C.** - Et de l'imagination de ces gens naîtra l'effet comique?

**G.Z.** - Oui, bien sûr et c'est de nous-mêmes qu'on rira tragiquement. Ruzante est l'un des plus grands écrivains de la Renaissance, il a, entre autres, traduit Plaute mais il a surtout été l'observateur habile et réfléchi d'une réalité sociale en pleine évolution. Ruzante peut sommeiller pendant longtemps, il en ressort toujours bien vivant...

# Le travail de la traduction

Pourquoi une nouvelle traduction de LA MOSCHETA de Ruzante, après celle, déjà ancienne (1962) de Michel Arnaud aux Editions de l'Arche, ou celle, récente (2002), de Claude Perrus, parue aux Editions Dramaturgie? Il ne s'agit pas ici de discuter les qualités littéraires ou scéniques de telle ou telle version. En 1542, la mort d'Angelo Beolco, dont le nom paraît s'être effacé derrière celui du personnage qu'il a créé, ouvre sur trois siècles d'oubli, qu'interrompt en 1860 une traduction d'extraits en... dialecte berrichon par Maurice Sand et toute la famille Sand, sous le titre d'AMOUR ET FAIM. Plus tard, en 1925, la publication en France de deux volumes d'études et de traductions des pièces alors connues de Ruzante est suivie dès 1927 par la création de BILORA au Théâtre de l'Atelier de Charles Dullin.

L'esprit d'une traduction répond à celui d'une époque. Dans les années 1970, le théâtre entendait donner la parole au peuple, et Ruzante sembla être l'une de ses voix. Fertile, et étonnant contresens, puisque le théâtre de Beolco fait semblant d'être populaire en même temps qu'il l'est bien, populaire. Beolco, dans son rôle fétiche de Ruzante, joue au paysan devant son public mélangé: des nobles, des érudits, des notables bourgeois, mais aussi leur maisonnée, leur domesticité. Nul mépris chez lui, nulle condescendance: le paysan n'est pas encore un type de théâtre chargé de rendre le pittoresque. Il incarne une culture autre, le point de vue d'en bas et la dérision de la culture noble: dans LA MOSCHETA circule en citations parodiques l'ORLANDO FURIOSO,

le grand poème savant de l'Arioste, qui fut l'ami de Beolco. Le paysan représente encore, outre la générosité de la terre – quand il n'y a pas de guerre – une naïve débrouillardise qui se retourne généralement contre celui qui croyait en user pour seulement survivre, et aussi une curieuse qualité que lui attribue Beolco, celle du naturel.

La vie paysanne repose sur le naturel: «Je veux donner un bon conseil à tous: tenez-vous en au naturel et ne cherchez jamais à contrefaire », dit l'auteur à son public dans une autre version du Prologue de LA MOSCHETA (ce qui est tout de même paradoxal, venant d'un auteur et d'un comédien qui a mis son génie à créer du semblant...). Les paysans de Ruzante «mangent du bon pain et du bon fromage salé, et boivent du bon vin», et non des plats que l'abus des sauces falsifie; leurs femmes ressemblent à des femmes, douées d'un solide appétit sexuel qu'il s'agit de satisfaire, sinon elles trouveront ailleurs à se contenter. Ces femmes sont sans apprêts ni artifices, au contraire de leurs sœurs de Florence – ou des hommes qui jouent aux femmes (prétendre faire l'impasse sur le rejet de l'homosexualité par Beolco serait aussi vain que de s'aveugler sur son antisémitisme, alors courant dans le monde chrétien). A l'opposé des fards trompeurs, des sexes trompeurs et des cuisines mensongères, il convient d'être soi-même en parlant sa langue. La guerre ou le destin font que le sol n'est jamais définitivement acquis. Ce qui fait qu'on est de quelque part, c'est la langue. En l'occurrence, le dialecte padouan pour



Beolco, dont l'œuvre théâtrale est un manifeste en faveur de la langue populaire, opposée à celle, artificielle, que les érudits entendent imposer à l'Italie et à sa littérature, à partir du dialecte toscan. «Ce serait comme si moi, qui suis de Padoue et de l'Italie, je voulais faire l'Allemand ou l'Espagnol.» C'est aussi au XVI<sup>e</sup> siècle que vint d'Italie la mode, chez les élégantes, de se coller sur le visage de petits morceaux de taffetas noir pour rehausser l'éclat du teint et que l'on nomma mouches. Ce n'est pas pour rien si cette langue artificieuse, Beolco l'évoque comme un «favelar moschetto»: moschettato, c'est ce qui est moucheté, parsemé de petits points ou de taches. Et si cette comédie s'appelle LA MOSCHETA, c'est parce que l'intrigue se noue lorsque, à l'instigation de Menato, Ruzante va éprouver la fidélité de sa femme Betia en se déguisant et en parlant en langue moschetta.

Loin de parler en espagnol comme il nous invite à le croire au début de la scène en affirmant qu'il va se faire passer pour un Napolitain (Naples appartient alors à l'Espagne) Ruzante fait plutôt comme les enfants qui s'amuse à baragouiner une langue étrangère qu'ils ignorent. Les précédents traducteurs français ont parsemé la scène de mots espagnols, alors que Ruzante s'exprime dans son propre dialecte: un padouan burlesque déformé à plaisir. Dans le texte original, il n'est aucunement question d'espagnol, à l'exception d'un unique mot: morosa. Il faut dire que les œuvres complètes de Ruzante furent d'abord traduites en italien, par les soins de Ludovico Zorzi et Gianfranco De Bosio, énorme travail, véritable somme parue aux Editions Einaudi en 1967. A cette époque, l'Eglise essaie encore de convaincre Giorgio Strehler de ne pas mettre en scène LA VIE DE GALILÉE de Bertolt Brecht; les premières représentations en italien des pièces de Ruzante après un oubli de trois siècles provoquent l'ire des évêques. La traduction italienne du théâtre de Ruzante par L. Zorzi et G. De Bosio est donc volon-

tairement allégée, voire expurgée; et les traducteurs français se sont basés sur cette traduction italienne, faute de pouvoir accéder au texte original.

Voici donc LA MOSCHETA dans toute sa crudité et dans sa poésie rugueuse. Cette nouvelle traduction n'aurait pu exister sans Gino Zampieri, originaire de la région de Padoue: à voix haute, il lisait le texte padouan, jusqu'à ce que la musique de la langue fasse sens, et que lui reviennent en mémoire les voix de sa grand-mère et de son oncle. Ainsi les paysans de Ruzante reprenaient vie à travers les souvenirs sauvegardés de l'oubli de ces voix éteintes de paysans.

Une telle traduction ne donnerait rien en français si on se contentait de la littéralité du texte. J'ai adopté un double parti pris que je vais tenter de justifier: tout d'abord, faire confiance à la langue de Beolco, ensuite rendre compte de la lutte de la langue savante et de la langue populaire, et du choc des langues.

Il n'y a pas que du padouan dans LA MOSCHETA; on y trouve aussi du bergamasque, que parle Tonin le soldat. Après tout, une langue est un dialecte qui a réussi. Voltaire écrivait: «Si le Tasse s'était servi tantôt du dialecte bergamasque, tantôt du patois du Piémont, tantôt de celui de Gênes, il n'aurait été lu de personne. «Cet entrechoquement des langues fut justement le pari de Beolco. Il fallait donc opposer au padouan des trois autres personnages le bergamasque de Tonin: dans cette nouvelle traduction, le soldat parle un dialecte picard, qui n'est pas sans ressemblance par ses sonorités, sa carrure, avec ceux, germaniques, des vallées préalpines du Nord de l'Italie.

Pour les trois personnages qui parlent en padouan, faire confiance à la langue de Beolco, cela signifiait trouver la traduction de cette musique de la langue, scandée de «Mo», « maintenant», avec ses inflexions, sa mélodie particulières.

C'est pourquoi Ruzante, Menato et Betia s'expriment ici dans une langue dont le rythme, les mots appartiennent plutôt au Midi de la France, langue truffée de conjonctions qui ne servent aucunement à unir deux membres de phrase: «Arrêtez de cogner, que je suis mort!», de redoublements des pronoms me, se, le: «la femme lui est morte», « je vais me le tuer, celui-là», d'inversions du sujet et du verbe: «fatigué, je suis!», de locutions caractéristiques: «oh que oui, j'ai été à manger», « être dedans la maison», d'adjonction de la voyelle - a devant consonne: «arester», « atrouver», etc. Par contre, j'ai rejeté toute élision visant aujourd'hui à faire commodément peuple: «Y a une foule de gens...» ou «Dites pas ça». Les personnages de Beolco s'expriment dans une langue quasi orale que l'auteur massacre joyeusement au point de la reconstruire différemment, mais la grammaire n'est pas futive. J'ai cherché à retrouver les déformations de mots, différemment, en français: «snaturel» au lieu de «naturel», «comièlie», «comégie» au lieu de «comédie», « pirdon» à la place de «pardon», « presentement» et même, pour mieux insister et pour bien marquer la répétition de «mo» à chaque détour de phrase: «maintenant presentement»... Enfin, j'ai cherché chez Rabelais les mots savants que Beolco déforme ou ceux qu'il invente (le Pantagrue n'est postérieur que de trois ans à LA MOSCHETA): «serrecrou-pière», «rataconniculer» dont la saveur sous la langue se passe de traduction. Il y a, ici et là, quelques mots inventés, dont le sens s'éclaire par le contexte, ou des emprunts à d'autres langues: «rousiner», du gallo «marcher de long en large», «errer», découvert dans les traductions des enquêtes du commissaire sicilien Montalbano, le héros d'Andrea Camilleri par Serge Quadrupani. Pour rendre les 83 «Cancarò!» et les 42 «Pota!» du texte original, j'ai varié les jurons en fonction du contexte pour ne pas lasser le spectateur. Puisse Angelo Beolco me pardonner!

# Les Histoires de Ruzante

*En 1969,  
le TPR montait  
déjà deux œuvres  
Ruzante.*

*Voici quelques  
extraits du  
« carnet de bord »  
tenu à l'époque*

Un théâtre populaire, pour nous, et nous l'avons dit souvent, c'est un théâtre qui rend compte de son temps à un public qui, pour vivre, a besoin de se situer, et d'agir dans ce temps. Non pas seulement l'élite, qui influe effectivement sur les événements, mais plutôt un large public dont la place, et l'action sont réduites, mais qui ne s'en satisfait pas. Or la confusion de notre temps est grande, et ce n'est qu'à tenter d'en présenter des images claires, compréhensibles, que l'on peut ne pas ajouter à cette confusion (...).

D'ailleurs, qu'il le veuille ou non, le théâtre est toujours le reflet de son temps. Pourquoi alors, jouons-nous des pièces classiques? N'est-ce pas là trahir le théâtre actuel? N'est-ce pas, ce serait plus grave, éloigner du théâtre tous ceux pour qui la culture est un minimum vital, et non une somme de connaissances littéraires et historiques? (...) Chaque année, la troupe examine et discute une vingtaine ou une quarantaine de pièces de toutes les époques, et qui sont proposées par chacun de nous selon ses goûts personnels. Quelques unes retentissent très fort sur le groupe de travail entier. Nous les mettons alors à l'étude, et si les moyens qu'elles exigent sont conciliables avec nos possibilités, elles sont portées au répertoire. La découverte de Ruzante est dans ce cadre une histoire en plusieurs épisodes. Nous avons fondé le TPR en 1961, et c'est durant ce même été que le Teatro Stabile de Turin présenta au Festival des Nations à Paris LA MOSCHETA. A la première lecture que nous en avons faite, La Moscheta partagea notre groupe en deux camps: ceux que la nouveauté, la force et la simplicité du langage enthousiasmaient, et ceux que le ton grossier et l'action primaire rebutaient. Pourtant, au cours des années suivantes, d'autres pièces de Ruzante furent auscultées, au fur et à mesure de leur parution en français, et l'intérêt collectif augmenta avec une connaissance meilleure (...).

Au cours de la saison 65/66, Serge Nicoloff de son côté avait joué LA MOSCHETA au Nouveau Théâtre de Poche à Genève. Le désir de collaboration que nous avons, après quelques rencontres à Genève lors du passage du TPR, se concrétisa: Serge Nicoloff viendrait diriger un spectacle Ruzante (...). Nous avons été amenés peu à peu à l'idée d'un petit spectacle, pauvre de moyens, et qu'on ne peut empêcher de passer partout. Il y a peu de comédiens, il n'y a pas de riche décor, cela ne coûte pas très cher, et on peut jouer dans les halls, dans les usines, dans les théâtres de poche, dans la rue s'il n'y fait pas trop froid. La technique est extrêmement simplifiée, il n'y a pas besoin de cintres, ni d'éclairages savants, ni d'effets stéréophoniques. Les comédiens sortent de leur véhicule de tournée, installent en scène ou dans l'espace scénique qu'ils choisissent une grande caisse d'où ils sortiront tout le matériel nécessaire à la représentation; puis ils accueillent le public... et à la fin rangent tout rapidement (...). Cette option nous interdisait de monter les grandes pièces de Ruzante. Mais ce n'était pas pour nous une limitation, car plusieurs des petites pièces sont ses œuvres les plus vigoureuses, les plus denses, celles aussi où le personnage Ruzante s'exprime le plus librement (...). Et parmi celles-ci, nous avons choisi celles qui nous paraissaient déployer les plus grandes qualités du langage de Ruzante et dont la structure audacieusement moderne nous paraissait la plus capable

d'instaurer un rapport explicite avec la salle, par des moyens, des rapports purement et spécifiquement théâtraux. Ces deux pièces que nous avons finalement choisies sur ces critères sont intitulées par la tradition LA PARLERIE DE RUZANTE QUI REVIENT DE GUERRE et BILORA. Beolco appelait ce genre de compositions des «dialogues», soit à cause du nombre réduit des interlocuteurs, soit à cause de la brièveté de leur durée. Il est probable aussi qu'elles furent conçues sur le double schéma du contraste entre la langue rustique et les dialogues de caractère humaniste, remis alors en honneur par Erasme (...).

Les traductions qui existent en français ne nous satisfaisaient pas. Les premières avaient vieilli, et elles étaient plus universitaires que théâtrales. La traduction récente de Michel Arnaud, qui tente de trouver en français des équivalents des divers parlers et dialectes qu'utilisait Beolco, nous paraissait tomber finalement dans un folklore approximatif, et donner aux pièces un caractère superficiel et quasi boulevardier. La première tâche collective de la troupe consista à établir une traduction nouvelle. Nous l'avons élaborée en comparant systématiquement la version originale padouane, la transcription en italien moderne, et les traductions françaises. Massimo de Franchi essayait d'expliquer la saveur, la rythmique, les nuances du texte de Beolco; les comédiens, sans se prendre pour des poètes, essayaient de traduire spontanément, faisant phrase après phrase de multiples propositions. Les formules retenues étaient immédiatement tapées à la machine. On découvrait ainsi l'infidélité inévitable de toute traduction. Mais nous étions conscients de ce que nous ne parvenions pas à transcrire (rythme et sonorités époustouflants, vivacité de la pensée, dialectes) et nous pourrions ensuite tâcher d'y palier par le jeu, dans une certaine mesure (...). Nous voulions serrer le texte original de près, rétablir toutes les dimensions qu'il comporte; mais nous voulions le faire

pour des comédiens, pour des spectateurs de 1969. Pour eux le ton devait être direct, immédiatement intelligible, sans anachronismes, mais en évitant tout esprit de reconstitution historique, dont tous les autres éléments du spectacle seraient de même dépourvus (...).

Nouveau stade de travail: la troupe entière – et ce sera le cas jusqu'à la fin – est présente aux répétitions, participe constamment au travail, en jugeant, critiquant les exercices, aussi bien qu'en faisant des propositions nouvelles. Les comédiens jouent à tour de rôle divers personnages; on imagine que cela pourrait être le cas en représentation aussi, Ruzante étant interprété chaque soir par un acteur différent. Sans directives du metteur en scène, dans un esprit d'improvisation dont le texte adopté est la seule contrainte, les comédiens imaginent des interprétations très personnelles. La discussion dégage peu à peu des lignes de force plus objectives (...). Sans pouvoir aller très loin, nous nous sommes livrés à la recherche de méthodes qui suscitent l'imagination. Prendre de la distance par rapport au personnage. Lui refuser l'expression par le « je », l'incarnation. Parler de son personnage comme d'une tierce personne. La liberté jaillit plus facilement et demeure sous contrôle. Le comédien se fait disponible et il se produit une espèce de libération morale: c'est son personnage qui est en cause et non plus lui-même, encore que sa responsabilité s'amplifie: son personnage ne peut être riche que de ce qu'il lui a donné! Le champ d'investigation s'agrandit, on essaie toutes sortes de thèmes de jeu; et le corps les traduit, comme un instrument sensible et à son tour imaginaire (...). Nous avons décidé de faire une séparation nette entre personnage du XVI<sup>e</sup> siècle et comédien d'aujourd'hui, de les monter alternativement l'un et l'autre. De donner à la fiction théâtrale une grande force; mais de montrer par ailleurs que c'est pour nous un jeu, ou un exercice professionnel, de créer cette fiction. Nous ne

sommes pas pris par cette fiction au point de ne pouvoir en sortir de temps en temps. Pour réaliser cela, on peut par exemple faire commencer le spectacle de façon très conventionnelle: musique, trois coups, rideau, montée de la lumière, etc. Mais ensuite les comédiens entrent en tenue de travail, en pulls: ils détruisent l'image de la scène classique et organisent un nouvel espace scénique, ils construisent une espèce de tréteau primitif, tirant leurs éléments d'une grande caisse, œuvrant à vue. Autre exemple: un comédien avait inventé qu'après un meurtre quasi involontaire (le vieux était venu s'embrocher sur son couteau), Bilora dépouillait sauvagement Andronico de tous ses vêtements et de tous ses attributs. Les autres personnages venaient participer à la curée, qui finalement n'était d'aucun bénéfice pour Bilora, incapable de profiter de la situation: ne restait que le cadavre nu d'Andronico (...). Après ces divers temps de recherches, le spectacle va prendre forme, non pas définitive, mais plus nette. Les dernières semaines doivent être occupées par un travail plus étroitement dirigé par le metteur en scène, qui cependant continue à discuter avec l'ensemble du groupe de travail. Le principe de la permutation des rôles à chaque représentation ne sera pas conservé; une distribution s'est imposée à l'évidence: Marie-Françoise Barde: Betia, Pierre Baumann: Zane, Guy Touraille: Ruzante, Gérard Despierre: Menat, Jean-François Drey: Andronico. Les comédiens vont mettre en ordre leurs découvertes, réaliser leurs choix artistiques...

La première représentation des HISTOIRES DE RUZANTE, dix-septième spectacle du TPR, fut donnée au Théâtre des Trois P'tits Tours à Morges, le 28 février 1969, dans une mise en scène de Serge Nicoloff, avec une scénographie de Clau-dévard et des arrangements musicaux de Emile de Ceuninck.

**Tiré de Les Histoires de Ruzante, Répertoire n° 16, collection du TPR, 1969.**

# *A propos d'* Océan Mer

*d'après Alessandro Baricco*

**Au TPR du 22 au 30 avril 06**

Dompter la mer. Une entreprise vouée à l'échec? Une lutte épuisante dans laquelle l'homme risque de perdre sa santé physique et mentale? Dompter la mer, quand même.

Il y a la mer en tant qu'élément déchaîné d'une nature qui nous dominera toujours, aussi brillantes soient nos évolutions technologiques. Il y a la mer séductrice et envoûtante, celle qui nous appelle et nous attire à chaque marée, comme un refrain. Il y a la mer du commerce et de l'échange, à la frontière infranchissable et pourtant voie de communication, celle qui nous sépare de nos proches et ramène des témoignages de vies si différentes. Il y a la mer infinie, celle qui s'en va heurter l'horizon à l'endroit où nous n'irons jamais. Mais il y en a une dernière, à laquelle nous nous attaquerons fin avril, la plus redoutable, sournoise, obscure et méconnue, la plus belle...

Jean Borie me confia à la fin d'un séminaire auquel je participais: il existe deux sortes de romans maritimes, ceux écrits sur la mer et ceux écrits devant la mer, ceux écrits par des marins et ceux écrits par des terriens. Aujourd'hui, avec Océan Mer, j'ai découvert une troisième option: le roman écrit par le poète sur notre mer intérieure. Celle immense qui nous habite, qui fait de nous des hommes, avec nos peurs, nos amours, nos rages, nos tempêtes, nos marées et nos barrières de corail. Lorsque nous sommes debout face à l'océan, c'est à la mer intérieure qu'il nous renvoie.

Nous avons envie avec Olivier Gabus d'explorer le lien entre le théâtre et la musique, d'approfondir nos collaborations précédentes. A la lecture du texte de Baricco, musicologue de formation, j'ai su qu'il y avait là une matière qui permettrait à ce jeune compositeur talentueux d'exprimer toute sa sensibilité, sa puissance et sa créativité. Le texte contenait aussi tout ce que j'aime dans le théâtre: de l'humour, de la poésie, un optimisme légèrement désabusé, une réelle démarche philosophique, une expression de l'invisible en l'homme. Dès lors, s'attaquer à l'océan n'était plus un choix, mais une nécessité.

Pour s'attaquer à l'océan, il nous fallait recruter un équipage digne de ce nom. 60 choristes se sont portés volontaires, avec à leur tête une cheffe de chœur au charisme indéniable. De jeunes musiciens professionnels régionaux. Des acteurs de tous horizons (anciens du TPR, indépendants de la région, musiciens à l'aise sur scène, même des Suisses allemands). Des mousses: 10 enfants chanteurs, 5 enfants comédiens. Il nous fallait aussi une équipe technique inventive, courageuse avec une grande sensibilité artistique. Tous ces gens se sont réunis sous la bannière de L'outil de la ressemblance, jeune compagnie indépendante du canton de Neuchâtel, qui a relevé déjà de nombreux défis un peu fous.

Il nous fallait encore trouver un navire, solide et accueillant. Grâce à l'ouverture de son directeur et de longues et enrichissantes planifications avec son administrateur, le TPR a décidé de mettre ses compétences, sa maison, son goût du théâtre à notre disposition. Mieux que nous accueillir, il prend part à l'aventure. Cela nous flatte et nous réjouit, car cette collaboration augure un avenir cohérent pour la création régionale. La collaboration, la solidarité sont parmi les piliers qui ont vu naître dans notre canton un vivier d'artistes si exceptionnel, un professionnalisme, de réels discours artistiques et des visions esthétiques.

Alors, attaquons-nous à ces 4 heures d'Océan Mer avec la plus belle et la plus puissante arme que l'homme ai jamais inventé: la Poésie. Ensemble.

# A propos du Journal d'un disparu

## Opéra de Léos Janacek

Au TPR du 7 au 14 mai 06

En 1985, je tombai dans une boutique de Prague sur cette partition au titre aussi énigmatique que prometteur. Depuis, l'eau a coulé sous le pont St Charles, le Mur s'est effondré et mon amour inconditionnel pour la musique sauvage de Janacek et tout spécialement pour ce Journal ne s'est jamais tari. Plus de 20 ans après cette découverte, l'occasion m'est donnée de présenter cette œuvre splendide et singulière à Beau-Site, en mai 2006.

*«J'ai croisé une jeune tzigane  
elle avait l'air d'une biche,  
sur sa poitrine des tresses noires et des  
yeux au regard sans fond.  
Elle m'a lancé un long regard  
puis a disparu derrière une souche,  
et ainsi dans la tête elle m'est restée  
tout le long de la journée.»*

Ainsi commence le poème anonyme paru en 1916 dans un journal tchèque, relatant une histoire d'amour entre Janis, l'auteur présumé, un jeune paysan morave soi-disant autodidacte, et Zefka la belle tzigane. S'y trouve décrite son attirance irrésistible pour cette initiatrice fatale qui va l'amener à quitter le milieu social auquel il appartient et à en pulvériser les valeurs rassurantes.

Concis et lapidaires, les poèmes sont écrits en dialecte valache parlé dans une région proche du pays natal de Janacek. L'histoire est superbement contée et nul ne fut assez fou pour croire qu'elle avait été composée par un paysan illettré. Malgré l'énergie déployée par les érudits pour percer ce mystère, ce n'est qu'en 1997 que le canular fut (malheureusement...) élucidé. L'auteur véritable en est un obscur

poète morave Josef Kalda. Leos Janacek, âgé de 64 ans et lecteur assidu dudit journal, tomba à la même époque éperdument amoureux d'une femme mariée de 40 ans plus jeune que lui, Kamilla Stösslova. Cet amour fut célébré dans un ensemble extraordinaire de 722 lettres qu'il lui écrivit.

Le Journal d'un disparu fut la première œuvre inspirée par cet amour. Le jeune paysan hésitant est comme le miroir de Janacek vieillissant mais toujours impétueux, ne pouvant se résoudre à quitter sa femme. Voilà pourquoi il y a tant de chaleur émotionnelle dans cette œuvre qui reprend le style des chansons-ballades populaires et raconte le destin d'une passion dans laquelle se profile un conflit entre deux mondes, celui de la morale paysanne traditionnelle et la séduisante liberté de la vie des tziganes.

Par sa distribution, sa forme, le rôle capital et magnifique laissé au piano, la splendide et redoutable partie dévolue au ténor, le chœur de trois femmes, apparition surnaturelle qui reste en coulisse, ses étranges indications de lumière ou d'obscurité, le Journal d'un disparu est une œuvre inclassable et incandescente, prémisse d'un théâtre musical nouveau.

Mettre en scène cette œuvre, c'est explorer la figure du double, s'interroger sur la dualité qui tiraille l'individu. Pour saisir la densité de ce petit drame de chambre, pour plonger dans la puissance de ces 22 petites mélodies, il y a la beauté et la spécificité de la musique, et celle du chant bien sûr. Mais mettre en scène, c'est aussi interroger le sens

des mots, se laisser couler dans la profondeur sans fond de la poésie. Et c'est alors que surgit l'obstacle de la langue étrangère, pour nous et pour le public. Nous voudrions à la fois entendre le mystère du chant tchèque, savourer ses délices, mais également saisir les paroles dans leur immédiateté, jouir instantanément dans une langue qui est la nôtre. S'appuyant sur la figure du double, nous avons imaginé introduire, aux côtés du chanteur, un alter ego, c'est-à-dire un comédien qui donnerait à entendre le texte en français et qui prolongerait le propos par ses actions scéniques. Le chant et les mots de ces frères jumeaux s'imbriqueraient tout d'abord pour résister à la noire tzigane, mais, peu à peu, une scission s'opérerait et, emporté par l'irrésistible mouvement du désir, l'un des deux ne pourrait plus alors s'empêcher de courir le soir vers la clairière.

Le jeune ténor français Rémi Garin, habitué des scènes internationales créera en langue tchèque un rôle quasi solo et particulièrement périlleux. Myriam Boucris mezzo- soprano franco-genevoise rompue aux arts de la scène jouera le rôle de Zefka, la tzigane. Mireille Bellenot, au piano, aura le plaisir de vivre la sensation grisante de remplacer à elle seule tout un orchestre, expérience rare dans l'opéra contemporain. Fabrice Huggler, metteur en scène à la grande sensibilité musicale, Samuel Grilli, comédien, et le mystérieux chœur de trois femmes, Sylvie Vermeille, Marie-Jo Boinay et Véronique Rossier seront les autres complices de ce spectacle.

Mireille Bellenot

# La Moscheta

de Ruzante

par le Théâtre Populaire Romand

## PREMIÈRE

<b>JEUDI</b>	<b>16 FÉVRIER</b>	L'heure bleue Théâtre	La Chaux-de-Fonds	20h30
vendredi	17 février	L'heure bleue Théâtre	La Chaux-de-Fonds	20h30
samedi	18 février	L'heure bleue Théâtre	La Chaux-de-Fonds	20h30
mardi	21 février	L'heure bleue Théâtre	La Chaux-de-Fonds (scolaire)	13h45
mercredi	22 février	L'heure bleue Théâtre	La Chaux-de-Fonds (scolaire)	10h00
jeudi	23 février	L'heure bleue Théâtre	La Chaux-de-Fonds	20h30
vendredi	24 février	L'heure bleue Théâtre	La Chaux-de-Fonds	20h30
samedi	25 février	L'heure bleue Théâtre	La Chaux-de-Fonds	20h30

Billetterie: L'heure bleue • Tél. 032 967 60 50 • [billet@heurebleue.ch](mailto:billet@heurebleue.ch) • [www.heurebleue.ch](http://www.heurebleue.ch)  
Ouverte du mardi au vendredi: de 11h à 14h et de 16h à 18h30 • samedi: de 9h à 12h  
Réductions: Membres de l'Association des Amis du TPR et SAT, rabais de Fr. 10.- par billet.  
Cartes Label bleu et Sésame-RTN, rabais de Fr. 5.- par billet.

## EN TOURNÉE

mardi	28 février	Theater am Stadtgarten	Winterthur	19h30
Réservations: tél. 052 267 66 80				
vendredi	03 mars	Chantemerle	Moutier	20h30
Réservations: tél. 032 493 45 11				
vendredi	10 mars	Les Halles	Sierre	20h30
Réservations: tél. 027 451 88 66				
dimanche	12 mars	Théâtre du Passage	Neuchâtel	17h00
Réservations: tél. 032 717 79 07				
vendredi	17 mars	Univers@lle	Châtel-St-Denis	20h30
Réservations: tél. 021 948 77 77				
lundi	20 mars	Théâtre Palace	Bienne	20h15
mardi	21 mars	Théâtre Palace	Bienne (scolaire)	10h00
Réservations: tél. 032 322 70 17				
jeudi	24 mars	TAPS Scala	Strasbourg	20h30
vendredi	25 mars	TAPS Scala	Strasbourg	20h30
samedi	26 mars	TAPS Scala	Strasbourg	17h00
Réservations: tél. +33 (0)3 90 41 25 90				

Mise en scène

Traduction

Gino Zampieri

Michel Beretti

avec la collaboration de

Gino Zampieri

Scénographie et costumes Luca Antonucci

Assistanat à la mise en scène Adeline Hocdet

Lumières Maurizio Montobbio

Musiques Christophe Erard

Direction technique André Simon-Vermot

Réalisation des costumes Dominique Chauvin

Véréna Gimmel

Construction des décors Louis Grimault

Antoinette Rychner

Colin Ruffieux

Basile Ruffieux

Didier Henry

Régie son et lumières

Dressage, sociabilisation

et entretien des animaux Evelyne Ogi

Ursula Waelti

Marylise Neury

André Simon-Vermot

avec

Beïa

Maria Pérez

Menato

Jean-Marie Daunas

Tonin

Ahmed Belbachir

Ruzante

Michel Grobéty

# Adhérez à l'Association des Amis du TPR

## COTISATIONS POUR LA SAISON 2005-2006

Fr. 30.- : étudiants, apprentis, AVS, AI

Fr. 60.- : simple

Fr. 90.- : double

Fr. 120.- : triple

Fr. 150.- : soutien

La carte d'adhérent donne droit notamment au journal «Le Souffleur» consacré aux créations du TPR ainsi qu'à **une réduction de Fr. 10.- par billet** pour lesdites créations dans toutes les villes partenaires et à un rabais identique pour les spectacles de la « saison » au TPR et à L'heure bleue (à l'exception des concerts organisés par la société de Musique).

CCP: 17-612585-3

Pour plus d'informations: Association des Amis du Théâtre Populaire Romand (TPR) • rue de Beau-site 30 • CH-2300 La Chaux-de-Fonds • Tél. +41 32 913 15 10 • Fax +41 32 913 15 50 • E-mail: [amis@tpr.ch](mailto:amis@tpr.ch)  
[www.tpr.ch](http://www.tpr.ch)