

INTRODUCTION

ITINÉRAIRE D'UN METTEUR EN SCÈNE ITALO-EUROPÉEN

“Il était le maître que je m’étais choisi. Il était le théâtre tout entier, celui qui pensait que le théâtre avait une responsabilité dans le monde et dans la société, celui qui m’a tout appris : l’espace théâtral, le travail du sens, comment raconter une histoire à travers la poésie du théâtre, comment allier la légèreté et la gravité*”, déclarait Patrice Chéreau dans son hommage à Giorgio Strehler quelques jours après la mort de ce dernier en 1997. Ces propos mettent en évidence les caractéristiques essentielles de la pratique du metteur en scène italien, fondateur avec Paolo Grassi du Piccolo Teatro de Milan. Son travail fut assez vite connu en Europe et dans le monde grâce aux innombrables tournées d’un spectacle emblématique, *Arlequin serviteur de deux maîtres* d’après Goldoni, qui suscita dans la génération suivante des vocations théâtrales, comme en témoigne Ariane Mnouchkine : “Le Piccolo a représenté beaucoup pour moi : *Arlequin serviteur de*

* *Le Monde*, 27 décembre 1997.

deux maîtres que j'ai vu à Menton, dans la mise en scène de Giorgio Strehler avec Marcello Moretti, est l'un des événements qui est à la base de mon choix de vie, c'est-à-dire le théâtre*." Bob Wilson reconnaît devoir à Strehler, dont il avait vu la mise en scène des *Noces de Figaro* de Mozart en France, son intérêt pour le théâtre : "Rarement il m'est arrivé de voir quelqu'un qui, comme lui, avait un sens aussi personnel de la scène, un lexique pour chaque aspect de la scène : le comportement des acteurs, les costumes, les lumières, la scénographie, la dramaturgie. Un sens complet du théâtre**."

Les propos de ces trois grands metteurs en scène ne sont pas cités ici dans une intention hagiographique, mais parce qu'ils scellent une reconnaissance à travers un fil ininterrompu d'expérience. Strehler a lui aussi inscrit son travail dans les traces de ceux qui l'ont précédé. Appartenant, comme il l'a souvent dit, à une "génération sans maîtres", parce que le théâtre italien accusait un retard dans la pratique de la mise en scène, il en a revendiqué et choisi trois, Copeau, Jouvet et Brecht, sans négliger ce qu'il reconnaissait devoir aux grands metteurs en scène russes Stanislavski et Meyerhold ou au metteur en scène autrichien Max Reinhardt. Le rapport aux maîtres ou aux modèles instaure une réflexion féconde qui permet à Strehler

* Propos recueillis par M. G. Gregori, in *Il Piccolo Teatro di Milano*, Leonardo Arte, Milan, 1997, p. 184.

** Propos tenus au colloque "Un théâtre élitaire pour tous : de Jouvet à Strehler", Paris, Théâtre des Champs-Élysées, 9 décembre 2003.

de transformer le théâtre italien d'une manière décisive pour ouvrir la voie à un théâtre résolument moderne en combinant des approches diverses sans pour autant renoncer à sa propre autonomie de créateur.

Les réalisations majeures de Strehler sont étroitement liées à une recherche sur ce que Brecht appelle le "théâtre épique". Néanmoins, Strehler ne conçoit pas le théâtre épique sur un mode purement théorique ou dogmatique, mais il le reformule dans une dimension moderne, profondément humaniste, où il veut concilier beauté formelle et engagement critique et idéologique qui "revitalisent littéralement le théâtre brechtien*".

Cette revitalisation a été possible par la nature même du travail de Strehler qui n'établit pas de coupures entre les œuvres qu'il monte mais les conjugue. Les mises en scène de Strehler s'inscrivent, en effet, dans un réseau de correspondances de sorte qu'un spectacle répond au précédent, l'approfondit, le modifie et l'enrichit : ainsi, par exemple, la première version de *La Trilogie de la villégiature* fut un Goldoni relu à travers Tchekhov. Strehler arriva à Brecht au milieu des années cinquante après une longue recherche sur la commedia dell'arte, sur Goldoni et Shakespeare, qui en nourrit l'approche. A son tour, le travail sur Brecht se répercuta dans les spectacles qui suivirent, comme en témoigne la conception de *Barouf à Chioggia* de Goldoni. Cette méthode de travail qui s'apparente à la

* G. Lista, "La scène magnifiée", in *La Scène moderne*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 161.

“manière dont un compositeur classique développe un thème*” permit à Strehler non seulement de proposer une nouvelle manière de monter le théâtre de Brecht, mais d’être un passeur. On lui doit la découverte en Italie des tragédies politiques de Shakespeare, *Richard II*, *Richard III*, *Henri VI* ou *Jules César*, mais aussi la redécouverte de Goldoni : auteur qu’il rendit à sa dimension de classique européen en l’approchant à travers les pièces de Tchekhov et de Brecht et les opéras de Mozart. Car le travail de Strehler s’est déployé conjointement au théâtre et à l’opéra où il contribua à imposer la fonction critique du metteur en scène. Doté d’une profonde culture et d’une solide formation musicales qui en faisaient, comme il le disait lui-même, un chef d’orchestre potentiel, il a pu proposer une nouvelle lecture des opéras de Mozart, son compositeur préféré, tels que *L’Enlèvement au sérail* ou *Les Noces de Figaro*, mais aussi des opéras de Verdi comme *Simon Boccanegra* ou *Macbeth*.

La musique est d’ailleurs une composante de ses spectacles aussi importante que la parole et la scénographie : il était capable d’imaginer à l’avance avec une grande précision le tissu sonore dans lequel baignerait le spectacle. Il disait d’ailleurs que sa culture musicale était plus importante que sa culture théâtrale et que son éducation musicale était à la base de son travail théâtral. Il considérait, comme on le verra dans les entretiens, qu’il avait un tempérament “plus rythmique que sémantique”, ce qui le rendait

* B. Dort, *Le Spectateur en dialogue*, Paris, POL, 1995, p. 207.

davantage sensible à la poésie qu'à d'autres formes littéraires : pendant les répétitions, il citait les grands textes de la poésie européenne qu'il connaissait par cœur tout en racontant parallèlement des anecdotes pour nourrir les comédiens. Il avouait s'entendre mieux avec ceux qui avaient le sens du rythme et savaient "entendre la musique".

Strehler commença sa carrière comme acteur. Il apprit ce métier à Milan dans une école de théâtre où il se présenta après avoir eu une révélation en voyant presque par hasard *Une des dernières soirées de carnaval* de Goldoni dans une mauvaise mise en scène. Cette formation est sans doute la raison pour laquelle Strehler ne cessera de répéter que l'acteur est au centre du processus de création au théâtre, et le poussera à définir le metteur en scène comme celui qui, à un moment donné, s'est détaché du chœur des acteurs pour assumer "le lourd héritage et la lourde tâche d'aider le théâtre à se réaliser sans pouvoir le faire jusqu'au bout, par un acte de présence active*". C'est pour pallier le "déchirement intérieur" suscité par l'éloignement de l'action de jouer, la seule réelle, selon lui, pour un homme de théâtre, que Strehler voulait être un metteur en scène qui joue, montre, vit sur le plateau avec ses acteurs pendant les répétitions de ses spectacles. C'est aussi pour cela qu'il redevint, à la fin de sa carrière, l'acteur qu'il avait progressivement

* G. Strehler, "Extrait d'une lettre à un jeune metteur en scène", in *Un théâtre pour la vie*, Paris, Fayard, 1979, p. 145.

cessé d'être pour diriger les autres, en interprétant le rôle de Jovet dans *Elvira o la Passione teatrale* qu'il mit en scène en 1986, et le rôle-titre dans *Faust Fragments I et II* d'après Goethe qu'il monta successivement en 1989 et 1992.

La carrière de Strehler metteur en scène est étroitement liée à un théâtre, le Piccolo Teatro de Milan, dont la création fut rendue possible grâce à sa rencontre avec Paolo Grassi. Strehler n'a quitté le Piccolo que de 1968 à 1972, pour créer à Rome la compagnie Teatro e Azione (Théâtre et Action), avant d'y revenir en 1972 comme directeur unique lorsque Paolo Grassi fut nommé à la tête de la Scala de Milan. Rares sont les metteurs en scène qui eurent, comme lui, la possibilité de travailler aussi longtemps "dans un lieu auprès d'un public qu'[ils ont] su rassembler et former*", même s'il attendit pendant toute sa carrière une salle à la dimension de ses ambitions.

Strehler souhaitait donner vie à un théâtre de laboratoire et d'expérimentation et n'a jamais caché que l'idée d'un "théâtre stable**", attaché à un lieu fixe et subventionné par des fonds publics, revenait à Grassi : à l'origine metteur en scène, celui-ci fut l'un des premiers, au lendemain de la guerre, à comprendre l'intérêt politique de créer une institution publique pour permettre une transformation de la création théâtrale en Italie. Grassi et Strehler s'entendirent

* O. Aslan, "Strehler", in *Les Voies de la création théâtrale*, vol. XVI, CNRS Editions, 1989, p. 7 *sqq.*

** La notion de *teatro stabile* s'oppose au système des troupes ambulantes qui caractérisait alors le théâtre italien. Le Piccolo est le premier théâtre stable.

néanmoins pour fonder un “théâtre d’art pour tous”. Ils obtinrent que la municipalité leur accorde une maigre subvention et surtout un lieu au centre de Milan : une ancienne salle de cinéma de quatre cents places dévastée par les troupes d’occupation, dotée d’une scène non équipée de quatre mètres de profondeur qui devait être provisoire. En fait, c’est sur cette scène exiguë que Strehler monta la plupart de ses spectacles, inventant une écriture scénique qui transcende cette contrainte. Si les spectacles de Strehler débordent du plateau pour envahir les marges, les avant-scènes, les allées du parterre afin d’établir un lien entre le Théâtre et le Monde, c’est aussi parce qu’ils portent en eux la trace de la recherche du metteur en scène pour dépasser les limites imposées par le plateau de la première salle du Piccolo.

Dès que le lieu fut trouvé, le geste fondateur put s’accomplir le 14 mai 1947 et le théâtre prit le nom de Piccolo à cause de son exigüité. Les deux fondateurs assumèrent des tâches bien définies : Paolo Grassi se consacra à l’administration et Strehler devint le metteur en scène de l’institution. “Moi je me chargeais de la scène, je m’enfermais pendant des mois et des années pour répéter spectacle sur spectacle, oubliant le jour, le soleil et les saisons ; et Paolo passait des heures dans son bureau aux murs recouverts d’affiches de théâtre, ou alors participait à la vie publique dans un tourbillon de réunions politiques, de conférences officielles*...” Strehler

* G. Strehler, “Hommage à Paolo Grassi”, in *Théâtre en Europe*, n° 4, 1984, p. 50.

souligne ici l'importance de l'engagement public combatif de Grassi pour la survie du théâtre, toujours à réaffirmer. Il met aussi en évidence l'activité frénétique qui suivit la fondation du Piccolo. Lorsqu'il parle de son enfermement dans le théâtre, à répéter sans cesse, Strehler n'exagère pas.

Les premières années de son activité sont des années intenses d'exploration dans diverses directions pour découvrir et faire découvrir un répertoire international, recréer la tradition perdue de la commedia dell'arte et tenter de stimuler la création contemporaine. La succession rapprochée des spectacles, la très courte période de répétitions pour chacun d'eux (le premier spectacle, *Les Bas-fonds* de Gorki, ne bénéficia que de douze jours de répétitions) font qu'un spectacle devient le champ d'expérimentation du suivant et ainsi de suite. Strehler a donc inventé sa pratique de metteur en scène sur le plateau pour devenir un artisan (comme il aimait à se définir) capable de maîtriser tous les domaines de l'art théâtral afin d'instaurer un rapport étroit avec les techniciens. Il ne cesse de dire que ce qui le fascine au théâtre, c'est la dimension de création collective et qu'il n'aurait jamais pu être un "artiste soliste" comme le fut sa mère, éminente violoniste. La dimension de création collective qu'il cultive l'entraîne à ne pas considérer le metteur en scène comme le seul auteur du spectacle, mais comme celui qui en a une vision globale : il sait reconnaître ce qui revient aux acteurs et à ses collaborateurs.

Doté, en plus de sa culture musicale qu'il privilégiait, d'une riche culture plastique, Strehler

était capable d'apporter aux scénographes avec qui il travaillait des suggestions ou des propositions sur l'organisation de l'espace tout en respectant leur personnalité artistique. Pendant ses cinquante ans d'activité, Strehler a collaboré essentiellement avec trois scénographes. On peut dire que Gianni Ratto est celui avec lequel il a mené les expérimentations des débuts ; avec Luciano Damiani, il a conjugué ses recherches sur le théâtre épique et l'abstraction poétique (*La Vie de Galilée* de Brecht, *Barouf à Chioggia* et *Le Campiello* de Goldoni, *La Cerisaie* de Tchekhov, *La Tempête* de Shakespeare). Dans les deux derniers spectacles, on trouve des variations autour du blanc, le "blanc Strehler" – pour reprendre une expression de Bernard Dort –, devenu une référence esthétique. C'est avec le troisième scénographe, Ezio Frigerio, que Strehler a réfléchi sur le rapport entre théâtre, architecture et peinture, et surtout sur l'introduction de la couleur (*Les Géants de la montagne* de Pirandello, *Les Noces de Figaro* de Mozart, *La Trilogie de la Villégiature* de Goldoni). Avec Frigerio, Strehler a développé les thèmes du mystère et de la magie de l'illusion théâtrale en faisant de la scène un miroir réfléchissant les décors et les silhouettes des personnages dans un contre-jour pictural (*L'Illusion** de Corneille et *Don Giovanni* de Mozart).

Pour *Faust*, qui fut son dernier grand spectacle, Strehler n'hésita pas à confronter sa pratique à

* Strehler avait préféré ce titre à *L'Illusion comique* en se référant au titre choisi par Corneille au moment de sa relecture de la pièce en 1660.

l'univers du grand scénographe tchèque Josef Svoboda : ils partageaient le fait de penser la lumière comme un élément essentiel pour engendrer le mouvement et l'espace. Cette rencontre, autour de *Faust* dont Svoboda conçut la scénographie, fut d'autant plus intéressante que Strehler a toujours accordé une importance primordiale aux lumières. Dès la première répétition, il installait une atmosphère générale et, au fur et à mesure du déroulement du travail, il modulait les intensités. Le travail sur les lumières conditionnait les déplacements des acteurs qui, à leur tour, suscitaient des modifications par leurs actions scéniques : les lumières de Strehler étaient intéressantes parce qu'elles n'étaient pas plaquées sur une situation, mais en naissaient. Son travail sur les éclairages n'était pas simplement artistique, même s'il lui arrivait de comparer les projecteurs aux pinceaux du peintre ou même à des instruments de musique qui, au lieu de sons, émettraient de la lumière. Il était aussi technique, car Strehler connaissait par leur numéro chacun des projecteurs qu'il utilisait. Il a même, avec ses collaborateurs, inventé un appareil lumineux baptisé du nom de "cappellotto*" pour créer une lumière diffuse très particulière et délicate. Il fut aussi l'un des premiers metteurs en scène à utiliser des projecteurs de cinéma pour éclairer le théâtre.

Le cinéma fut l'une des sources d'inspiration de Strehler : cinéphile, il connaissait bien les films européens et américains. Il admirait

* *Cappellotto* signifie, en italien, "capsule" ou "chapeau".

Ingmar Bergman pour sa capacité d'avoir autant de talent au cinéma et au théâtre, ainsi que Federico Fellini avec qui il noua des liens d'amitié. Même si leur univers était différent, Strehler et Fellini aimaient à se définir comme des "compagnons de création" : ils partageaient le même engouement pour Charlie Chaplin et le burlesque, et s'influencèrent subtilement. La singularité de cette amitié tient aussi au fait qu'aucun des deux ne franchit les limites de son territoire de création malgré les propositions faites à Fellini de mettre en scène des opéras et les nombreux projets cinématographiques de Strehler. Ces derniers ne se concrétisèrent jamais, parfois pour des raisons de production, le plus souvent parce qu'il ne pouvait se résoudre à quitter son lieu de création par excellence : le plateau de théâtre.

Tous ces éléments qui constituent une écriture scénique, Strehler les rassembla pour interpréter le texte de la pièce qu'il avait choisi de monter. Il n'entendait pas se substituer à l'auteur : il était son propre dramaturge, mais il ne se livrait pas à un travail de réécriture ni à une réactualisation du texte. Il souhaitait proposer une lecture la plus claire possible de la pièce telle qu'il la percevait en homme de son temps. Cette lecture était le fruit d'une longue réflexion et d'une recherche poussée : pour Strehler, la fonction du metteur en scène s'apparentait à celle du chercheur. Il n'en demeura pas moins un créateur et un artiste, et, comme tout artiste, il fut traversé par un sentiment d'insatisfaction qui le poussa à reprendre certains de ses spectacles pour en donner une nouvelle lecture plus approfondie ou plus aboutie. Il choisit, pour ne

donner que quelques exemples, de reprendre plusieurs fois *Les Géants de la montagne*, *La Tempête* ou encore *L'Opéra de quat'sous*. Il revint sur *Arlequin serviteur de deux maîtres*, qui ne cessa et qui ne cesse d'être joué parce que le public et les théâtres du monde entier le réclament. Strehler en a proposé dix versions différentes sans compter les variantes apportées à chacune d'elles. Ce spectacle qui est un défi à l'éphémère du théâtre a intégré, dans ses représentations successives et multiples, l'évolution de la pratique et de l'écriture scénique de Strehler. Ainsi *Arlequin...* est passé de la dimension délibérément ludique de ses débuts en 1947 à une dimension réaliste, puis épique. Il ira même jusqu'à proposer une interrogation du metteur en scène sur son art. Ce spectacle eut aussi une fonction de transmission, car de nombreux acteurs passèrent par *Arlequin...* pour acquérir une maîtrise du jeu masqué ou du théâtre gestuel : l'une des dernières versions fut montée d'ailleurs par Strehler en 1990 avec les élèves de l'École européenne de théâtre qu'il a fondée en 1987.

Rattachée au Piccolo Teatro, cette école permet aux élèves de se former à toutes les disciplines du théâtre, de participer très vite à des spectacles et d'assister aux répétitions : Strehler a toujours insisté sur l'espace de transmission que constitue la répétition, et c'est une des raisons pour laquelle les siennes furent toujours ouvertes non seulement aux élèves, mais aussi à des observateurs intéressés par l'art de la mise en scène. Davantage qu'à la théorie, Strehler croyait à l'apprentissage : ce qu'il voulait transmettre aux jeunes metteurs en scène, ce n'était

ni son esthétique ni son écriture, car il prônait l'autonomie créatrice de chacun, mais plutôt une manière de faire qui ne dissocie pas le métier de l'engagement. Le travail des metteurs en scène italiens ou européens qui furent ses assistants, parmi lesquels on peut citer l'Allemand Klaus Mikaël Grüber, l'Espagnol Lluís Pasqual ou le Turc Mehmet Ulusoy, ne peut que confirmer cela.

Né à Trieste, autrefois ville portuaire de l'Empire austro-hongrois, dans une famille où l'on parlait aussi bien l'allemand que l'italien et même le français, langues qu'à son tour il a maîtrisées parfaitement, Strehler s'est toujours défini comme un "metteur en scène italo-européen". Dès le milieu des années soixante-dix, il prit position publiquement sur la nécessité pour l'Europe politique de passer par l'Europe de la culture. En 1982, il se présenta et fut élu député au Parlement européen pour défendre cette idée, ce qui lui valut aussi d'être nommé, par le ministre de la Culture Jack Lang, directeur du Théâtre de l'Europe fondé à Paris en 1983 à l'Odéon. Il est aussi à l'origine de l'Union des théâtres de l'Europe créée en 1990, qui a pour mission de contribuer à la construction de l'Europe par la culture et le théâtre et de développer une action culturelle commune en faveur d'"un théâtre d'art considéré comme un instrument de poésie et de fraternité entre les peuples*".

* Cf. texte de présentation de l'Union des théâtres de l'Europe.

Les dernières années de Strehler, de 1992 à 1997, furent une douloureuse traversée du désert. Il avait rêvé de construire à Milan une Cité du théâtre à vocation européenne autour de trois salles : la petite salle historique du Piccolo, celle du Teatro Studio destinée aux expérimentations et à l'École, et enfin la salle du nouveau théâtre dont les travaux, commencés au début des années quatre-vingt, furent arrêtés pendant quinze ans. Strehler interpréta cette situation comme une vengeance politique de son propre parti, le Parti socialiste, dont il avait dénoncé certaines dérives.

Metteur en scène fortement impliqué dans la vie politique de son pays, il avait été élu sénateur de la République avec les indépendants de gauche, mais pas par ambition personnelle : "Je suis un politique dans la mesure où je suis un artiste qui a toujours vu le théâtre comme art et politique", écrivit-il, revenant sur ces années-là, dans l'un de ses derniers textes*, où il évoque ses rapports difficiles avec la municipalité de Milan passée aux mains de la Ligue lombarde.

Ces rapports conflictuels le poussèrent à démissionner de son poste de directeur du Piccolo après avoir dû abandonner par manque de moyens une série de projets. Quelques années auparavant, il avait été accusé d'avoir détourné les fonds de la Communauté européenne alloués à l'École pour monter *Faust* avec les élèves. Il fut innocenté par la justice et demeura convaincu

* G. Strehler, "Figli, Madri, la Vita e il Teatro che verrà", in *Il Piccolo Teatro di Milano, op.cit.*, p. 207-209.

du bien-fondé de sa démarche : “Malgré la douleur terrible de ces années pendant lesquelles ma vie s’est arrêtée, je continue à penser que ma méthode de travail était la bonne et je ne cesserai jamais de la mettre en pratique tant que je pourrai travailler*”, écrira-t-il.

C’est avec des jeunes, entourés par des acteurs du Piccolo, qu’il souhaitait mettre en scène les spectacles avec lesquels il devait inaugurer la troisième salle de la Cité du théâtre. En effet, un nouveau maire, de centre droit, conscient de l’importance des enjeux culturels et de la personnalité de Strehler, avait fait reprendre et terminer les travaux en 1997. Le premier des spectacles prévus était *Così fan tutte* de Mozart avec lequel le metteur en scène voulait réaliser son rêve de “théâtre en musique” sans avoir à subir les contraintes des productions d’opéra. Le deuxième était une adaptation qu’il avait faite lui-même des *Mémoires* de Goldoni dont il portait le projet depuis de nombreuses années. Il devait y jouer à la fois le personnage de Goldoni dans sa maturité d’artiste et son propre personnage dialoguant avec le vieux Goldoni exilé à Paris pendant trente ans. Strehler mourut pendant la nuit du 24 au 25 décembre 1997, alors qu’il avait commencé à répéter *Così fan tutte* dans la joie de la créativité retrouvée.

Un mois auparavant, le 28 novembre, il avait donné à Paris, au Vieux-Colombier, une conférence sur le théâtre d’art qu’il avait conclue ainsi :

“Ce qui compte c’est de ne jamais être satisfait, de ne jamais s’arrêter. Pour définir le théâtre

* *Ibid.*, p. 210.

d'art tel que je l'ai toujours compris, j'utiliserai le mot faustien, intraduisible : *streben*. Cela veut dire «tendre vers», «s'épuiser» pour arriver à... *Streben* indique un mouvement vers ce qui n'est pas là. Cela exige un grand effort, mais tu ne peux pas dire ce qu'est la chose, tu peux en éprouver seulement le besoin. Et lorsque tu la touches, tu as le sentiment qu'autre chose, plus loin, se profile et te pousse à continuer. Il faut sans arrêt se diriger vers*.”

En dehors de sa dimension testamentaire, cette déclaration peut être perçue comme une définition de la fonction du metteur en scène.

Les textes rassemblés ici sont le résultat d'un montage d'entretiens avec Strehler qui s'étalent sur plusieurs années. Je l'ai en effet rencontré en 1978, alors qu'il s'apprêtait à monter *La Trilogie de la villégiature* avec les acteurs de la Comédie-Française. Puis je suis devenue assistante à la mise en scène sur *L'Illusion* de Corneille qu'il monta au Théâtre de l'Europe et j'ai travaillé avec lui jusqu'à la fin de son mandat de directeur de ce théâtre. Les entretiens sur sa méthode de travail datent de 1984. Ils devaient paraître dans la revue *Théâtre en Europe*** qui préparait un numéro spécial sur le Piccolo Teatro. Ne fut publié alors que ce qui concernait l'organisation du

* G. Strehler, “Les quatre cités du théâtre d'art”, in G. Banu (dir.), *Les Cités du théâtre d'art : de Stanislavski à Strehler*, Paris, Editions théâtrales, 2000, p. 15.

** La Revue *Théâtre en Europe* fut créée en en 1984.

Piccolo. Le reste de ces entretiens aurait dû sortir dans un numéro spécial sur Strehler qui ne fut pas réalisé.

Ce sont donc des “chutes”, pour employer un terme cinématographique, que j’ai utilisées ici, comme sont des “chutes” les entretiens sur l’opéra qui datent de 1987. Les premiers ont eu lieu pendant la préparation de *Don Giovanni* pour la Scala. *Théâtre en Europe* en a publié une partie (n° 14, juillet 1987), choisissant ce qui portait sur l’opéra de Mozart. D’autres entretiens sur l’opéra, et plus particulièrement ceux dans lesquels Strehler parle de ses rapports avec les chefs d’orchestre, ont eu lieu pendant les répétitions de *Don Giovanni* et quelques jours après la première (7 décembre 1987). *Théâtre en Europe* n’a repris que ce qui concernait les difficultés pour un metteur en scène de travailler à l’opéra (n° 16, février 1988). L’entretien sur le cinéma date d’août 1986, pendant la préparation de *L’Opéra de quat’sous* (première le 31 octobre 1986 à Paris). Les questions sur *Faust* furent posées en 1989, lors du tournage d’un film sur les répétitions de ce spectacle dont j’avais coécrit le scénario*. Enfin, toutes les questions sur la transmission, le répertoire et les *Mémoires* de Goldoni ont été posées en 1994 lors de recherches personnelles. J’ai parfois inséré quelques phrases recueillies pendant les répétitions, moment extraordinaire de création où

* *Giorgio Strehler : la tentation faustienne*, Secam, couleur. Réalisation Marco Motta, auteurs Myriam Tanant et Frédéric Chapuis, Centre national de la cinématographie, La Sept / Arte, Cèdre production, 1989.

Strehler laissait échapper des choses fondamentales sur le travail de mise en scène. Il m'a semblé important de ne pas les destiner à l'oubli.

MYRIAM TANANT*

* Professeur à l'université Paris-III, Myriam Tanant consacre ses recherches universitaires au théâtre, au cinéma et à l'opéra italiens. Traductrice depuis de nombreuses années, notamment des textes de Goldoni, elle fait aussi partie du comité de rédaction de *Chroniques italiennes*, revue de l'UFR d'études italiennes. De 1981 à 1986, elle a été assistante de Giorgio Strehler, auquel elle a consacré une thèse, "*La Prova Infinita*", *Giorgio Strehler entre pratique et recherche théâtrale*, ainsi que différents travaux, s'imposant en France comme une des spécialistes de ce grand metteur en scène. Elle a écrit plusieurs pièces de théâtre et trois livrets pour l'opéra, *La Station thermale* (1993), *Dédale* (1995) et *Les Oiseaux de passage* (1998), commandes de l'Opéra national de Lyon, dont elle a assuré la mise en scène.