



HAL
open science

Le théâtre contemporain à la lumière de la Commedia dell'Arte. Carlo Boso et l'art de la comédie

Aida Čopra

► **To cite this version:**

Aida Čopra. Le théâtre contemporain à la lumière de la Commedia dell'Arte. Carlo Boso et l'art de la comédie. Linguistique. Sorbonne Université, 2023. Français. NNT : 2023SORUL008 . tel-04693097

HAL Id: tel-04693097

<https://theses.hal.science/tel-04693097v1>

Submitted on 10 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE IV

Laboratoire de recherche EA 1496

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Études romanes et italiennes

Doctorat international

Présentée et soutenue par :

Aida ČOPRA

le : 20 janvier 2023

**Le théâtre contemporain à la *lumière* de la
Commedia dell'Arte
Carlo Boso et l'art de la comédie**

Sous la direction de :

M. Andrea FABIANO – Professeur des universités, Sorbonne Université

Membres du jury :

Mme Françoise DECROISSETTE – Professeur émérite, Université Paris 8

M. Piermario VESCOVO – Professeur des universités, Université Ca' Foscari de Venise

Mme Irene GAMBACORTI – Professeur des universités, Université de Florence

Mme Claudia JACOBI – Professeur des universités, Université de Bonn

M. Ivan MEDENICA – Professeur des universités, Université de Belgrade

*Tout ce que nous nommons réel est fait de choses qui ne
peuvent être considérées comme réelles.*

Niels Bohr

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude à mon directeur de recherche, M. Andrea Fabiano, qui, depuis notre première conversation, m'a témoigné avec une grande générosité son soutien et ses encouragements pour mon projet. Sa disponibilité et sa confiance m'ont été précieuses et ses nombreux conseils autant que son appui scientifique m'ont guidée tout au long de ce travail de recherche.

Ma profonde reconnaissance à Carlo Boso avec qui j'ai mené *une conversation* qui a duré plusieurs années et au cours de laquelle j'ai eu l'occasion de connaître sa pratique et ses réflexions sur l'art de la comédie. J'applaudis tout le travail qu'il a fait. Boso dit que le spectateur applaudit pour saisir dans ses mains ce qu'il a aimé.

Je remercie également tous les directeurs des compagnies qui m'ont donné l'accès à leurs archives et qui, à travers nos conversations, m'ont plongée dans leur monde du théâtre : Alessandro Bressanello (Tag Teatro), Giancarlo Cioppi (Carro dei Comici), David Sanz (Teatro del Finikito), Guy Pion (Théâtre de l'Éveil), Martine Bouteiller (Mystère Bouffe), Davide Anzalone (Cantina Rablé). Merci à Enrico Bonavera et Elena Serra. Merci aussi à tous les membres des compagnies Cantina Rablé, Prisma Teatro et Douzième Compagnie.

D'ailleurs, la lecture est aussi, en quelque sorte, une conversation. Merci à Ferdinando Taviani (1942-2020) que je n'ai malheureusement pas eu l'occasion de connaître mais qui m'a parlé à travers ses livres et m'a permis de regarder la tradition de la Commedia dell'Arte d'une autre manière.

Merci à mon amie Silvia De Min avec qui j'ai partagé les « amours et désamours » du théâtre au cours de nombreuses conversations passionnantes.

Un immense merci tout particulier à mes parents. Merci à mon père de m'avoir transmis sa passion pour l'art et la physique, deux domaines sans lien direct explicite, mais qui ont changé, en s'entrelaçant, ma façon d'observer le monde. Merci à ma mère qui m'a encouragée dans toutes les situations difficiles.

Je dédie cette thèse à Neko et Mika.

SOMMAIRE¹

REMERCIEMENTS	6
SOMMAIRE	8
INTRODUCTION	12
PREMIÈRE PARTIE. « LA COMMEDIA DELL'ARTE EXISTE ENCORE » : LA REDÉCOUVERTE DE LA COMMEDIA DELL'ARTE AU XX^e SIÈCLE	26
CHAPITRE I. LA REDÉCOUVERTE HISTORIQUE : LES ÉTUDES SUR LA RECONSTRUCTION HISTORIQUE DE LA COMMEDIA DELL'ARTE AU COURS DU XX ^e SIÈCLE	30
CHAPITRE II. « INFLUENCE » ET « RECONSTRUCTION » DE LA COMMEDIA DELL'ARTE SUR LA SCÈNE CONTEMPORAINE	41
CHAPITRE III. LA PÉDAGOGIE THÉÂTRALE : LA COMMEDIA DELL'ARTE DANS LE PROCESSUS DE FORMATION DE L'ACTEUR	73
DEUXIÈME PARTIE. DE LA FORMATION À LA PRATIQUE DE LA MISE EN SCÈNE : CARLO BOSO, AUTEUR, METTEUR EN SCÈNE ET ENSEIGNANT	98
CHAPITRE I. FORMATION, INFLUENCES ET ASPIRATIONS DE CARLO BOSO	
I. 1. Dimension politique du théâtre occidental à partir de la fin des années 1960	100
I. 2. Le théâtre épique de Brecht : Strehler et le Piccolo Teatro de Milan	104
I. 3. Quatre maîtres de Boso : Brecht, Strehler, Poli et Soleri	107
CHAPITRE II. UNE AVENTURE ITALIENNE : VENISE, THÉÂTRE DU MONDE	
II. 1. Le Carnaval de Théâtre de Venise et les premiers stages de Commedia dell'Arte de Boso	112
II. 2. Le Tag Teatro de Venise dans les années 1980	118
II. 3. L'arrivée de Boso et la renaissance du Tag Teatro	120
CHAPITRE III. « L'HISTOIRE D'UNE BULLE DE SAVON ». CARLO BOSO EN FRANCE	
III. 1. La notion du théâtre populaire en France	124
III. 2. Mystère Bouffe de Paris et les Rotatives de Lyon	128
CHAPITRE IV. LE RETOUR EN ITALIE	
IV. 1. Le langage universel du théâtre bosien et le nouveau masque d'Arlequin	135

¹ Le sommaire contient les signets en format électronique.

CHAPITRE V. DEVENIR LE COMÉDIEN DELL'ARTE : AIDAS	141
TROISIÈME PARTIE. LA DRAMATURGIE ET LES PROCESSUS DE LA CRÉATION THÉÂTRALE BOSIENNE	144
CHAPITRE I. LA STRUCTURE D'UNE COMPAGNIE : LE LABORATOIRE COLLECTIF ET LE PROCESSUS DE CRÉATION	147
CHAPITRE II. LE RÉPERTOIRE DE CARLO BOSO	
II. 1. De l'imaginaire à la mémoire et de la mémoire à l'imaginaire : le processus de construction et de réalisation du canevas et/ou du texte préexistant	158
CHAPITRE III. COMMENT LES COMÉDIENS DELL'ARTE JOUAIENT-ILS ?	
III. 1. Le « langage énergique »	167
III. 2. La fiction de la Commedia dell'Arte et la mémoire du corps	176
CHAPITRE IV. LA RECONSTRUCTION DU JEU DES COMÉDIENS DELL'ARTE DANS LA PRODUCTION THÉÂTRALE BOSIENNE.	184
IV. 1. La grande leçon de Pawel Rouba : la danse de l'énergie est « la danse de combat »	186
CHAPITRE V. JOUER SOUS/AVEC LE MASQUE	
V. 1. Les personnages-masques dans les spectacles bosiens	194
V. 2. Le masque et l'objet fictionnel : les générateurs de la fiction	200
V. 3. Re-présenter le personnage : Arlequin sans masque	213
CHAPITRE VI. COMMEDIA DELL'ARTE ET SON RÔLE POLITIQUE	226
QUATRIÈME PARTIE. LES PRINCIPES ET LES TRAJECTOIRES DE LA PÉDAGOGIE THÉÂTRALE BOSIENNE : FONDATION DE L'A.I.D.A.S.	237
CHAPITRE I. LA COMMEDIA DELL'ARTE ET L'ARTE DELLA COMMEDIA (« L'ART DE LA COMÉDIE »). LES STAGES DE CARLO BOSO	242
CHAPITRE II. GRANDE ÉCOLE DE THÉÂTRE : « LE MONDE DU THÉÂTRE. UN THÉÂTRE POUR LE MONDE »	258
CHAPITRE III. LES COMPAGNIES DE L'AIDAS	269
III. 1. L'héritage et le nouveau passé théâtral	270
CONCLUSION	281
INDEX DES NOMS ET DES TITRES	291
BIBLIOGRAPHIE	298

ANNEXE	315
LES ŒUVRES THÉÂTRALES ET LES CANEVAS	
I. Arlecchino servitore di due padroni, texte inédit	316
II. Canevas publiés	
II. 1. Il Falso Magnifico (1983)	376
II. 2. L'assedio della Serenissima (1984)	382
II. 3. Scaramuccia (1986)	388
ENTRETIENS	390
Conversations avec Carlo Boso	391
Entretien avec Enrico Bonavera	392
Entretien avec David Zanza Anzalone et Francesca Berardi	395
Entretien avec Elena Serra	401
Entretien avec Anthony Bechtatou	404
Entretien avec Giacomo Bisceglie	410
Entretien avec Estelle Gaglio Mastorakis	414
Entretien avec Lidia Ferrari	418
Entretien avec Anthony Bechtatou et Erwan Bleteau	422
ARCHIVE DES PHOTOGRAPHIES	426
THÉÂTROGRAPHIE DE CARLO BOSO	450

INTRODUCTION

Ferdinando Taviani dans l'un de ses ouvrages les plus importants, *Le Secret de la Commedia dell'Arte* (1982), introduit son discours sur le phénomène de la Commedia dell'Arte avec l'histoire d'Isaac Leib Peretz, célèbre écrivain yiddish, qui raconte ce que c'est que de transmettre une tradition. Un jour, dit Peretz, un homme trouva un diamant. Mais comme les temps étaient durs, il décida de le cacher et de l'enterrer dans son jardin. Pour ne pas oublier où il se trouvait, il mit une pierre à l'endroit concerné. Et il n'en parla à personne. Mais un jour sa femme voulut déplacer la pierre et pour éviter d'avoir à lui révéler la vérité, l'homme inventa une histoire : « la pierre, dit-il, est une pierre qui apporte le bonheur et la fortune ». Convaincue par cette histoire et pour s'enrichir, sa femme ajoutait chaque jour une nouvelle pierre au même endroit. D'une génération à l'autre, les pierres s'accumulaient et les pères confiaient à leurs fils le secret de la pierre. Mais l'imprudence d'un père ou d'un fils fit qu'un jour la raison d'accumuler les pierres fut perdue, ce qui n'empêcha pourtant pas les générations suivantes de continuer cette tradition. Et avec les années, le jardin disparut quasiment sous un énorme tas de pierres. Les jeunes générations commencèrent alors à se battre contre les anciennes pour changer la tradition : « un tas de pierres qui cache ce qu'il indique et personne ne sait plus s'il indique réellement quelque chose »¹.

Selon Gérard Lenclud, une tradition est « un morceau de passé taillé à la mesure du présent »². Il précise que « l'expérience du passé se fait dans le présent ; au lieu d'une coupure entre passé et présent, le passé est regardé comme sans cesse réincorporé dans le présent, le présent comme une répétition [...] »³. Cela veut dire que la tradition n'est pas le produit du passé, mais, comme l'affirme Jean Pouillon, elle « se définit – traditionnellement – comme ce qui d'un passé persiste dans le présent où elle est transmise et demeure agissante et acceptée par ceux qui la reçoivent et qui, à leur tour, au fil des générations la transmettent »⁴. Le secret de la pierre, dans

¹ In Ferdinando Taviani et Mirella Schino, « Avant-Propos », in *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, traduit de l'italien par Yves Liebert, « Contrastes » Bouffonneries, Paris, 1984, p. 14. [La Casa Usher, Florence, 1984].

² Gérard Lenclud, « Qu'est-ce que la tradition ? », in Marcel Détienné (dir.), *Transcrire les mythologies. Tradition, écriture, historicité*, Albin Michel, Paris, 1994, p. 43.

³ Gérard Lenclud, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », in *Terrain*, n. 9, Habiter la Maison, 1987, mis en ligne le 19 juillet 2007, , p. 3. [pagination originale : p. 110-123].

⁴ Jean Pouillon, « Tradition », in Pierre Bonté, Michel Izard (dir.), *Dictionnaire de l'Ethnologie et de l'Anthropologie*, Presses universitaires de France, Paris, 1991, p. 710.

l'histoire de Peretz, n'est plus ce qu'il a toujours été, mais il est ce que les nouvelles générations le font être. Donc, « il ne s'agit pas », selon Pouillon, « de plaquer le présent sur le passé mais de trouver dans celui-ci l'esquisse de solutions que nous croyons justes aujourd'hui non parce qu'elles ont été pensées hier mais parce que nous les pensons maintenant »⁵.

Quand on évoque la question de la tradition, on évoque d'abord la notion de *temps* : d'une part, l'idée du rapport entre le passé et le présent, et de l'autre, l'idée de la transmission et de la conservation de la tradition dans le temps. On essaie de remonter le temps, de le *fermer* – d'une certaine manière, de l'*archiver*, ou bien de le *fabriquer* – « fabriquer » dans le sens de re/produire ce qui a déjà eu lieu. Et si le temps était « un éternel recommencement » ?⁶ Carlo Rovelli⁷ expose les raisons pour lesquelles « nous avons l'impression qu'il existe un temps unique, universel, et que nous pouvons définir un instant présent, le présent de tout l'Univers »⁸, c'est-à-dire qu'il explique la raison pour laquelle nous éprouvons la sensation du temps qui s'écoule :

On a la mémoire du passé mais pas du futur, on peut décider du futur mais pas du passé, on a cette impression du temps qui bouge, qui est un flot comme une rivière. [...] Autrement dit, du fait que nous ne décrivons pas le monde de manière exacte, mais de manière statistique. Au cœur de tout cela règne le second principe de la thermodynamique. Ce principe selon lequel le désordre d'un système est toujours croissant, est responsable de la flèche du temps, le fait que le temps paraisse pour nous s'écouler dans un seul sens⁹.

Jose Luis Borges dans sa nouvelle *L'Autre* (*Le livre de sable*, 1975) raconte s'être rencontré lui-même plus jeune sur un banc « situé à la fois dans deux époques et dans deux endroits »¹⁰. Il est âgé de 40 ans et il voit à ses côtés une version de lui-même âgé de 20 ans. Il s'agit d'une contrainte de la relativité générale, mais certaines solutions de la physique théorique considèrent la possibilité d'existence de « boucle temporelle » : « Le voyage temporel décrit par leur rencontre correspondrait

⁵ Jean Pouillon, « Tradition : transmission ou reconstruction », in Jean Pouillon, *Fétiches sans fétichisme*, Maspero, Paris, 1975, p. 160.

⁶ On se réfère au titre de l'ouvrage, *Le Temps un éternel recommencement*, dans lequel les scientifiques s'interrogent sur la notion de temps comme une entité physique, in Gabriel Chardin, Anne Debroise et al., *Le Temps un éternel recommencement*, Malakoff, Dunod, 2018.

⁷ Carlo Rovelli est professeur associé à l'Université de Pittsburgh (États-Unis) depuis 1990. Il est ensuite devenu directeur de recherche CNRS au centre de physique théorique, à Marseille, en 1998. Il est professeur de classe exceptionnelle à l'Université de Méditerranée, à Marseille, depuis 2006.

⁸ Carlo Rovelli, « Une variable dont on peut se passer », in Gabriel Chardin, Anne Debroise et al., *Le Temps un éternel recommencement*, op. cit., p. 157.

⁹ *Ibid.*, p. 158.

¹⁰ Jose Luis Borges, « L'Autre », *Le livre de Sable*, traduction revue par Jean-Pierre Bernes, Gallimard, Paris, 1978, p. 16.

à une ligne d'univers qui dessinerait une *boucle temporelle* telle que les points P20 [Borges plus jeune] et P40 [Borges plus âgé] se trouvent suffisamment proches l'un de l'autre dans l'espace-temps pour pouvoir communiquer entre eux »¹¹. Ce qui définit principalement une tradition est la rencontre entre le passé et le présent. On peut dire que la tradition existe comme une « boucle temporelle »¹². Mais quant à ce voyage hypothétique dans le passé, tous les humains doivent obéir aux lois de la physique selon lesquelles de telles boucles ne peuvent pas exister¹³. Pour créer une boucle temporelle où le passé et le présent se rencontrent plutôt que de *voyager dans le temps*, on recourt à la *mémoire*. Dans l'histoire *L'Autre*, Borges jeune demande à Borges plus âgé : « Comment se porte votre mémoire ? »¹⁴. Il lui répond : « La plupart du temps elle ressemble à l'oubli, mais elle retrouve encore ce qu'on lui demande »¹⁵.

Herni Bergson identifie deux formes de la mémoire : « La première enregistrerait, sous forme d'images-souvenirs, tous les événements de notre vie quotidienne à mesure qu'ils se déroulent ; elle ne négligerait aucun détail ; elle laisserait à chaque fait, à chaque geste, sa place et

¹¹ Marc Lachière-Rey, « Le voyage dans le temps, science ou fiction », in Gabriel Chardin, Anne Debroise et al., *Le Temps un éternel recommencement*, op. cit., p. 106.

¹² Il y a peu d'exemples, il nous semble, dans la pratique théâtrale contemporaine, qui traitent la question du temps selon la physique théorique. On peut citer le spectacle de Simon McBurney, *The Encounter* (2016), créé avec la compagnie The Complicité. Le personnage principal de la pièce est le photographe américain, Loran McIntyre, qui, en 1969, part en Amazonie pour rencontrer le peuple Mayoruna. McBurney met au centre de l'histoire toute une série de questions : Comment raconter son histoire et celle des Mayoruna ? Comment raconter une histoire par rapport au temps ? C'est quoi le temps ? Comment perçoit-on le temps ? McBurney démontre l'illusion de percevoir le temps comme l'écoulement des événements qui viennent les uns après les autres. C'est pourquoi l'histoire de la pièce n'est pas nécessairement linéaire. Elle explore le rapport entre le passé, le présent et le futur : C'est quoi le temps pour les Mayoruna ? Leur présent n'est-il notre passé ? Et notre présent leur futur ? Un autre exemple est la dernière création de Kirill Serebrennikov, *Le Moine noir* (2022), l'adaptation d'une courte nouvelle fantastique de Tchekhov. L'histoire du personnage principal, Andrey Korvin, est une histoire réversible. Elle retourne plusieurs fois en arrière en créant un grand Rashomon : une multiplicité de perspectives individuelles. De cette manière, le temps remonte son cours. Observé du dehors et du dedans, ou bien par la caméra comme dans un procédé microscopique, Andrey Korvin creuse dans ses pensées insensées les plus profondes. C'est à ce moment-là où on voit le Moine noir, une projection imaginaire qui danse sans cesse dans la tête de Korvin. La présence du chœur sert, en plus d'évoquer l'ambiance rituelle, à donner une sensation objective du temps en annonçant les fins et les commencements des journées. Le spectacle de Serebrennikov décompose l'existence d'une flèche du temps qui distingue le passé du présent.

¹³ Cela pourtant ne contredit pas la théorie du temps qui n'est pas absolu et qui dépend de l'observateur : « [...] dans l'espace-temps relativiste, le temps ne peut plus servir d'enveloppe globale pour le devenir du monde. Les relations de simultanéité entre événements distants varient en fonction des mouvements relatifs, et la mesure des durées écoulées est elle aussi affectée. Il faut donc reconnaître qu'il n'y a fondamentalement qu'un temps local : le *temps propre*, un paramètre d'évolution susceptible d'être associé à chaque processus concret, là où il a lieu. Ainsi, le temps s'écoule partout, mais le long des *lignes d'univers* tracées dans l'espace-temps. [...] D'un point de vue temporel, elles sont d'une certaine façon incommensurables : temps ne désigne plus une dimension qui permette de cadrer globalement les durées du monde. Telle est la situation léguée par la première relativité, celle de 1905, que viendra confirmer et aggraver la relativité générale », in Étienne Klein, « L'insaisissable commencement », in Gabriel Chardin, Anne Debroise et al., *Le Temps un éternel recommencement*, op. cit., pp. 92-93.

¹⁴ Jose Luis Borges, « L'Autre », op. cit., p. 14.

¹⁵ *Ibid.*

sa date »¹⁶. Elle est la reconnaissance intellectuelle, dit Bergson, d'une perception déjà éprouvée. La deuxième implique les perceptions qui se prolongent « en action naissante »¹⁷. Elle est

toujours tendue vers l'action, assise dans le présent et ne regardant que l'avenir. Elle n'a retenu du passé que les mouvements intelligemment coordonnés qui en représentent l'effort accumulé ; elle retrouve ces efforts passés, non pas dans des images-souvenirs qui les rappellent, mais dans l'ordre rigoureux et le caractère systématique avec lesquels les mouvements actuels s'accomplissent. À vrai dire, elle ne nous représente plus notre passé, elle le joue ; et si elle mérite encore le nom de mémoire, ce n'est plus parce qu'elle conserve des images anciennes, mais parce qu'elle en prolonge l'effet [...] ¹⁸.

Si on reprend deux formes de la mémoire selon Bergson – « dont l'une *imagine* et dont l'autre *répète* »¹⁹ – on peut dire que la récupération de la tradition de la Commedia dell'Arte dans la pratique théâtrale contemporaine est issue à la fois d'une mémoire qui « répète » et d'une mémoire qui « imagine ». En ce sens elle est aussi paradoxale, ou bien fantasmatique, comme une « boucle temporelle » ; elle représente le passé et elle le joue simultanément. Dans la première partie de son livre, *Mémoires du théâtre*, Georges Banu écrit :

Au théâtre, la mémoire est paradoxale. D'un côté, en tant qu'art, au moins en Occident, il n'a qu'une mémoire partielle, trouée, fragmentaire, et de l'autre, il tient de la chose remémorée qui, aujourd'hui encore plus d'habitude, cherche à se montrer dans l'actualité d'un corps, d'un spectacle. Malgré cette passion récente, le théâtre depuis toujours s'immerge dans ce qui remonte d'autrefois et l'acteur accomplit en lui-même les épousailles de l'ancien temps avec celui de maintenant. Il sert de support et de médiateur, de pont et de souricière – il est au carrefour des durées, car au théâtre le passé s'incarne, devient présent²⁰.

¹⁶ Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Les Presses universitaires de France, Paris, 1939, p. 48.

¹⁷ « Mais toute perception se prolonge en action naissante ; et à mesure que les images, une fois perçues, se fixent et s'alignent dans cette mémoire, les mouvements qui les continuaient modifient l'organisme, créent dans le corps des dispositions nouvelles à agir », in Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, op. cit., p. 48.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, Actes Sud, Arles, 1987, p. 13.

Dans la tradition aussi, le passé s'incarne pour devenir présent. La tradition dépend de notre temps propre, ou comme le dit Pouillon : « le passé n'impose que les limites à l'intérieur desquelles nos interprétations dépendent seulement de notre présent »²¹. Banu affirme que

Au théâtre, la mémoire en tant que communication de ce qui a eu lieu n'est que fantasmagorique : à la réalité s'ajoute toujours une projection. C'est ce que prouvent les textes de Brecht sur Mei-Lan fang ou d'Artaud sur le théâtre balinaï, de Mayerhold sur le théâtre de foire, de Strehler sur la commedia dell'arte. La mémoire des grands témoins du théâtre n'est jamais autonome, mais toujours colorée par une attente et un programme, par une re-connaissance et une imagination²².

Si une tradition théâtrale apparaît dans le présent dans une dimension dialectique entre l'Autrefois et le Maintenant, le théâtre peut devenir le lieu de la mémoire : le lieu « où le déchirement réveille encore assez de mémoire pour que puisse se poser le problème de son incarnation. Le sentiment de la continuité devient résiduel à des lieux. Il y a des lieux de mémoire parce qu'il n'y a plus de milieux de mémoire »²³ :

Car s'il est vrai que la raison fondamentale d'un lieu de mémoire est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel pour [...] enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes, il est clair, et c'est ce qui les rend passionnants, que les lieux de mémoire ne vivent que de leur aptitude à la métamorphose, dans l'incessant rebondissement de leurs significations, et le buissonnement imprévisible de leurs ramifications²⁴.

Umberto Eco dans son article, « An Ars Oblivionalis ? Forget It ! », définit l'art de la mémoire comme un système sémiotique : « Si les arts de la mémoire sont sémiotiques, il n'est pas possible de construire des arts de l'oubli sur leur modèle, car une sémiotique est par définition un mécanisme qui présente quelque chose à l'esprit et donc un mécanisme de production d'actes intentionnels »²⁵.

²¹ Jean Pouillon, « Tradition : transmission ou reconstruction », op. cit., p. 160.

²² Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, op. cit., p. 14.

²³ Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », in *Les lieux de mémoire*, tome I, Pierre Nora (dir.), Gallimard, Paris, 1984, p. XVII.

²⁴ *Ibid.*, p. XXXV.

²⁵ Umberto Eco, Marilyn Migiel, « An Ars Oblivionalis ? Forget It ! », traduit par Marilyn Migiel, in *PMLA*, vol. 103, n° 3, Modern Language Association, 1988, p. 259. [« If the arts of memory are semiotics, it is not possible to construct arts of forgetting on their model, because a semiotics is by definition a mechanism that presents something to the mind and therefore a mechanism for producing intentional acts »]. Toutes les traductions, sauf mention contraire, sont de notre fait.

Eco évoque l'expression de Pierre Abélard, « nulla rosa est », pour démontrer la faculté de rendre présent ce qui n'est pas réellement présent. Francesca Bortoletti et Annalisa Sacchi, dans l'introduction de l'ouvrage, *La performance de la mémoire*, recourent à la réflexion d'Eco pour parler du théâtre en tant que « *machina memorialis*, lieu de production de présence »²⁶. Le théâtre devient ainsi le lieu où la mémoire peut produire une présence.

Banu dit que la Commedia dell'Arte « appartient à ce qu'on pourrait appeler la mémoire à court terme du théâtre. La familiarité avec le passé s'arrête au XVIII^e siècle ; au-delà, la mémoire engendre des images que nous devons réintégrer : elle fait réapparaître ce qui nous a quittés depuis longtemps »²⁷. Ce qui en ressort, c'est son aura, pour reprendre le concept de Walter Benjamin. « Nous pourrions définir l'aura », précise Benjamin, « comme l'apparition unique d'un lointain, aussi proche soit-il. Parcourir du regard, un calme après-midi d'été, une chaîne de montagne à l'horizon ou une branche qui projette son ombre sur celui qui somnole, cela veut dire respirer l'aura de ces montagnes et de cette branche »²⁸. Selon le philosophe allemand, c'est un étrange tissu d'espace et de temps. La présence de la tradition de la Commedia dell'Arte dans le théâtre contemporain peut s'inscrire dans cette optique. C'est pourquoi on la compare à l'apparition de la lumière des étoiles de l'Univers : « [...] la lumière que nous captions en provenance des galaxies lointaines les a quittées il y a quelque huit milliards d'années de cela. Aussi, lorsque nous regardons une région de l'Univers, la voyons-nous comme elle était dans le passé »²⁹.

La Commedia dell'Arte apparaît dans le théâtre contemporain comme un lieu de mémoire à travers le temps. Elle incarne en elle-même les éléments qui ne se limitent pas seulement aux matériels durables ou tangibles et se présente sous une forme de *re-présentation*. Jacques Baillon différencie la notion de représentation de la notion de re-présentation : « une représentation est un objet *matériel* (tangible et plein) ou *immatériel* (mental et vide), tandis que la re-présentation est un processus »³⁰.

²⁶ *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi*, Francesca Bortoletti et Annalisa Sacchi (dir.), in « Introduction », Baskerville, Bologne, 2018, p. 9 [« *machina memorialis*, luogo di produzione di presenza »].

²⁷ Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, op. cit., p. 43.

²⁸ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit par Lionel Duvoy, Éditions Allia, Paris, 2020, p. 25.

²⁹ Stephen W. Hawking, *Une brève histoire du temps. Du Big Bang aux trous noirs*, traduit de l'anglais par Isabelle Naddeo-Souriau, Éditions Flammarion, Paris, 2020, p. 55.

³⁰ Jacques Baillon, *Théorie de la re-présentation, Quand le Théâtre tend la main à la Science*, Riveneuve/Archimbaud, Paris, 2018, p. 42.

Un pas sémantique d'autant plus important que, selon le dispositif de re-présentation de la matière, il s'agit, non seulement de remplacer, de prendre la place, mais de remplacer cette place. Remplacer le lieu où ça a lieu. Suivant le sens rigoureux de la langue française, *au lieu de* veut dire *prendre la place de ce qui l'occupait*³¹.

Pour voir de quelle manière la tradition de la Commedia dell'Arte « prend la place de ce qui l'occupait » et manifeste son « aura », c'est-à-dire sous quelle forme elle apparaît dans le théâtre contemporain, nous l'examinerons selon trois points de vue : historiographique, pratique et pédagogique.

Dans la première partie de notre recherche, nous nous interrogerons sur la réappropriation de la Commedia dell'Arte à partir du XX^e siècle qui se situe entre histoire et mythe. Nous examinerons d'abord le développement de l'étude théorique sur le phénomène afin de distinguer, comme Piermario Vescovo le précise, « la réalité historique des faits de la projection de l'imagination des modernes »³². Nous verrons que le mythe fait partie intégrante de la tradition de l'*improvvisa*. Il est présent en tant qu'accepté, ou bien en tant que contesté. Dans les deux cas, il contribue à éclaircir et à dénouer une multitude de pensées théoriques sur l'historiographie de la Commedia dell'Arte élaborées au cours du XX^e siècle. Quand Claude Lévi-Strauss parle du *Boléro* de Maurice Ravel, il compare la musique au mythe :

la musique remplit un rôle comparable à celui de la mythologie. Mythe codé en sons au lieu de mots, l'œuvre musicale fournit une grille de déchiffrement, une matrice de rapports qui filtre et organise l'expérience vécue, se substitue à elle et procure l'illusion bienfaisante que des contradictions peuvent être surmontées et des difficultés résolues³³.

La manière dont Lévi-Strauss analyse la composition de Ravel peut démontrer que la Commedia dell'Arte en assumant les structures et les fonctions du mythe offre « une forme spéculative » qui contribue à « chercher et [à] trouver une issue à des difficultés constituant à proprement parler »³⁴ ses aspects constitutifs. C'est ainsi que la tradition de la Commedia dell'Arte en passant par la mythologisation finit par être examinée à travers une nouvelle historiographie du théâtre.

³¹ Jacques Baillon, *Théorie de la re-présentation, Quand le Théâtre tend la main à la Science*, op. cit., p. 109.

³² Piermario Vescovo, « Dario Fo e la (sua influenza sulla) commedia dell'arte », in *Revue des Études Italiennes*, tome 56, n° 3-4, L'Age d'Homme, Lausanne, juillet-décembre 2010, p. 199. [« distinguere la realtà storica dei fatti dalla proiezione dell'immaginazione dei moderni »].

³³ Claude Lévi-Strauss, « *Boléro* de Maurice Ravel », in *L'Homme*, Tome 11, N. 2., 1971, p. 5.

³⁴ *Ibid.*

Le deuxième chapitre de la première partie sera consacré à la pratique scénique entre mythe et réception³⁵. Comme Daniele Vianello le précise dans l'introduction du livre *Commedia dell'Arte in Context* :

La fortune de la commedia dell'arte au XX^e siècle peut être retracée de manière panoramique dans les laboratoires expérimentaux, les performances et les réflexions théoriques entreprises par le protagoniste du théâtre international, allant des metteurs en scène pionniers, Gordon Craig, Jacques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet, Nikolai Evreinov, Vsevolod Meyerhold, Kontantin S. Stanislavski, Aleksandr Tairov, Yevgeny Vakhangov, Sergei Radlov et Max Reinhardt, aux grands mimes Jean-Louis Barrault et Marcel Marceau et – plus récemment – aux maîtres de la scène comme Jacques Lecoq, Ariane Mnouchkine, Eduardo De Filippo, Giorgio Strehler, Benno Besson, Giovanni Poli, Dario Fo et Eugenio Barba, pour citer quelques-unes des figures les plus importantes³⁶.

Notre objectif est de retracer les mécanismes esthétiques et idéologiques de la pratique scénique des grands metteurs en scène-pédagogues qui sont héritiers de la tradition de la Commedia dell'Arte afin de voir en quoi consiste l'appropriation de cet univers théâtral sur la scène contemporaine. Leur travail démontre comment la tradition de la Commedia dell'Arte, à travers l'espace et le temps, devient très souvent une projection de leur imagination. Pourtant, il témoigne de la récupération et de la réinvention de la Commedia dell'Arte comme l'un des instruments les plus avancés dans la recherche de nouveaux mécanismes du jeu d'acteur.

Dans le troisième chapitre, il s'agira de questionner la notion de la Commedia dell'Arte entre tradition et transmission à travers la pédagogie théâtrale. La tradition implique nécessairement l'idée de transmettre. « Comme on le sait d'ailleurs », dit Lenclud, « le terme *tradition* vient du latin *traditio* qui désigne non pas une chose transmise mais l'acte de transmettre »³⁷. Il affirme que « la tradition ne transmettrait pas l'intégralité du passé ; il s'opérerait à travers elle un filtrage [...] »³⁸.

³⁵ L'ouvrage *Commedia dell'Arte in Context* vise à retracer l'histoire du phénomène et sa réception dans le théâtre contemporain. Il contribue significativement à individualiser les protagonistes les plus importants qui récupèrent la tradition de la Commedia dell'Arte dans la pratique scénique. Cf. *Commedia dell'Arte in Contexte*, Christopher B. Balme, Piermario Vescovo, Daniele Vianello (dir.), Cambridge University Press, 2018.

³⁶ Daniele Vianello, *Commedia dell'Arte in Context*, op. cit., p. 10. [The fortunes of the commedia dell'arte in the twentieth century can be retraced panoramically in the experimental workshops, performances and theoretical deliberations undertaken by the protagonist of international theatre, ranging from the pioneers of director's theatre, Gordon Craig, Jacques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet, Nikolai Evreinov, Vsevolod Meyerhold, Kontantin S. Stanislavski, Aleksandr Tairov, Yevgeny Vakhangov, Sergei Radlov and Max Reinhardt, to the great mimes Jean-Louis Barrault and Marcel Marceau and – more recently – to masters of the stage such as Jacques Lecoq, Ariane Mnouchkine, Eduardo De Filippo, Giorgio Stroller, Benno Besson, Giovanni Poli, Dario Fo and Eugenio Barba, to cite some of the most important figures].

³⁷ Gérard Lenclud, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », op. cit., p. 4.

³⁸ *Ibid.*

Ce filtrage, quant à la tradition de la Commedia dell'Arte, peut se manifester à travers la recherche d'un théâtre gestuel, la redécouverte de l'emploi du masque et de l'improvisation, le modèle de *training*, ou bien, le travail/laboratoire collectif. Malgré l'exigence de donner une image historique de la Commedia dell'Arte, tout ce qui se transmet ne forme pas nécessairement une tradition, pour reprendre la réflexion de Lenclud :

De même que tout ce qui survit du passé n'est pas *ipso facto* traditionnel, tout ce qui se transmet ne forme pas nécessairement tradition. La tragédie classique en tant que genre, bien que venue du passé, jouée et commentée de nos jours, bien que véhiculant quelque chose d'important pour notre sensibilité culturelle, ne rentre pas à l'évidence dans le champ de ce que nous nommons tradition. Cette dernière est donc à la fois ce qui se transmet dans l'ordre de la culture et un mode particulier de transmission. Ce qui la caractériserait n'est pas seulement le fait qu'elle soit transmise mais le moyen par lequel elle a été transmise³⁹.

On verra que les moyens de transmettre la tradition de la Commedia dell'Arte sont différents. Comme les principes pédagogiques élaborés par les grands protagonistes du théâtre contemporain sont presque toujours liés à leur pratique scénique, la transmission de la tradition fait intégrer de nouveaux éléments et elle peut être également vue dans l'optique d'une « fantaisie de l'idéologie moderne théâtrale »⁴⁰. Cela étant, elle fait preuve de la « culture d'accumulations » : en accumulant les héritages, les metteurs en scène-pédagogues réactualisent « un lieu vécu au présent éternel »⁴¹.

Pour exemplifier la récupération et la transmission de la tradition de la Commedia dell'Arte dans le théâtre contemporain et pour voir lesquels de ses éléments constitutifs sont toujours présents, nous avons choisi de nous concentrer principalement sur le travail de Carlo Boso, metteur en scène, pédagogue et maître de la Commedia dell'Arte dans la pratique contemporaine. Le choix d'analyser son parcours artistique, professionnel et pédagogique vient du fait qu'il manque une étude approfondie sur ce protagoniste de l'avant-garde théâtrale italienne qui contribue significativement à la re-diffusion de la Commedia dell'Arte dans la péninsule italienne, mais aussi dans les pays très éloignés tant géographiquement que culturellement de l'Italie. De l'autre côté, sa pratique théâtrale privilégie une approche archéologique du phénomène qui ne se limite pas seulement à « une excavation (une analyse). Elle [synthétise], d'une certaine manière, ([reconstruit,

³⁹ Gérard Lenclud, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », op. cit., p. 4.

⁴⁰ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 317.

⁴¹ Nora précise : « la mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel », in Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », op. cit., p. XIX.

représente, simule]) le passé »⁴². Elle assure donc un processus de création relais entre l'étude sur la reconstruction historique de la Commedia dell'Arte, sa présence dans le répertoire d'une compagnie contemporaine, et son impact dans la transmission d'une tradition du passé. C'est surtout entre 1978 et 1994, quand il entame sa collaboration avec la compagnie Tag Teatro de Venise, que Boso pose les bases de sa pensée et de sa pratique autour de l'appropriation de la Commedia dell'Arte. Son objectif est de représenter le plus fidèlement possible cet univers théâtral comme il avait été conçu à l'époque. Mais, comme le dit Mike Pearson, « ce que nous ne pouvons pas reconstruire, c'est le contexte d'origine bien que nous puissions fournir des pointeurs »⁴³. Ce que nous essayerons de démontrer à travers la poétique bosienne ce sont certains aspects et processus qui font partie du cadre multiforme autour de l'image historique et philologique de la Commedia dell'Arte. Nous les exemplifierons en examinant les éléments suivants : la structure d'une compagnie, le travail collectif, la composition des canevas et le travail sur le théâtre non écrit, la construction des personnages et de leur jeu, l'invention et la réutilisation des masques, le lieu des représentations et le rapport avec le spectateur.

Dans la deuxième partie de notre travail, nous nous interrogerons sur le parcours professionnel de Boso afin de voir de quelle manière il récupère l'héritage du passé pour s'investir ensuite à une réinvention de la Commedia dell'Arte de son temps. Nous retracerons d'abord le contexte historique du théâtre occidental à partir des années 1960 pour comprendre la démarche de Boso dans la recherche des nuances du rapport entre l'acteur et le spectateur, et des mécanismes du théâtre gestuel. Il s'agira d'évoquer surtout l'importance du théâtre de rue dans le travail sur les places publiques qui assume pour Boso une fonction principale dans la récupération des *technai dell'arte*. Nous mettrons en évidence son travail avec la compagnie vénitienne avec laquelle Boso, au titre d'un *capocomico* moderne, réalise une série de canevas-spectacles au succès international. Nous nous concentrerons ensuite sur la notion du théâtre populaire en France, le pays où Boso, en quittant l'Italie dans les années 1990, crée sa bulle de savon et transmet son propre héritage et sa propre *mémoire*. On verra que le théâtre de Boso est un voyage continu entre l'Italie et la France, la création d'une interface entre deux milieux différents. C'est un voyage dans l'espace-temps pour conserver le grand patrimoine théâtral. L'une des destinations finales marque une étape importante dans sa biographie : la fondation de l'Académie internationale des arts du spectacle de Versailles.

⁴² Mike Pearson, « Theatre/Archeology », in *The Drama Review*, 38, n° 4, 1994, p. 134. [« Archaeology is not just excavation (analysis). It must in some way, synthesize (reconstruct, represent, simulate) the paste »].

⁴³ *Ibid.*, p. 139. [« What we cannot reconstruct is the original contexte although we might provide pointers »].

La problématique principale de notre travail sera exposée dans la troisième partie dans laquelle nous traiterons la question de processus de création dans le théâtre bosien. Il s'agira de voir en quoi consiste le travail de Boso concernant la récupération de la Commedia dell'Arte sur la scène contemporaine à travers une réflexion dialectique « entre mythe et histoire ». Nous questionnerons non seulement l'événement scénique dans sa dimension figurative, mais nous nous concentrerons surtout sur « le non-représentable » :

Le non-représentable, à savoir essentiellement, mais non exclusivement, l'invisible, nous cherchons à identifier, en réaction contre une culture visuelle hégémonique de l'évidence, dans l'audition, le rythme, les perceptions kinesthésiques, donc au-delà des signes visuels trop évidents et des unités largement visibles⁴⁴.

Pour Boso, la mise en scène est la vitrine de ce qu'il fait au théâtre, c'est la partie visible de l'iceberg. Nous analyserons ses spectacles dans cette perspective, c'est-à-dire dans l'objectif de voir en premier lieu quel processus se cache sous la partie immergée de l'iceberg, comment il se manifeste ensuite sur scène, et finalement comment il est perceptible par le regard du spectateur. Dans ce sens il est important d'examiner d'abord la structure d'une compagnie envisagée à travers le travail collectif et l'importance de la dramaturgie de l'acteur dans le travail sur le répertoire. Ensuite, notre recherche sera consacrée à l'analyse du jeu scénique dans la création théâtrale bosienne. Comme l'affirme Patrice Pavis, la description de l'acteur, qui est « au centre de la mise en scène et il tend à ramener à lui le reste de la représentation », est « l'élément le plus difficile à saisir »⁴⁵. À ce titre, nous reprendrons la notion de « langage énergétique » de Taviani pour essayer de saisir le sens du jeu scénique des comédiens *dell'arte* afin de procéder à l'analyse des éléments avec lesquels Boso reconstruit les techniques de la Commedia dell'Arte, en obtenant, de toute façon, comme résultat, une tradition réinventée. Selon Taviani, le langage énergétique fait partie d'un travail secret – *secret* dans le sens étymologique du terme, c'est-à-dire *séparé* – et il est à la base de leur technique scénique, de leur formation, de la transmission des expériences d'un acteur à l'autre, au-delà de la codification globale des postures scéniques.

Pour démontrer le processus de la recherche du « langage énergétique », nous nous interrogerons sur la question de « mémoire » dans la récupération d'une tradition du passé. Banu

⁴⁴ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Éditions Nathan, Paris, 1996, p. 25.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 53.

définit la mémoire du théâtre comme : « ma mémoire »⁴⁶. On peut parler de *ma* mémoire du metteur en scène, de *ma* mémoire de l'acteur, ou bien de *ma* mémoire du spectateur. La mémoire du metteur en scène comprend sa propre expérience, ses héritages, sa vision artistique et idéologique, et la manière dont il saisit et insère une tradition du passé dans son œuvre. C'est la mémoire qui est à la base de la composition dramaturgique et scénique dans un *continuum* entre la scène et la page. La mémoire de l'acteur concerne ce que Nora définit comme une « mémoire vraie, aujourd'hui réfugiée dans les gestes et habitudes, dans les métiers où se transmettent les savoirs du silence, dans les savoirs du corps »⁴⁷. Nous utiliserons la notion de mémoire du corps à travers différentes approches théoriques et philosophiques pour parler d'une tradition théâtrale récupérée en tant que processus de *re-présentation*. Il s'agira de définir tout ce qu'on peut qualifier d'*immatériel*, *invisible* ou éphémère dans l'art du spectacle.

La mémoire, dit Banu, est un « secours pour le comédien qui doit revivre un caractère : ce qui a eu lieu, ce dont il a fait l'expérience, peut être repris dans le contexte de la fiction »⁴⁸. Nous aborderons le contexte de « la fiction de la tradition de la Commedia dell'Arte » pour démontrer de quelle manière l'acteur « visite une mémoire » dans un échange à distance, au sein d'une dimension d'espace-temps, à l'intérieur de son corps. La fiction de la Commedia dell'Arte est comprise comme une « activité de remémoration »⁴⁹ qui permet à l'acteur de *produire quelque chose*, autrement dit, c'est une création spontanée, un « déclenchement » ; quelque chose à l'intérieur du corps de l'acteur à quoi il fait appel, « qui ramène à l'autre », quelque chose d'invisible qui peut interagir à distance, ou qui interagit depuis 'toujours' et fait que son mouvement ou ses mouvements changent. C'est donc un sujet actif de re-présentation et si les acteurs jouent, « c'est qu'ils sont, donc qu'ils se re-présentent »⁵⁰.

La fiction de la Commedia dell'Arte sera surtout exemplifiée à travers la notion de masque comme « objet fictionnel ». Dans cette étape, nous introduirons le concept d'acteur qui « se met entre deux miroirs » pour mettre en évidence l'importance de *ma* mémoire du spectateur. La mémoire du spectateur implique surtout sa manière de *lire* l'acteur, c'est-à-dire que le corps de l'acteur n'est pas seulement réfléchi et visible à l'acteur qui construit son personnage, mais qu'il se

⁴⁶ Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, op. cit., p. 11.

⁴⁷ Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », op. cit., p. XXV.

⁴⁸ Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, op. cit., p. 29.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁵⁰ Jacques Baillon, *Comment le théâtre explique l'invariabilité de la vitesse de la lumière*, Riveneuve éditions, Paris, 2015, p. 189.

reflète aussi dans le regard du spectateur. Ce concept sera surtout mis en évidence dans l'analyse du personnage d'Arlequin de David Anzalone qui apparaît sur scène sans masque dans la réactualisation bosienne de la pièce de Goldoni. L'exemple du personnage de Zanza nous servira à démontrer que la technique du jeu des comédiens *dell'arte* dans le théâtre contemporain ne renvoie pas à une technique codifiée d'une tradition telle quelle ayant existé dans le passé. Boso, dans ce spectacle, crée l'image du personnage d'Arlequin, l'image qui est le lien entre le passé et le présent et qui donne naissance à quelque chose de nouveau. Le présent d'un passé évolue et se modifie à travers 'le visage' de l'acteur qui ne représente pas le personnage traditionnel, mais le *re-présente*.

Dans la quatrième partie de notre travail, nous exposerons le voyage pédagogique de Boso, ses principes et ses trajectoires. Cette partie est étroitement liée à la réflexion de Boso sur le rôle politique de la Commedia dell'Arte démontrée dans le dernier chapitre de la troisième partie. Cela nous servira à comprendre les principes de base de sa pédagogie élaborée au cours de ses stages et formalisée dans le contexte de la fondation de l'AIDAS. Nous nous interrogerons sur la notion d'« art de la comédie » afin d'appuyer notre réflexion sur le rôle de la tradition de la Commedia dell'Arte dans le processus de *training* de l'acteur de Boso. La Commedia dell'Arte, pour Boso, est principalement l'instrument performatif et communicatif, ou bien esthétique et éthique, dans l'enseignement de l'art du théâtre. Nous proposerons une analyse de l'un de ses stages plus récents dont l'objectif est de décrire les étapes de son déroulement et de ses principes constitutifs. Le fait d'analyser l'enseignement de Boso au moment où la forme de ses méthodes est définie, permettra de connaître le point d'arrivée de son parcours professionnel. D'ailleurs, les principes de la pédagogie bosienne exposés dans ce chapitre sont continuellement mis en œuvre à l'AIDAS dont nous exposerons l'organisation du système pédagogique dans le deuxième chapitre de cette partie.

Le dernier chapitre de notre travail consiste à faire une analyse comparative des spectacles du Tag que Boso reprend avec les compagnies issues de l'AIDAS. Il s'agira de voir la métamorphose de la reprise des spectacles de la compagnie vénitienne pour relever la notion de « culture d'accumulations » créée par différents héritages. « À l'époque de la mémoire électronique du film et de la reproductibilité », dit Eugenio Barba, « le spectacle théâtral s'adresse à la mémoire vivante, laquelle n'est pas musée mais métamorphose »⁵¹. Nous pourrions constater que si Boso codifie en quelque sorte les spectacles qu'il avait réalisés dans le passé, c'est aussi pour transmettre « un style » à jouer, à travers la reconstitution nouvelle d'une création originale qui devient nécessairement une reprise réélaborée.

⁵¹ Eugenio Barba, *Le Canoë de Papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria, L'Entretemps éditions, Saussan, 2004, p. 61.

L'essence de la récupération d'une tradition, on peut le dire, n'est pas le mouvement mais le temps⁵². Le temps d'une conversation secrète entre le passé et le présent. Le temps que la lumière du passé parcourt pour arriver jusqu'à nous. « À la lumière de la *Commedia dell'Arte* » signifie se plonger « dans le passé du théâtre pour mieux le rattacher au présent, pour mieux faire de lui un outil pour l'avenir »⁵³. Antoine Vitez écrivait :

Le mot qui aujourd'hui m'irrite le plus est celui de dépoussiérage (je veux dire des classiques). Et non point parce que la mode change, mais parce qu'en effet il dit quelque chose que je refuse : l'idée que les œuvres seraient intactes, luisantes, polies, belles, sous une couche de poussière, et qu'en ôtant cette poussière, on les retrouverait dans leur intégrité originelle. Alors que les œuvres du passé sont des architectures brisées, des galions engloutis, et nous les ramenons à la lumière par morceaux, sans jamais les reconstituer, car de toute façon l'usage en est perdu, mais en fabriquant, avec les morceaux, d'autres choses. [...] Le dépoussiérage, c'est la restauration. Notre travail à nous est tout au contraire de montrer les fractures du temps⁵⁴.

⁵² On se réfère à la réflexion d'Agamben sur le traité du maître de danse, Domenico da Piacenza : « La danse est donc, pour Domenichino, essentiellement une opération conduite sur la mémoire, une composition des fantômes dans une série temporellement et spatialement ordonnée [...]. Or cela signifie que l'essence de la danse n'est plus le mouvement – mais le temps », in Giorgio Agamben, *Nymphes*, Presses Universitaires de France, 2019, p. 10.

⁵³ Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, op. cit., pp. 45-46.

⁵⁴ Antoine Vitez, entretien avec Danielle Kaisergrüber, « Théorie / pratique théâtrale », in *Dialectiques*, n° 14, été 1976, pp. 8-16.

PREMIÈRE PARTIE

« LA COMMEDIA DELL'ARTE EXISTE ENCORE » : LA REDÉCOUVERTE DE LA COMMEDIA DELL'ARTE AU XX^e SIÈCLE

« LA COMMEDIA DELL'ARTE ESISTE ENCORE » : LA REDÉCOUVERTE DE LA COMMEDIA DELL'ARTE AU XX^e SIÈCLE

Dans un grand nombre d'études qui traitent la question de l'existence de la Commedia dell'Arte dans le théâtre contemporain, une affirmation – à l'apparence très simple – se répète continuellement. Il s'agit de l'assertion de Ferdinando Taviani en 1980 : « C'est très étrange que la Commedia dell'Arte existe encore »¹. En parlant de sa présence dans le théâtre contemporain, Taviani utilise une métaphore astrologique : « les constellations semblaient diviser le temps et structurer les comportements et les actions des hommes, alors que ce furent les hommes qui, en divisant le temps et en identifiant les caractères et les tempéraments, reliaient mentalement les différents astres, dispersés sur le ciel, en figures et constellations unitaires »². Dans ce sens, explique Taviani, la Commedia dell'Arte est une constellation et comme telle, elle *influence*. L'affirmation de Taviani devient la réponse à la question de Roberto Tessari, posée dans l'introduction de son livre : « la Commedia dell'Arte a-t-elle existé ? »³. Tessari se réfère à une phrase provocatrice (« La Commedia dell'Arte n'existe pas »⁴) qui ouvre la revue européenne d'études théâtrales, *L'Annuario Internazionale della Commedia dell'Arte*, dédiée à la question. Contre qui, répond Tessari, Goldoni aurait conduit sa longue guerre – sa réforme – si la Commedia dell'Arte n'avait pas existé ? Toutefois, il affirme que la Commedia dell'Arte ne peut pas être comprise comme quelque chose de monolithique : toujours la même à travers les changements de temps et d'espace. Il n'existe pas non plus de modèle normatif pour un spectacle invariable ni de système permanent de masques fixes, ni encore de jeu d'improvisation bien déterminé et soutenu par une codification stricte. Cela peut expliquer la raison pour laquelle Taviani et Mirella Schino

¹ Ferdinando Taviani, « Influenza della Commedia dell'Arte », in *Enciclopedia del teatro del '900*, Antonio Attisani (dir.), Feltrinelli, Milan, 1980, p. 393. [« È stranissimo come la Commedia dell'arte viva ancora »].

² *Ibid.* [« Le costellazioni sembravano suddividere il tempo e strutturare i temperamenti degli uomini, mentre in realtà furono gli uomini, nel suddividere il tempo e nell'individuare caratteri e temperamenti, a collegare mentalmente diversi astri, dispersi in cielo, in figure e costellazioni unitarie »].

³ Roberto Tessari, « Introduzione. È esistita la Commedia dell'Arte ? », in *La Commedia dell'Arte. Genesi d'una società dello spettacolo*, Editori Laterza, Bari, 2013, p. 5.

⁴ Siro Ferrone, Anna Maria Testaverde (dir.), « Presentazione », in *Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale*, I, Leo S. Olschki, Florence, 2008, p. VII. [« La Commedia dell'Arte non esiste »].

intitulent l'une de leurs plus importantes études : *Il Segreto della Commedia dell'Arte*, le « secret » de la Commedia dell'Arte :

L'histoire de la Commedia dell'Arte, qui est une histoire d'acteurs, une histoire fermée et qui nous est presque secrète, est une histoire séparée de la tradition qui se développe d'abord parmi les spectateurs puis année par année, jusqu'à nous, et qui élève la Commedia dell'Arte parmi les grandes idées du théâtre, jusqu'à la fixer comme symbole et mirage⁵.

Dans un autre essai, Taviani explique que « dans ces histoires [les histoires sur la Commedia dell'Arte], on saisit le sens et la valeur du passé à travers le vide qu'elles nous ont laissé en partant »⁶. Pour Ludovico Zorzi, la Commedia dell'Arte représente « un phénomène si complexe et, sous plusieurs aspects, encore controversé et mystérieux »⁷. Roberto Cuppone l'appelle « un *monstrum* [...], une utopie sincère, une projection sur le passé d'ombres (lumières) du théâtre actuel »⁸. Tessari la compare avec l'objet mystérieux de *2001, l'Odyssée de l'espace* et « comme celui-ci, elle est dotée du même pouvoir de fascination que seules les entités mythologiques possèdent »⁹.

Aujourd'hui encore, la quête perdure, celle qui permettra de découvrir l'aspect secret de la Commedia dell'Arte, ce qu'elle recèle toujours aux contemporains. « Symbole », « secret », « utopie », « objet mystérieux », « constellation » : plus on creuse dans son passé plus ses mythes semblent grandir, plus nous semble difficile de saisir sa nature *matérielle* pour donner, comme le dit Taviani, « une idée du théâtre ». On pourrait ajouter à toutes ces appellations abstraites une autre encore : celle de *lumière*. La présence de la Commedia dell'Arte dans le théâtre contemporain peut être vue comme une étoile sur le ciel, car quand on observe la lumière des étoiles, on observe le passé. La lumière qui a été libérée au cours du Big Bang, il y a plus de 13,8 milliards d'années, voyage encore dans notre Univers et arrive jusqu'à notre Planète. La vitesse finie de la lumière nous

⁵ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, « Avant-Propos », in *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 13. [La Casa Usher, Florence, 1984].

⁶ Ferdinando Taviani, « Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte », in *Teatro e Storia*, n° 1, octobre 1986, p. 25. [« In queste storie si coglie il senso ed il valore del passato attraverso il vuoto che han lasciato andandosene »].

⁷ Ludovico Zorzi, « Intorno alla Commedia dell'Arte », in *Forum Italicum*, vol. XIV, n° 3, 1980, p. 426. [« un fenomeno complesso e, sotto molti aspetti, ancora controverso e misterioso »].

⁸ Roberto Cuppone, « In questo, il teatro gli scenari della Commedia dell'Arte », in *Trans/Form/Ação*, n° 24 : 121-141, São Paulo, 2001, p. 121. [« un *monstrum* [...], schietta utopia, proiezione sul passato di ombre (luci) del teatro attuale »].

⁹ Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte. Genesi d'una società dello spettacolo*, op. cit., p. 9. [« come quello, dotata dello stesso potere di fascinazione che appartiene solo agli enti mitologici »].

permet de regarder les objets lointains pour voir leur vie antérieure. C'est en ce sens que, selon nous, la Commedia dell'Arte existe encore : *une étoile qu'on regarde sur le ciel en regardant le passé.*

CHAPITRE I. LA REDÉCOUVERTE HISTORIQUE : LES ÉTUDES SUR LA RECONSTRUCTION HISTORIQUE DE LA COMMEDIA DELL'ARTE AU COURS DU XX^e SIÈCLE

Avant de tracer l'histoire de cet art qui, même en Italie, est à peu près disparu, nous devons en expliquer, pour ainsi dire, le mécanisme, et, comme ce mécanisme est assez difficile à saisir pour qui ne l'a pas vu mettre en œuvre, nous croyons être plus clairs et abrégé beaucoup de détails, en plaçant ici le récit de l'essai pratique qui nous a conduit fortuitement à l'étude de ce genre et à la pensée de ce livre¹⁰.

C'est à Nohant en 1846 que George Sand, ses amis et son fils Maurice, en créant les types fantastiques par l'improvisation théâtrale, font renaître l'art des comédiens italiens, la Commedia dell'Arte. Presque involontairement, comme « une sorte de mystère » qu'ils « ne cherchaient pas »¹¹, de ce monde « de créations folles et bizarres »¹², ils redécouvrent la tradition de la Commedia dell'Arte. Ils réinventent des Scaramouche, des Léandre et des Colombine en adaptant cet univers théâtral à leurs besoins et en le réduisant à une image uniforme : la Commedia dell'Arte comme le théâtre de masques animés par l'improvisation. Au cours des dix-sept ans que dura son activité, le théâtre de Nohant « fonctionna comme un vrai et propre laboratoire théâtral, au double sens du terme, le lieu d'expérimentation et de pédagogie : en réalisant entre autres plus de deux cents représentations de 180 pièces différentes, sans compter environ 230 représentations de marionnettes entre 1847 et 1886 »¹³. Ces expérimentations menées au cours de soirées fantastiques,

¹⁰ Maurice Sand, *Masques et bouffons : comédie italienne, texte et dessins par Alexandre Manceau. Préface par George Sand*, tome I, Michel Lévy, Paris, 1860, p. 1.

¹¹ George Sand, *Le château des Désertes*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *À tous les vents*, Volume 385 : version 1.01, p. 5. [Michel Lévy Frères, Paris, 1851]. À la fin de l'année 1846, George Sand se trouve à Nohant avec sa famille et ses amis. C'est à cette période qu'elle commence à travailler sur *Le château des Désertes*. Dans la préface du roman, George Sand écrit : « Ce roman m'a servi, une fois de plus, à me confirmer dans la certitude que les choses réelles, transportées dans le domaine de la fiction, n'y apparaissent un instant que pour y disparaître aussitôt, tant leur transformation y devient nécessaire. Durant plusieurs hivers consécutifs, étant retirée à la campagne avec mes enfants et quelques amis de leur âge, nous avons imaginé de jouer la comédie sur scénario et sans spectateurs [...] Cet amusement devint une passion pour les enfants, et peu à peu une sorte d'exercice littéraire qui ne fut point inutile au développement intellectuel de plusieurs d'entre eux. Une sorte de mystère que nous ne cherchions pas, mais qui résultait naturellement de ce petit vacarme prolongé assez avant dans les nuits, au milieu d'une campagne déserte, lorsque la neige ou le brouillard nous enveloppaient au dehors [...] ».

¹² Maurice Sand, *Masques et bouffons*, op. cit., p. 2.

¹³ Roberto Cuppone, *Le Théâtre de Nohant, L'Invenzione della Commedia dell'Arte*, vol. I, C.I.R.V I, Moncalieri, 1997, p. 18. [« operò come un vero e proprio laboratorio teatrale, nella duplice accezione del termine, luogo di sperimentazione e di pedagogia : realizzando fra l'altro più di duecento rappresentazioni di 180 *pièces* diverse, senza contare le circa 230 rappresentazioni di burattini tra il 1847 e il 1886 »].

masquées et improvisées, laissent une trace décisive : le livre publié en 1860 par le fils de George Sand, Maurice Sand, qui reconstruit « l'histoire de cet art » et marque le regain d'intérêt pour étudier la Commedia dell'Arte¹⁴. Les paroles avec lesquelles Maurice Sand commence son livre sont, selon Roberto Cuppone « le vrai et propre acte de baptême de la commedia dell'arte »¹⁵, si un tel acte existe :

Nous avons entrepris d'esquisser l'histoire d'un genre de représentation scénique qui n'existe plus en France, et qui n'y a même jamais porté son nom propre. En effet, ce genre s'est appelé chez nous *comédie à l'improptu*, *comédie improvisée*, *comédie sur canevas*. Aucune de ces dénominations n'exprime suffisamment ce que les Italiens ont appelé COMEDIA DELL'ARTE, c'est-à-dire, littéralement, *comédie de l'art*, et, par extension, la comédie parfaite, le *nec plus ultrà* de l'art. Nous prions donc le lecteur français d'accepter, une fois pour toutes, ce titre italien, que rien ne saurait remplacer avec avantage, la *comedia dell'arte*¹⁶.

En 1845, le jour du Nouvel An, les comédiens de Nohant préparent un nouveau canevas, *Pierrot comédien*, « le premier indiqué explicitement comme *comédia dell'arte* »¹⁷. Sans prendre en compte l'histoire que le spectacle raconte – une compagnie de comédiens qui cherche refuge dans un château pendant l'hiver –, Cuppone se demande : « quel sens pouvait avoir le fait de spécifier qu'un canevas était une *comédia dell'arte* quand toute l'expérience de Nohant semblait visée à sa réinvention ? »¹⁸. En fait, selon Cuppone, les Sand inventent la Commedia dell'Arte comme « mythe génétique du théâtre, genre spectaculaire, faux historique »¹⁹. Cuppone finit par donner un titre très suggestif à son livre qui traite du théâtre de Nohant : *L'Invention de la Commedia dell'Arte*.

La progression des représentations, des sujets choisis et des acteurs [...] ; le travail de perfectionnement de l'écriture des canevas [...] ; la documentation systématique du contenu

¹⁴ Parmi les premières études historiques sur la Commedia dell'Arte en Italie sont : Vincenzo De Amicis, *La commedia popolare latina e la commedia dell'arte*, Morano, Naples, 1882 ; Michele Scherillo, *La Commedia dell'Arte in Italia : studi e profili*, Loescher, Turin, 1884 ; Lorenzo Stoppato, *La commedia popolare in Italia*, Draghi, Padoue, 1887.

¹⁵ Roberto Cuppone, *Le Théâtre de Nohant, L'Invenzione della Commedia dell'Arte*, op. cit., p. 20. [« il vero e proprio atto di battesimo della commedia dell'arte »].

¹⁶ Maurice Sand, *Masques et bouffons*, in « Avant-propos », op. cit., p. 1.

¹⁷ Roberto Cuppone, *Le Théâtre de Nohant, L'Invenzione della Commedia dell'Arte*, op. cit., p. 75. [« il primo indicato esplicitamente come *comédia dell'arte* »].

¹⁸ *Ibid.* [« quale senso poteva esserci a specificare che un canovaccio era una *comédia dell'arte*, quando tutta l'esperienza di Nohant sembrava volta alla sua reinvenzione »].

¹⁹ Roberto Cuppone, « Il sogno teatrale di Maurice Sand », in *Teatro e Storia*, Annali 3, XI, 1996, p. 243. [« mito generico del teatro, genere spettacolare, falso storico »].

visible, d'image ; [...] l'étude longue des figures typiques de la commedia dell'arte ; fusionnaient tous ensemble dans l'entreprise finale des *Masques et bouffons* [...], une entreprise cohérente et systématique de réinvention de la commedia dell'arte et de ses modèles, qui trouve son apogée dans sa défaite : dans la déclaration impotente de faire revivre un genre, l'inventa comme tel et en fit une première Histoire²⁰.

Au début du XX^e siècle le « petit mythe moderne »²¹ de la Commedia dell'Arte commence à prendre sa forme plus élaborée grâce à la fascination que Edward Gordon Craig porte à ce phénomène théâtral. « Face à un théâtre italien à l'époque strictement divisé en genres [...] », Craig montre, selon Gianfranco Pedullà, une liberté « d'aimer [...] les marionnettes, Shakespeare, la Commedia dell'Arte [...] : une idée transversale et en même temps totale du théâtre comme un organisme «vivant». [...] Il coexiste en lui un élan vers un art théâtral pur pour l'avenir et un regard orienté vers la partie la plus vitale de différentes traditions théâtrales »²².

Les études de Craig rompent avec l'habitude de voir la Commedia dell'Arte comme « un genre théâtral peuplé de masques qui font des sauts et des grimaces »²³ et révèlent un autre aspect important : l'absence du texte et la puissance du geste. En 1908 à Florence, Craig crée son journal

²⁰ Roberto Cuppone, *Le Théâtre de Nohant, L'Invenzione della Commedia dell'Arte*, op. cit., pp. 16-17. [« La progressione delle ripresentazioni, dei temi scelti e degli attori [...] ; il lavoro di perfezionamento della scrittura dei canovacci [...] ; la documentazione sistematica del contenuto visivo, di imagine ; [...] il lungo studio delle figure tipiche della commedia dell'arte ; confluivano tutti insieme nell'impresa finale di *Masques et bouffons* [...], una impresa coerente e sistematica di reinvenzione della commedia dell'arte e dei suoi modi, che trovò il suo apogeo nella sua sconfitta : nel dichiararsi impotente a far rivivere un genere, lo inventò come tale e ne fece una prima Storia »].

²¹ Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte. Genesi d'una società dello spettacolo*, op. cit., p. 220. C'est ainsi que Roberto Tessari décrit deux romans apparus au cours du XVIII^e siècle, *Signor Formica* (1819) d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann et *Capitaine Fracasse* (1861) de Théophile Gautier. Hoffmann (1776-1822), écrivain allemand, s'est souvent inspiré dans ses contes fantastiques de la tradition théâtrale italienne, surtout celle de la Commedia dell'Arte. En 1820, il publie *Princesse Brambilla, Un caprice dans la manière de Jacques Callot*, roman dans lequel il reconstruit l'histoire du comédien Giglio à partir de sept gravures de Callot (1592-1635), *Balli di Sfessania*. Elles se composent de 24 planches gravées à l'eau-forte et représentent les personnages de la Commedia dell'Arte tirés des nombreux spectacles de rue et de cour à Florence entre 1614 et 1621. Le monde fantastique d'Hoffmann inspire l'œuvre de Théophile Gautier (1811-1872). Dans *Capitaine Fracasse*, Gautier décrit la vie d'une troupe de comédiens et évoque les portraits des personnages de la Commedia dell'Arte.

²² Gianfranco Pedullà, « Gordon Craig nel teatro europeo del Novecento », in *Per Edward Gordon Craig nel cinquantenario della morte (1966-2016)*, Renzo Guardenti (dir.), Bulzoni Editore, Rome, 2018, p. 80. [« di fronte a un teatro italiano allora rigidamente diviso in generi [...], la libertà di Craig nell'amare [...] le marionette, Shakespeare e la Commedia dell'Arte [...] : un'idea trasversale e, insieme, totale del teatro come un organismo «vivente». [...] Coesistevano in lui uno slancio verso un'arte teatrale pura per l'avvenire e uno sguardo rivolto alla parte più vitale della varie tradizioni teatrali »].

²³ Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Turin, 2014. Dans la première partie du Prologue de cette étude, *Les limites de la Commedia dell'Arte*, Ferrone expose l'idée limitée selon laquelle la Commedia dell'Arte est créée d'après les conventions contemporaines en disant que : « L'habitude aux idées courantes invite à penser que la Commedia dell'Arte est un genre théâtral peuplé de masques qui font des sauts et des grimaces, se tapent et tombent amoureux en utilisant des discours exagérés et des gestes acrobatiques, pour le plaisir des grands et des petits, portant toujours des costumes très colorés », p. 3. [« L'abitudine alle idee correnti invita a pensare che la Commedia dell'Arte sia un genere teatrale popolato di maschere che fanno salti e smorfie, si bastonano e si innamorano con parole esagerate e geste acrobatici, per il piacere dei grandi e dei piccini, semper indossando i medesimi costumi coloratissimi »].

séminal, *The Mask*²⁴, et invite « tous ceux qui veulent connaître cette période de l'art dramatique qui a été le plus courageux dans son but et le plus réussi dans ses réalisations »²⁵. L'une des principales études dans laquelle *The Mask* trouve sa source est le livre de Luigi Rasi, *I comici italiani* (1897-1905), le dictionnaire bibliographique des acteurs célèbres de la Commedia dell'Arte, et *L'Histoire du Théâtre Italien* (1728) de Luigi Riccoboni. Craig remercie Rasi pour « plusieurs petits services qu'il a rendu à *The Mask*, en possédant une riche connaissance de la Commedia dell'Arte et en constatant sa valeur historique, pour la préparation des numéros spécialement consacrés à cette période la plus intéressante du théâtre italien »²⁶. Plusieurs pages de *The Mask* sont dévolues à l'histoire de célèbres compagnies, comme I Gelosi et I Confidenti. Craig voit les comédiens *dell'arte* comme des acteurs-créateurs dans un théâtre libéré du texte écrit et de la psychologie. Ce qu'ils peuvent apprendre « l'artiste du théâtre de l'avenir »²⁷, c'est la force créatrice du corps de l'acteur et l'importance de la technique – structurée et définie par l'emploi du masque – dans le processus créatif tout en refusant l'imitation de la réalité. En ce sens, ils annoncent, selon Craig, l'apparition de la *Uber-Marionette*, *Sur-Marionnette*.

En 1915, Jacques Copeau visite le théâtre l'Arena Goldoni que Craig fonde en 1913 à Florence : « Première visite à l'Arena Goldoni. On entre dans une vieille église désaffectée, pleine de livres, de cartons, de gravures, de maquettes, de vitrines contenant des masques, des marionnettes, des fragments de costumes, etc. »²⁸. L'entrée à l'Arena Goldoni et la consultation des recherches de Craig, mènent Copeau à l'idée de créer « une nouvelle comédie improvisée, avec des types et des sujets de *notre* temps »²⁹. Copeau se réfère aussi aux expérimentations de Maurice Sand et de ses amis dans l'idée de former une petite compagnie capable d'improviser en créant de nouveaux personnages sur les traces des comédiens *dell'arte*. L'archétype de l'acteur de la

²⁴ Les textes du journal sont réunis et publiés en 1911 dans le recueil de Craig, *De l'Art du Théâtre*. Étant donné que le recueil exclut deux articles, « The Commedia dell'Arte or Professional Comedy » et « The Commedia dell'Arte Ascending », qui proposent une précieuse polémique de Craig concernant l'influence de la Commedia dell'Arte sur son expérience pratique et sa réflexion théorique, notre référence principale sont ses textes parus dans *The Mask*.

²⁵ Edward Gordon Craig, « The Commedia dell'Arte or Professional Comedy », in *The Mask*, vol. III, n° 10-12, avril 1911, p. 147. [« to all who care to know about that period of dramatic art which was the most courageous in its aim and the most successful in its achievements »].

²⁶ *Ibid*, p. 187. [« for several little services which he, so rich in knowledge of, as well as in objects of historical value relating to, the Commedia dell'Arte has rendered to *The Mask* in its preparation of the numbers which it has especially devoted to that most interesting phase of the Italian Theatre »].

²⁷ Craig écrit : « Le mot d'*Aujourd'hui* est fort beau, celui de *Demain* l'est aussi, et celui de *l'Avenir* est divin – mais le mot qui les enchaîne l'un à l'autre et les harmonise, est plus que tous parfait : c'est le mot *Et* », in Edward Gordon Craig, *De l'Art du Théâtre*, Circé, Belval, 1999, pp. 77-78.

²⁸ Jacques Copeau, *Registres I. Appels*. Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis, Gallimard, Paris, 1974, p. 64.

²⁹ *Ibid*, p. 187.

« nouvelle comédie improvisée » comme un grand rival de la comédie littéraire est, pour Copeau, Charlie Chaplin :

Imaginez une troupe composée d'une dizaine de gaillards de la force de ce Charlie. [...] C'est merveille de penser qu'avec un matériel si simple, si peu encombrant – une dizaine de comédiens tout au plus, une dizaine de costumes, quelques masques et quelques accessoires, et peu ou point de décors – l'art du théâtre ait possédé l'instrument idéal pour répondre à toutes les inventions du génie dramatique³⁰.

L'intérêt de Copeau pour la Commedia dell'Arte est fortement lié à sa collaboration avec des hommes de théâtre français contemporains comme Louis Jouvet, Charles Dullin, Léon Chancerel et Pierre-Louis Duchartre. Bien que Copeau ne veuille jamais « refaire la Commedia dell'Arte »³¹, son objectif est d'enrichir la pratique scénique par une recherche historiographique plus approfondie. Il engage Duchartre à lui fournir la documentation sur les masques, ce qui précède la parution de l'étude de Duchartre sur la *comédie italienne*³². La manière dont Duchartre étudie les masques de la Commedia dell'Arte est assez similaire à celle de Maurice Sand. Le caractère populaire de la Commedia dell'Arte évoqué dans leurs œuvres respectives contribue à déployer un autre grand mythe de la Commedia dell'Arte, celui du théâtre populaire comme antipode du théâtre bourgeois. Taviani le décrit comme « ingénu », « fantastique » et « primitif »³³ : « Riches d'illustrations, de superficialité, de déguisements historiques, les pages de Duchartre imprimerons dans une atmosphère vaguement copeauienne un discours apparemment érudit : elles transmettent une image infantile du théâtre : la mascarade du théâtre populaire »³⁴.

³⁰ Jacques Copeau, *Registres I. Appels*, op. cit., p. 310.

³¹ *Ibid.*

³² Cf. Pierre-Louis Duchartre, *La Comédie Italienne : l'improvisation - les canevas - vies - caractères - portraits - masques des illustres personnages de la Commedia dell'Arte*, Librairie de France, Paris, 1924. La dernière version du livre date de 1955 et elle est dédiée à Louis Jouvet et à Charles Dullin.

³³ Ferdinando Taviani, « Influenza della Commedia dell'Arte », op. cit. Dans cet essai qui est certainement l'un des plus importants guides pour enquêter sur la Commedia dell'Arte dans le domaine du théâtre contemporain, Taviani relève l'importance de plusieurs protagonistes du théâtre contemporain, tels que Duchartre, Sand et Miklasevski, mais il relève aussi les points faibles de leurs études : « Dans la ligne Maurice Sand-Duchartre [...] le caractère populaire de la Commedia dell'Arte signifiait : "l'ingénuité", "la fantaisie", "le primitivisme", parfois [...] "l'infantilisme", d'autres fois [...] les caractères moralement répréhensibles et l'ignorance des règles esthétiques », p. 397. [« Nella linea Maurice Sand-Duchartre [...] il carattere popolare della Commedia dell'Arte significava : "ingenuità", "fantasia", "primitivismo", a volte [...] "infantilismo", altre volte [...] caratteri moralmente riprovevoli e ignoranza delle regole estetiche »].

³⁴ *Ibid.* [« Ricche di illustrazioni, di superficialità, di travestimenti storici, le pagine di Duchartre stemperano in un'atmosfera vagamente copoiana un discorso apparentemente erudito : tramandano un'immagine infantilizzata del teatro, mascherata da teatro popolare »].

Les études du grand théoricien russe, Miklasevski³⁵, publiées presque dans les mêmes années que le livre de Duchartre conçoivent, d'autre part, la *Commedia dell'Arte* non comme « primitive » et « ingénue », mais simplement comme l'art populaire qui contrevient à la culture bourgeoise. Taviani l'explique :

On peut dire la même chose pour Miklasevski, malgré la maturité et l'exactitude de ses études. La manière dans laquelle la *Commedia dell'Arte* "influença" le théâtre russe fut certainement liée à son caractère "populaire" opposé – même idéologiquement – au théâtre bourgeois, mais avec une nuance difficile à assimiler par les historiens et les érudits : le "populaire" de la *Commedia dell'Arte* ne contredisait pas la sophistication et une forme d'aristocratie esthétique : ce n'était pas parce qu'elle était "non sophistiquée" qu'elle était "populaire", mais parce qu'elle était "sophistiquée à partir du populaire"³⁶.

Pour découvrir ces « nuances », Benedetto Croce donne sa précieuse contribution en écrivant l'article, publié en 1929, qui parle de la poésie *populaire* en l'opposant à celle *d'art*, ou savante. Croce rejette l'idée selon laquelle la poésie populaire s'oppose à la poésie d'art « parce que, à la différence de celle [d'art], elle est – on dit – anonyme, improvisée, elle naît du peuple, c'est-à-dire de la classe inférieure »³⁷. L'analyse de Croce sert à Mario Apollonio pour affronter cette question dans son livre sur la *Commedia dell'Arte* publié en 1930. En s'attaquant à la question de la signification de la « comédie érudite », il critique tous ceux qui cherchent à « établir une antinomie éternelle entre l'art savant et l'art populaire », en définissant ce dernier comme « libre et fécond et ingénument créatif », et ce premier comme « encadré dans des schémas académiques » et dans « des impératifs de la rhétorique ». Selon lui, « ils restent aveugles en ne s'accordant pas sur le fait que l'art populaire est la répétition ingénue d'un art original et complexe »³⁸, ce qui confirme précisément la réflexion de Taviani.

³⁵ Cf. Konstantin Miklasevski, *La Commedia dell'Arte ou le Théâtre des comédiens italiens des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, éditions de la Pléiade, 1927.

³⁶ Ferdinando Taviani, « Influenza della *Commedia dell'Arte* », op. cit., p. 398. [« La *Commedia dell'Arte* non contraddiceva la raffinatezza e una forma di aristocrazia estetica : non era "popolare" perché "non raffinata", ma perché "raffinata a partire dal popolare" »].

³⁷ Benedetto Croce, « Poesia popolare e poesia d'arte », in : *La Critica*, vol. XXVII, 1929, p. 321. [perché, diversamente da questa (si dice), è anonima, è improvvisata, nasce dal popolo, cioè dalla classe inferiore »]. Benedetto Croce consacre plusieurs de ses études à la *Commedia dell'Arte* : cf. « Una nuova raccolta di scenari », in *Giornale storico della letteratura italiana*, XXIX, n° 1., 1897 ; *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia : ricerche ed osservazioni*, Loescher, Rome, 1899 ; « Sul significato e il valore artistico della *Commedia dell'Arte* », in *Atti della Reale Accademia di Napoli*, vol. LII, Naples, 1928 ; « Intorno alla *Commedia dell'Arte* », in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Laterza, Bari, 1952.

³⁸ Mario Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, Sansoni Editore, Florence, 1982, p. 62. [« restavano, così, ciechi, non accorgendosi che l'arte popolare è la ripetizione ingenua d'un'arte originale e complessa »].

1934 est une autre année importante pour l'avancement des études sur la Commedia dell'Arte avec à la clé une lecture historique et archéologique : le Convegno Volta. Cette rencontre organisée à Rome réunit les plus importants hommes du monde théâtral européen et mondial³⁹ afin de discuter du Théâtre et de la valeur internationale du théâtre italien. Ils examinent aussi la tradition de la Commedia dell'Arte. Certains des théoriciens italiens, en particulier Renato Simoni, se montrent sceptiques sur la manière dont les Russes s'approprient l'art des comédiens italiens. Les Russes montrent bien que la redécouverte de la Commedia dell'Arte change la perception sur le rôle de l'acteur, la capacité performative de son jeu et sa fonction dans la réalisation scénique ; en revanche leurs recherches historiographiques ne sont pas suffisamment abouties :

Aller reprendre dans le XVI^e ou XVII^e siècle, les *Zanni* ou Pantalons pour les ramener sur scène, en tant que frigides de vieillesse, pour leur mettre dans la bouche exsangue les comptines, les slogans, les discours pathétiques, les concepts, les versets qui font rire les grands-parents de nos grands-parents, signifie méconnaître leur vraie nature⁴⁰.

Plus tard, Taviani indique que la plupart des contemporains de Meyerhold, à la différence de lui, considèrent les comédiens *dell'arte* comme « les types bouffes et sentimentaux, grotesques »⁴¹, dans le sens que Gautier leur attribue. Le monde fantastique d'Hoffman inspire Gautier à décrire la vie d'une troupe qui évoque les personnages de la Commedia dell'Arte dont le personnage principal, Fracasse, apparaît aussi dans le théâtre d'improvisation de Nohant. Hoffman, de l'autre côté, s'inspire de sept gravures de Jacques Callot, *Balli di Sfessania*, pour écrire l'histoire de l'acteur Giglio en la plongeant dans l'univers de la Commedia dell'Arte, du théâtre populaire et de rue. Selon Taviani, Callot « semble traduire en images une rêverie du théâtre. Il aurait pu être assumé comme un document de ce qu'il restait, de ce théâtre, dans la mémoire excitée d'un

³⁹ Parmi des participants les plus renommés du Convegno Volta étaient invités : Shaw, Molnar, Maeterlinck, Hauptmann, Claudel, Jules Romains, Yeats, Stefan Zweig, Gorky, Werfel, Antoine, Copeau, Stanislavski, Nemirovitch-Dantchenko, Tairov, Meyerhold, Garcia Lorca, Gropius, Pirandello, Marinetti, Bontempelli, Romagnoli, Anton Giulio Bragaglia, Silvio d'Amico, Renato Simoni, Adriano Tilgher, etc.

⁴⁰ Renato Simoni, « La Turandot di Carlo Gozzi », in *Corriere della sera*, le 17 février 1926. Cet article se trouve aussi dans le *Trent'anni di cronaca drammatica*, l'œuvre qui contient les critiques théâtrales de Simoni publiée dans *Corriere della sera* dans les années 1911-1952, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, Ilte, vol. II, 1924-1926, pp. 301-302. [« Andare a riprendere nel Seicento o nel Settecento, gli zanni o Pantalone per riportargli, frigidità di vecchiezza, alla ribalta, per porre sulle loro labbra esangui le filastrocche, i motti, i pistolotti, i concetti, i versetti che fecero ridere i nonni dei nostri nonni, è misconoscere la loro vera natura »].

⁴¹ Ferdinando Taviani, « Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte », op. cit., p. 27. [« tipi buffi e sentimentali, grotteschi »].

spectateur. Mais sûrement ce n'est pas un document attestant du comportement des acteurs italiens sur scène »⁴².

Il semble que chaque nouvelle décennie ouvre de nouvelles voies pour la reconstruction historique de la Commedia dell'Arte : à partir du monde fantastique de Gautier et d'Hoffmann, des expérimentations des Sand, des analyses sur les masques et l'improvisation, des recherches historiques et iconographiques des auteurs français et russes, jusqu'aux découvertes significatives de Croce et Apollonio. Ces transfigurations de l'image de la Commedia dell'Arte sont encore plus évidentes dans sa reconstruction scénique, la problématique que nous aborderons dans le deuxième chapitre de cette partie.

Les premières années de la seconde moitié du XX^e siècle mettent en vue de nouvelles études de Paolo Toschi dont les réflexions remettent en question l'aspect populaire de la Commedia dell'Arte. La question du *populaire* est le noyau des recherches de Toschi. Entre les années 40 et 60, il publie une série d'essais et d'ouvrages : *Saggi sull'arte popolare* (1944), *Fenomenologia del canto popolare* (1951), *Arte popolare italiana* (1960), *Stampe popolari italiane dal XVI al XX secolo* (1964). Achille Mando prétend que Toschi, en examinant les traditions, les rites, les croyances, vient à une idée fondamentale : la Commedia dell'Arte est « le résultat d'un système de forces qui pousse dans une direction et provient d'une matrice autonome par rapport à la culture théâtrale et représentative conventionnelle »⁴³. Les origines de la Commedia dell'Arte sont étudiées en fonction de l'origine de ses masques. Dans le V^e chapitre de son livre, *Le origini del teatro italiano* (1955), Toschi questionne le rapport entre les fêtes païennes et les masques de la Commedia dell'Arte qui sont, selon lui, issus des masques du Diable des rites du Carnaval. Les masques de la Commedia dell'Arte ont probablement une *origine* diabolique, affirme Taviani, mais il s'oppose à l'idée selon laquelle ils « conservent une signification diabolique »⁴⁴ que Toschi leur attribue.

Toujours dans le contexte du *populaire*, Vito Pandolfi⁴⁵ imagine le théâtre « comme un mythe, un mythe dans lequel l'homme peut se résoudre », explique Andrea Mancini, et il

⁴² Ferdinando Taviani, « Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte », op. cit., p. 53. [« sembra tradurre in immagini una fantasticheria sul teatro. Potrebbe essere assunto come documento di ciò che restava, di quel teatro, nella memoria eccitata di uno spettatore. Ma certamente non è un documento del comportamento degli attori italiani in scena »].

⁴³ Achille Mango, *Cultura e storia nella formazione della Commedia dell'Arte*, Adriatica, Bari, 1972, p. 43.

⁴⁴ Ferdinando Taviani, « Influenza della Commedia dell'Arte », op. cit., p. 397. [« Le maschere della Commedia dell'Arte – che è assai probabile abbiano avuto un'origine diabolica – venivano impercettibilmente fatte passare per qualcosa di completamente diverso : maschere che *conservavano un significato* diabolico »].

⁴⁵ Cf. Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte, Storia e testo*, vol. 6, Sansoni, Florence, 1957-1961.

« commença à se replier sur l'histoire du théâtre, il devint historien, parce que là, au moins, il était libre de fouiller, de chercher ce théâtre visionnaire, de le chercher dans les scénarios du théâtre de la Commedia dell'Arte »⁴⁶. L'approche de la Commedia dell'Arte de Pandolfi est très influencée par le contexte historique de la période italienne qui suit la Résistance : c'est une question/réponse *populaire* aux événements de la guerre cherchée dans le glorieux passé des comédiens *dell'arte*.

Il faut attendre les années 1960 et la réflexion de Giovanni Poli pour que la Commedia dell'Arte soit examinée dans une optique avant-gardiste. La réappropriation de la Commedia dell'Arte dans ses démarches artistiques, pratiques et théoriques favorise de nouvelles approches dans l'étude historique de la Commedia dell'Arte. Dans le document inédit, *La riscoperta della Commedia dell'Arte*, trouvé par Giulia Filacanapa dans les archives privées de la famille Poli, Poli indique que l'intérêt d'étudier les origines de la Commedia dell'Arte est né de l'exigence de connaître l'histoire du théâtre italien. Au début, ses sources principales comprennent les volumes de *La Commedia dell'Arte* de Pandolfi, surtout à cause du propos de son ouvrage qui est de tracer en détail les personnages de la Commedia dell'Arte et ses masques. Mais en 1960, dans la préface de *Le Storie di Arlecchino*, Poli admet :

Le recueil de documents publiés par V. Pandolfi constitue sans aucun doute un précieux matériel qui a mis en lumière les personnages de la Commedia dell'Arte, mais celui-ci – même dans l'étendue des pièces – est bien loin d'offrir une vision satisfaisante de ce monde scénique. Le Théâtre de Ca' Foscari, ouvrant une nouvelle voie, a cherché une reconstitution de la Commedia dell'Arte avec des moyens extrascientifiques, c'est-à-dire à travers l'étude scénique des auteurs qui s'inspirent majoritairement ou subissent l'influence de ce mouvement théâtral⁴⁷.

En 1959, Poli fonde Le Théâtre de Ca' Foscari où, pendant plus de dix ans, il mène ses activités scéniques et élabore ses réflexions théoriques dans l'idée de faire revivre la Commedia dell'Arte et ses *Zanni* : de faire renaître « le théâtre des masques du XVI^e siècle [...] selon les

⁴⁶ Andrea Mancini, *Vito Pandolfi : i percorsi del teatro popolare*, Nuova Alfa Editoriale, Bologne, 1990, p. 19. [« Pandolfi viveva il dramma del teatro, viveva intensamente il teatro come mito, un mito in cui l'uomo si risolve [...], e quindi cominciò a ripiegare sulla storia del teatro, divenne uno storico, perché lì almeno era libero di frugare, di cercare questo teatro visionario, di cercarlo nei copioni del teatro della Commedia dell'Arte »].

⁴⁷ Giovanni Poli, « Prefazione », in *Le storie di Arlecchino. Antologia scenico-critica sull'evoluzione (od involuzione) della maschera Arlecchino nell'opera di Carlo Goldoni*, Collana del Teatro Universitario di Ca'Foscari, n° 2, Venice, s.n., s.d. (1960?), in Giulia Filacanapa, *À la recherche d'un théâtre perdu, Giovanni Poli (1917-1979) et la néo-Commedia dell'Arte en Italie, entre tradition et expérimentation*, thèse de doctorat soutenue sous la direction de Françoise Decroisette et de Anna Maria Testaverde, Université Paris 8, 2015, p. 329. [« La raccolta di documenti pubblicati da V. Pandolfi costituisce senza dubbio un prezioso materiale che ha messo in luce i personaggi della commedia dell'arte, ma anch'essa - pur nella sua mole di reperti - è ben lontana dall'offerirci una visione soddisfacente di quel mondo scenico. Il Teatro di Ca' Foscari, battendo una via nuova, ha cercato una ricostruzione della commedia dell'arte con mezzi extra-scientifici e cioè attraverso lo studio scenico degli autori che maggiormente s'ispirarono o subirono l'influenza di quel movimento teatrale »].

exigences du renouvellement de la scène moderne »⁴⁸. De plus en plus, il se focalise sur « l'étude scénique des auteurs » du XVI^e siècle et il consulte les recherches bibliographiques d'Apollonio, ainsi que les essais de Croce. Dans le document *La Commedia dell'Arte, scritti monografici*, Poli catalogue les études et les textes théoriques sur la Commedia dell'Arte en incluant ceux des comédiens eux-mêmes, tels que Francesco et Isabella Andreini, Pier Maria Cecchini, Niccolò Barbieri. Poli ne donne pas d'informations approfondies, mais, une telle approche à la Commedia dell'Arte contribue à une étude historique plus précise et indique le chemin aux futurs chercheurs dans la perspective de prendre en considération les documents et les témoignages des acteurs-auteurs eux-mêmes pour comprendre plus profondément ce phénomène théâtral dans tous ses aspects.

On peut dire que Poli s'intéresse à ce que Meldolesi appelle « le niveau des images intimes des acteurs »⁴⁹ qui implique l'étude de l'art de l'acteur en incluant sa personnalité, l'empreinte qu'il donne à sa technique. Selon Meldolesi, il est important de consulter les textes, les lettres, les journaux des comédiens eux-mêmes. Il questionne l'historiographie traditionnelle de l'acteur et invite l'historien de théâtre, l'historien de l'acteur, à rompre finalement avec le dogme de l'acteur-médiateur toujours étudié dans l'optique du texte et du public. Si la seule fonction de l'acteur est de donner la forme à un texte dramatique, Meldolesi se demande alors comment on peut étudier l'art du comédien *dell'arte* quand « dans la Commedia dell'Arte il n'y pas d'auteur »⁵⁰?

À partir des années 1980, Cesare Molinari, Ferdinando Taviani, Mirella Schino, Siro Ferrone, Ludovico Zorzi, Roberto Tessari, Paolo Bosisio, Maria Ines Aliverti, Renzo Guardenti, Paolo Puppa, Marco De Marinis, pour n'en citer que quelques-uns, sont les représentants de la nouvelle historiographie du théâtre et leurs travaux sont fondateurs pour l'étude de la Commedia dell'Arte⁵¹. Leurs approches théoriques sur lesquelles nous reviendrons tout en long de notre recherche offrent aussi le matériel indispensable dans l'analyse du spectacle et les mécanismes

⁴⁸ Giovanni Poli, « Préface », *Le maschere latine, La Commedia degli Zanni*, éd. spéciale à l'occasion du Festival des Nations de Paris, Collana del Teatro Universitario Ca'Foscari, Venise, La Tipografica, 1960, in : Giulia Filacanapa, *À la recherche d'un théâtre perdu*, op. cit., p. 267. La préface de cette édition est écrite en française.

⁴⁹ En 1989, Claudio Meldolesi publie l'article « L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti » dans lequel il retient que l'historiographie de l'acteur doit étudier quatre niveaux de l'acteur : le niveau des images externes (des spectacles), le niveau des images intimes (les ressources), le niveau des techniques (les mobilisations), le niveau contextuel (les conditions données), in *Teatro e storia*, IV, n° 2, Il Mulino, Bologne, 1989, pp. 199-214. [« il livello delle immagine esterne (degli spettacoli), il livello delle immagini intime (delle risorse), il livello delle tecniche (della mobilitazione) e il livello contestuale (delle condizioni date) »].

⁵⁰ Claudio Meldolesi, « L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti », op. cit., p. 200. [« Nella Commedia dell'Arte non c'è l'autore »].

⁵¹ L'ouvrage collectif, *Commedia dell'Arte in Context*, offre une liste très riche et approfondie sur l'historiographie moderne de la Commedia dell'Arte. Cf. « Bibliography », in *Commedia dell'Arte in Context*, op. cit., p. 322.

esthétiques et idéologiques de la scène. Car, sur la scène contemporaine, il existe une forte nécessité de rompre avec l'idée selon laquelle la fonction principale ou unique de l'acteur est de donner la voix et les gestes à un texte dramatique. C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles le processus de récupération et de réinvention de la Commedia dell'Arte devient l'un des instruments les plus avancés dans la recherche des mécanismes du jeu d'acteur. Les grands metteurs en scène-pédagogues-théoriciens qui font revivre la Commedia dell'Arte sur la scène contemporaine, l'instrumentalisent pour poser les bases de la nouvelle vision du théâtre et de son facteur essentiel : l'acteur.

CHAPITRE II. « INFLUENCE » ET « RECONSTRUCTION » DE LA COMMEDIA DELL'ARTE SUR LA SCÈNE CONTEMPORAINE

Si les images ou les fantasmes de la Commedia dell'Arte sont si présents dans le théâtre du XX^e siècle - dans la manière plus radicale de n'importe quelle autre image du théâtre du passé, comparable seulement aux « fantasmes » des théâtres orientaux - cela est dû au fait que le théâtre des comédiens italiens constitue non seulement un exemple dramaturgique et stylistique, mais un univers théâtral complexe, une manière d'être du théâtre qui caractérise la manière dont il se place face au public, l'art des acteurs, mais aussi leur condition et leur conscience humaine et sociale, les histoires à raconter, mais aussi les raisons pour lesquelles il faut les jouer⁵².

Quant à la récupération de cet « univers théâtral complexe » sur la scène contemporaine, il faut préciser d'abord son double aspect : d'un côté, l'influence de la Commedia dell'Arte sur l'ensemble des pratiques scéniques contemporaines, et de l'autre sa présence dans le répertoire des compagnies contemporaines. Ces deux aspects, entrelacés ou séparés, fondent la base du travail des metteurs en scène « héritiers » des « images » ou des « fantasmes » de la Commedia dell'Arte. Il faut de toute façon prendre en compte le fait que les metteurs en scène par une exigence poétique, s'approprient, chacun à leur propre manière, cet univers théâtral en exprimant une vision très souvent idéologique qui ensuite oriente la récupération de la Commedia dell'Arte dans différentes directions. Comme Vescovo le précise, en parlant du théâtre de Dario Fo et la Commedia dell'Arte dans l'article qui porte le titre très figuratif, *Dario Fo et (son influence sur) la commedia dell'Arte*, il faut « distinguer la réalité historique des faits de la projection de l'imagination des modernes »⁵³.

Revenons au début du XX^e siècle et aux premières expériences de grands rénovateurs du théâtre russe. Sergei Ignatov, jongleur russe, qui examine le travail de la compagnie d'Antonio Sacco pendant son séjour en Russie, écrit un scénario pour l'adaptation de *Princesse Brambilla* dont la mise en scène est proposée à Meyerhold qui la refuse. Ignatov la propose ensuite au Studio de

⁵² Ferdinando Taviani, « Influenza della Commedia dell'Arte », op. cit., p. 399. [« Se le immagini o i fantasmi della Commedia dell'Arte sono così presenti nel teatro del Novecento – in maniera più radicale di qualsiasi altra immagine del teatro del passato, paragonabile solo ai “fantasmi” dei teatri orientali – ciò è dovuto al fatto che il teatro dei comici italiani costituisce non un esempio drammaturgico o stilistico, ma un universo teatrale complesso, un modo d'essere del teatro che caratterizza il modo in cui esso si pone di fronte al pubblico, l'arte degli attori, ma anche la loro condizione e la loro coscienza umana e sociale, le storie da recitare, ma anche le ragioni per cui recitarle »].

⁵³ Piermario Vescovo, « Dario Fo e la (sua influenza sulla) commedia dell'arte », op. cit., p. 199. [« distinguere la realtà storica dei fatti dalla proiezione dell'immaginazione dei moderni »].

Stanislavski. Dans un échange de lettres entre deux passionnés de la Commedia dell'Arte, Ignatov écrit :

« Je pense que je peux accomplir mes projets [...] étant donné que son Studio est préparé pour la commedia dell'arte ». Le 7 novembre, surpris et furieux, Meyerhold répond : « Non seulement que le Studio de Stanislavski n'est pas préparé pour la commedia dell'arte mais je crois forcément qu'il ne le sera jamais »⁵⁴.

Cette réponse simple démontre non seulement son désaccord avec le système stanislavskien mais aussi le fait que, selon Meyerhold, le nouveau théâtre se construit sur les traces de la Commedia dell'Arte. Après avoir quitté le Studio-Théâtre, filiale du Théâtre artistique de Moscou, fondé par Stanislavski et destiné aux nouvelles expérimentations – au « système » – sur scène où l'acteur joue « de manière *naturelle*, normale, conforme aux lois de la *nature* »⁵⁵, en 1906, au théâtre de Vera Komissarjevskaja à Saint-Petersbourg, Meyerhold met en scène *Balaganchik*, ou *La baraque de Foire*, d'après le drame lyrique d'Alexandre Blok. Le nom est déjà assez symbolique : *Balaganchik* est le diminutif de *balagan* qui signifie *la foire* ; *narodnyi balagan*⁵⁶ est le nom par lequel Miklasevski décrit la Commedia dell'Arte ; le nom du spectacle se traduit en anglais par *The Puppet Show*. *Balagan* est aussi le nom de l'article que Meyerhold publie en 1912 dans le journal, *L'Amore delle tre melarance* (intitulé d'après la comédie de Carlo Gozzi), dans lequel il invite ses contemporains à introduire dans leur répertoire les œuvres de Gozzi à cause du caractère fantastique de son théâtre et son refus du mimétisme pour laisser place à l'improvisation théâtrale :

En effet, outre la question de la tradition des masques de théâtre au XVIII^e siècle – Meyerhold s'opposait en fait au Théâtre d'Art qu'il avait quitté en 1902 – les enjeux n'étaient pas seulement de nature dramaturgique, mais concernaient aussi l'éducation de l'acteur et en

⁵⁴ Franco Ruffini, « Stanislavsky and Meyerhold », in *Commedia dell'Arte in Context*, Christopher B. Balme, Piermario Vescovo, Daniele Vianello (dir.), Cambridge University Press, 2018, pp. 231-232. [« 'I think that it can accomplish my projects [...] as his Studio is prepared for the commedia dell'arte'. On 7 November, surprised and outraged, Meyerhold replied : Not only is Stanislavsky's Studio not prepared for the *commedia dell'arte*, but I strongly believe that it never will be' »].

⁵⁵ Constantin Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, traduction du russe, préface et notes de Denise Yoccoz, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1999, p. 278.

⁵⁶ fr., *la foire populaire*.

particulier la distinction entre formation naturaliste et formation biomécanique – pour laquelle, encore une fois, Gozzi (et non Goldoni) et l'improvisation des *comici* ont servi de modèles⁵⁷.

L'histoire de Blok représente un monde fantastique de Pierrot, Arlequin et Colombine, la « foire » des masques de la Commedia dell'Arte, mise en scène par Meyerhold pour s'opposer au naturalisme et au psychologisme stanislavskien et pour poser les bases de son « théâtre conventionnel ». Selon Meyerhold, l'art dramatique est « parvenu à la virtuosité sur le plan du naturalisme et de la simplicité naturelle de l'interprétation », mais il exige maintenant « de nouvelles techniques de mise en scène et d'interprétation »⁵⁸. Meyerhold s'intéresse surtout au travail de Craig, son rapport avec la Commedia dell'Arte et le concept de sa *Uber-Marionette*. Meyerhold voit la *Uber-Marionette* de Craig non comme un processus par lequel l'homme/acteur devient la marionnette, mais comme le modèle et le moyen de trouver « sur scène la même précision infaillible dans chaque mouvement »⁵⁹. La marionnette « ne veut pas s'identifier complètement à l'homme parce que le monde qu'elle représente est le monde merveilleux de la fiction, l'homme qu'elle représente est un homme fictif, le plateau sur lequel elle évolue est la table d'harmonie où sont disposées les cordes de son art »⁶⁰. Pour qu'un acteur acquière cette technique des « gestes justes » et des « mouvements plastiques », il faut revenir, tout comme l'affirme Craig, à la tradition des comédiens italiens. La redécouverte de la Commedia dell'Arte est aussi une redécouverte personnelle pour Meyerhold. Dans le spectacle *La baraque de Foire*, il joue le rôle de Pierrot. En recourant aux schémas métathéâtraux, Meyerhold, non seulement en tant que metteur en scène, mais aussi en tant qu'acteur, en tant que *Zanni*, questionne *l'acteur* et les principes de son art à travers la grande tradition de la Commedia dell'Arte pour arriver aux lois de la *biomécanique*. Quelques années plus tard, sous le pseudonyme de Dottor Dapertutto, le personnage des *Contes* d'Hoffmann, Meyerhold met en scène *L'Écharpe de Colombine* (1910) dans laquelle Colombine, Arlequin et Pierrot reviennent sur scène. Il s'agit de l'adaptation de la pantomime à l'italienne de Schnitzler, une création scénique que Meyerhold définit comme « grotesque ». Quatre-vingts ans

⁵⁷ Franco Vazzoler, « Staging Gozzi : Mayerhold, Vakhtangov, Brecht, Besson », in *Commedia dell'Arte in Context*, op. cit., p. 257. [« As a matter of fact, besides the question of the eighteenth-century tradition of theatre masks – Meyerhold was actually arguing against the Art Theatre, which he had left in 1902 – the issues at stake were not only of a dramaturgical nature, but also concerned the education of the actor and in particular, the distinction between naturalistic and biomechanics training – for which, once again, Gozzi (not Goldoni) and the improvisation of the *comici* were used as models »].

⁵⁸ Vsévolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, traduction de Béatrice Picon-Vallin, vol. I, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1973, p. 89.

⁵⁹ Vsévolod Meyerhold, Introduction, choix de textes et traduction de Béatrice Picon-Vallin, Actes Sud-Papiers, Arles, 2005, p. 120.

⁶⁰ Vsévolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 190.

plus tard, Taviani affirme que, pour se « faire une idée » de la Commedia dell'Arte, il faut prendre, comme point de départ, le chemin de Meyerhold et son concept du « grotesque » :

Le discours de Meyerhold sur le grotesque est dans le contexte d'une plus large discussion sur les aspects matériels de l'art de l'acteur, identifié à la lumière de la séparation entre le comportement scénique et les pratiques de la vie réelle. [...] Pour Meyerhold, [...], « grotesque » signifie la double nature, quelque chose qui n'est pas nécessairement lié à la bizarrerie du comédien, mais il est une synthèse de la vie réelle, la vie des contrastes, la capacité de projeter le spectateur d'un plan d'expérience à l'autre⁶¹.

Afin de faire surgir cette *double* nature, Meyerhold utilise le *double* processus : celui « de l'extérieur pour atteindre l'intérieur » et celui « de l'intérieur pour atteindre l'extérieur », qui est repris ensuite par Copeau et Jacques Lecoq.

En suivant les approches de Meyerhold ou en s'y opposant, les grands metteurs en scène russes continuent toujours à réfléchir sur le théâtre du passé, sur la tradition de la Commedia dell'Arte, afin de trouver un *nouveau* théâtre du présent.

En commençant avec le *Fondement du bonheur*, écrit en 1902 et joué en 1905, tout imprégné d'humour macabre, en passant par *La Mort joyeuse*, où Arlequin essaie de tromper la mort, tout en jouant son rôle traditionnel avec Colombine et Pierrot, et en terminant avec la *Comédie du bonheur*, dans laquelle les masques terrestres sont abattus pour laisser place aux masques éternels de la commedia dell'arte⁶².

Il s'agit des spectacles de Nicolas Evreinov. Arlequin, Pierrot et Colombine réapparaissent sur la scène russe, puis ils renaissent sur celles française et italienne. En 1922, *La Mort joyeuse* est jouée au théâtre du Vieux-Colombier à Paris dans la mise en scène de Jacques Copeau. En 1925, Pirandello la représente avec la compagnie Teatro d'Arte de Rome. En 1926, Charles Dullin met en

⁶¹ Ferdinando Taviani, « Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte », op. cit., p. 27. [« Il discorso di Mejerchol'd sul grottesco è nel contesto di una più ampia discussione degli aspetti materiali dell'arte dell'attore, individuati alla luce della separazione fra comportamento scenico e pratiche della vita reale. [...] Per Mejerchol'd, [...], « grottesco » significa doppia natura, qualcosa che non è necessariamente legato alla bizzarria del comico, ma che è sintesi del reale, vita dei contrasti, capacità quindi di proiettare lo spettatore da un piano d'esperienza all'altro »].

⁶² Suzanne Moisson-Franckhauser, « Evreinov et la musique », in *Revue des études slaves, Nicolas Evreinov : l'apôtre russe de la théâtralité*, tome 53, fascicule 1, 1981, p. 33.

scène la *Comédie du bonheur* au Théâtre de l'Atelier, qui est reprise plus d'une fois. Charles Dullin lui-même joue le rôle de Frégoli⁶³ qui, au IV^e acte, se transforme en Arlequin.

Dans les années 20, Alexander Tairov, autrefois acteur dans *La baraque de Foire*, se fascine pour le roman d'Hoffmann, ou plutôt pour les masques de la Commedia dell'Arte, et met en scène, en 1920, *La princesse Brambilla*. En 1922, Evgueni Vakhtangov, de l'autre côté, fait revivre le monde fantastique de Gozzi avec sa dernière mise en scène : *Turandot*. « Les quatre masques (Koudriavtsev, Glazounov, Chtchoukine, Simonov) maîtrisent le dessin de leur personnage au point de se permettre une parfaite liberté d'invention dans les *lazzi* [...] » en « reprenant la tradition de la commedia »⁶⁴. Il faut préciser, comme l'affirme Ruffini concernant la tradition de la Commedia dell'Arte dans le théâtre de Meyerhold, que les metteurs en scène russes « ne voulaient pas faire revivre la commedia dell'arte. Néanmoins, chacun d'eux considérait cette forme antique de théâtre comme une mine souterraine, d'où ils pourraient déterrer un trésor de connaissances théâtrales »⁶⁵.

Sur la scène européenne contemporaine, « la poésie » de l'un des plus grands dramaturges italiens, Carlo Goldoni, prend de nouvelles « formes » dans les mises en scène allemandes :

La Commedia dell'Arte, le moment indispensable de l'histoire du théâtre en Italie, s'est fait revivre avec la minutie philologique sur les scènes milanaïses, européennes et mondiales, et la poésie du plus grand de nos metteurs en scène s'exerce dans ce spectacle en formes toujours plus matures⁶⁶.

⁶³ « Leopoldo Frégoli, né à Rome en 1867 (et mort à Viareggio en 1936) était ce qu'on appelait un « illusionniste excentrique » ou, en italien un *trasfarmista*, c'est-à-dire un spécialiste de la transformation. Son don du mime, sa capacité de changer de voix étaient remarquables. Il excellait dans les déguisements féminins (la dame, la chanteuse, l'ingénue, la cocotte, etc.). Par sa rapidité et son dynamisme, il entraînait le public dans un tourbillon d'impressions qui lui a valu d'être qualifié de futuriste par Marinetti. Le personnage qui, dans la pièce d'Evreinov, joue le rôle du docteur Frégoli est aussi capable de se transformer en femme (la cartomancienne), en un paisible commerçant (Dr. Schmidt), en moine et finalement en Arlequin », in Gérard Abensour, « La Comédie du bonheur », in : *Nicolas Evreinov : l'apôtre russe de la théâtralité*, op. cit., p. 118.

⁶⁴ Hélène Henry, in Evgueni Vakhtangov, *Écrits sur le théâtre*, Préface, traduction et notes d'Hélène Henry, Postface de Béatrice Picon-Vallin, L'Age d'Homme, Lausanne, 2000, p. 41.

⁶⁵ Franco Ruffini, « Stranislavsky and Meyerhold », op. cit., p. 241. [« did not want to revive the commedia dell'arte. Nevertheless, each of them looked on that ancient form of theatre as an underground mine, from which they could unearth a treasure of theatrical knowledge »].

⁶⁶ Karia Lara Angioletti, « *Co no la vol altro, che saver chi son, in do parole me sbrigo. Son servitor del me padron. Arlecchino sulla scena italiana contemporanea* », in : Paolo Bosisio, *Tra Goldoni e Strehler : Arlecchino e la Commedia dell'Arte*, Bulzoni Editore, Rome, 2007, p. 103. [« La Commedia dell'Arte, momento imprescindibile per la storia del teatro in Italia, è fatta rivivere con filologica meticolosità sulle scene milanesi, europee e finanche mondiali, e la poesia del massimo fra i nostri registi si esplica in tale spettacolo in forme sempre più mature »].

Au théâtre de Berliner Kammerspiele, créé par Max Reinhardt⁶⁷ et imaginé comme une sorte de « musique de chambre du théâtre »⁶⁸, Rudolf Bernauer, en 1907, représente *Servitore di due padroni*. La création de Bernauer indique le début de la recherche historique et philologique de cette comédie goldonienne et annonce en quelque sorte la célèbre mise en scène de Max Reinhardt de la pièce de Golodni réalisée en 1924 au théâtre italien Komödie à Berlin, et ensuite représentée à la réouverture du Theater in der Josefstadt, le plus ancien théâtre de faubourg de Vienne. Le retour à la Commedia dell'Arte pour Reinhardt signifie le retour à un théâtre festif, au « jeu festif »⁶⁹ qui peut se réaliser seulement si l'on met « ensemble les acteurs et les spectateurs physiquement le plus proche possible les uns des autres »⁷⁰ dans une musique de chambre du théâtre. Reinhardt est, selon Fischer-Lichte, « le maître de la création de l'atmosphère. [...] En ce qui concerne *Serviteur de deux maîtres* l'atmosphère la plus souvent mentionnée est celle de festivité, de gaieté, de joie — « la joie de vivre » et « le bonheur »⁷¹. Ce qui provoque une telle atmosphère, c'est l'art du jeu d'acteur : « le centre de la représentation sont les acteurs et leur art de même que la relation particulière établie entre eux et les spectateurs »⁷². Pour Reinhardt, le théâtre « appartient à l'acteur » qui doit « se montrer sous toutes ses faces » et « être actif dans de multiples directions et prendre plaisir au jeu et à la métamorphose »⁷³. Reinhardt compare « la métamorphose de l'acteur » à un enfant qui joue : l'enfant, en jouant, improvise et se métamorphose (l'image que Copeau donne aussi pour inciter l'acteur à l'art du jeu improvisé) :

Je connais les possibilités que l'acteur a en lui en termes de jeu et de création, et j'aurais parfois envie de restaurer dans notre époque trop disciplinée quelque chose de l'ancienne commedia dell'arte, simplement pour redonner de temps en temps à l'acteur l'occasion d'improviser et d'aller au-delà de lui-même⁷⁴.

⁶⁷ On renvoie sur ce point à l'ouvrage de Marielle Silhouette, cf. Marielle Silhouette, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, PUPS Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2017.

⁶⁸ Max Reinhardt, Introduction, choix de textes et traduction par Jean-Louis Besson, Actes Sud-Papiers, Arles, 2010, p. 36.

⁶⁹ Erika Fisher-Lichte, « Staging Goldoni. Reinhardt, Strehler », in *Commedia dell'Arte in Context*, op. cit., p. 267. [« festive play »].

⁷⁰ *Ibid.* [« bringing together the actors and spectators as close to one another as is physically possible »].

⁷¹ *Ibid.*, pp. 270-271. [« a master at creating atmospheres. [...] Regarding The Servant of Two Masters the most frequently mentioned atmosphere is that of festivity, merriment, joyfulness – 'joy of life' and 'happiness' »].

⁷² *Ibid.*, p. 271. [« the centre of the performance are the actors and their art along with the special relationship that it establishes between them and the spectators »].

⁷³ Max Reinhardt, op. cit., p. 35.

⁷⁴*Ibid.*

L'atmosphère que Giorgio Strehler veut évoquer avec son *Serviteur* est aussi liée à la joie, à « l'amour » et à « la solidarité », à un lien étroit entre l'acteur et le spectateur. Georges Banu affirme que « le génie de Strehler [...] fut d'obtenir un effet de mémoire à l'aide d'un langage théâtral retrouvé, sur fond de joie et de nostalgie réunies »⁷⁵. *Servitore di due padroni*, sur la scène italienne, renaît à la fin de la première saison du Piccolo Teatro de Milan, en 1947. C'est la première fois que Strehler affronte la dramaturgie de Goldoni. Sur l'affiche du spectacle, Goldoni est défini comme « auteur des dialogues », ce qui, selon Paolo Bosisio, sous-entend que Strehler considère le texte de Goldoni « comme un canevas » tandis que le spectacle est une création « originale du metteur en scène et de la compagnie, selon une perspective proche de celle qui a été caractérisée comme un théâtre “sans auteur” ce qu'était la Commedia dell'Arte »⁷⁶. Luca Ronconi fait un choix similaire et n'indique pas explicitement, sur l'affiche de sa mise en scène de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, qui est *auteur* et qui est *metteur en scène*. Ronconi veut trouver « le corps dans les paroles »⁷⁷ des textes qu'il met en scène. En ce sens, Strehler a le même objectif : les paroles prennent corps surtout quand il devient « possible de voir comment et pourquoi elles surgissent dans l'acteur »⁷⁸.

L'une des difficultés que Strehler rencontre en adaptant la pièce de Goldoni est la récupération des techniques des comédiens *dell'arte*. C'est la raison pour laquelle il laisse une grande liberté aux acteurs dans la création du spectacle : dans la construction des répliques, des éléments scéniques, des gestes, des *lazzi*, etc. Strehler raconte que le célèbre *lazzo* de la mouche est créé par le premier Arlequin, Marcello Moretti. Pendant les répétitions, Moretti insiste pour que Strehler justifie la raison de son entrée. C'était « une demande sensée », écrit Strehler plus tard, « nous étions des jeunes naïfs, mais pas tellement de ne pas savoir que dans notre Commedia dell'Arte réinventée, en improvisant, chaque entrée d'acteur devait avoir une motivation ». Moretti propose : « j'entre parce que je cherche à attraper le papillon avec le chapeau ». En cherchant inutilement à attraper le papillon, Moretti le transforme en mouche : « C'est plus réaliste, dans le

⁷⁵ Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, op. cit., p. 51.

⁷⁶ Paolo Bosisio, *Tra Goldoni e Strehler*, op. cit., p. 55. [« Non a caso Goldoni è indicato, in locandina, con la riduttiva e inusitata qualifica di mero “autore dei dialoghi” [...]. Nelle intenzioni di Strehler, lo spettacolo deve così acquistare completa indipendenza dal testo per farsi prodotto artistico affatto originale del regista e delle compagnie, secondo una prospettiva non completamente estranea a quella che era stata caratteristica appunto di un teatro “senza autore” quale fu la commedia dell'arte »].

⁷⁷ C'est le titre du cours pour les acteurs que Ronconi aurait dû diriger au Centre Théâtral Santacristiana en 2015, in Marta Marchetti, *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parole in scena*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2016, p. 15. [« il corpo nelle parole »].

⁷⁸ Franco Quadri, *L'école des maîtres. Atti 1990-1994*, Ubulibri, Milan, 1997, in Marta Marchetti, *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parole in scena*, op. cit., p. 17. [« possibile vedere come e perché insorgono nell'attore »].

style d'Arlequin »⁷⁹, dit-il. Vingt ans après l'invention de ce *lazzo* qui avait beaucoup de succès, Strehler trouve, dans un texte qui parle des comédiens *dell'arte*, le *lazzo* de la mouche. On sait avec exactitude que ce n'est pas Moretti qui invente le *lazzo* de la mouche. Autrement dit, il est peu probable qu'il s'agisse d'une coïncidence et que ni Moretti ni Strehler n'avaient la moindre idée des écrits de Riccoboni qui dans le VI^e chapitre de son *Histoire du Théâtre Italien* qui envisage la signification et l'emploi des *lazzi*, parle du *lazzo* de la mouche en décrivant une scène entre Arlequin, Scapin et Flaminia : « Arlequin par différents *lazzi* interrompt la scène : [...] tantôt de vouloir attraper une mouche qui vole, de lui couper comiquement les ailes et de la manger »⁸⁰. L'histoire de l'invention de ce *lazzo* de Strehler, d'un côté, entre parfaitement dans l'optique de sa poétique qui est de considérer la comédie de Goldoni comme un canevas et de présenter le spectacle comme une création collective du metteur en scène et de la compagnie, et de l'autre, elle démontre comment la tradition de la Commedia dell'Arte, à travers l'espace et le temps, devient une projection de l'imagination des modernes. L'histoire de l'invention du *lazzo* démontre que l'improvisation – ou plutôt l'*improvviso* dont Vescovo parle en affrontant le travail de Ariane Mnouchkine – est sans aucun doute à l'origine du processus de création du *Serviteur* :

La tradition de l'improvisation – à partir de la fin du XIX^e siècle en France jusqu'au début du XX^e siècle en Russie – était surtout cultivée hors d'Italie, sur les bases du mythe. Par conséquent, l'idée d'improvisation développée en rétrospective, émerge en tant que l'élément caractérisé déjà par les expériences conviviales de George et Maurice Sand à Nohant où le théâtre était librement pratiqué comme un jeu [...]. Comme Christophe Colomb qui voulait arriver en Inde qui était déjà découverte, et avait fini par découvrir l'Amérique, le théâtre au XX^e siècle avait ainsi inventé, d'une façon prometteuse, l'improvisation en essayant de recréer l'*improvviso*, écartée du *concertato* à travers la création collective⁸¹.

Une fois le processus de la préparation fini, toutes les répliques, en incluant les *lazzi*, sont écrites et respectées strictement par les acteurs. Jacques Lecoq en fait un témoignage intéressant :

⁷⁹ Giorgio Strehler, *Io, Strehler. Conversazioni con Ugo Ronfani*, Rusconi, Milan, 1986, p. 54. [« Domanda sensata ; eravamo dei ragazzi sprovveduti, ma non tanto da non sapere che in quella nostra Commedia dell'Arte reinventata a braccio ogni entrata d'attore doveva avere una motivazione. Idea fa Marcello entro perché col cappello cerco di prendere una farfalla [...]. È più realistico, nel genere di Arlecchino »].

⁸⁰ Luigi Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien*, Pierre Delormel, Paris, 1728, p. 68.

⁸¹ Piermario Vescovo, « Between Improvisation and Book », in *Commedia dell'Arte in Context*, op. cit., p. 59. [« The tradition of improvisation – from late nineteenth-century France to early twentieth-century Russia – was in fact cultivated strictly outside of Italy, on the basis of myth. Hence, the idea of improvisation, developed in retrospect, emerges as the characterising element as early as in George and Maurice Sand's convivial experiences in Noailles, in which theatre is practised freely as a game [...]. Just as Christopher Columbus wanted to reach India, which had already been discovered, and ended up by discovering America instead, so theatre in the twentieth century promisingly invented improvisation while trying to recreate the *improvviso*, straying from the *concertato* towards collective creation »].

Lorsque le Piccolo Teatro a présenté à Paris *Arlequin serviteur de deux maîtres* de Goldoni, Giorgio Strehler était extrêmement strict dans sa mise en scène et entendait respecter tout ce qui était écrit. Un jour, alors qu'il était absent de la salle, les comédiens allongèrent le spectacle de vingt minutes. Colère du metteur en scène en découvrant ce relâchement⁸².

Le plaisir du jeu que Strehler trouve dans la Commedia dell'Arte – et qui est aussi à la base de ce « relâchement » des acteurs qui se libèrent à leur propre créativité – l'incite à associer à son image le « rire le plus franc » et « le jeu le plus pur » :

C'était le théâtre qui, avec ses acteurs, revenait (ou tentait de revenir) aux sources primitives d'un événement scénique oublié au cours des vicissitudes de l'histoire et indiquait un chemin de simplicité, d'amour et de solidarité aux publics contemporains. C'était le théâtre qui redécouvrait (si l'on peut dire) l'une de ses époques glorieuses : la Commedia dell'Arte⁸³.

Le spectacle a dix éditions. Chaque nouvelle édition offre une nouvelle possibilité de questionner la tradition de la Commedia dell'Arte. La scénographie de la première édition, dessinée par Gianni Ratto, est très simple : un plateau en bois au milieu de la scène sur lequel les acteurs jouent, un fond peint et les panneaux de décors latéraux servant aux trois lieux de l'action. Les quatre masques, Pantalón, Docteur, Brighella et Arlequin, sont faits de coton et de gaze par les acteurs eux-mêmes. « C'étaient les masques 'infernaux' », dit Strehler, « inconfortables et douloureux »⁸⁴. Privés de flexibilité, en pénétrant dans la chair et en réduisant la vue, ils empêchent l'acteur d'être à l'aise. Dans son *Corps poétique*, Lecoq parle de l'aspect physique du masque et de sa fabrication en affirmant qu'« un masque expressif à la dimension exacte du visage de l'acteur ou pire, qui lui colle à la peau, est injouable. C'est un masque mort »⁸⁵.

Mais le grand enjeu de l'acteur de *Serviteur* dépasse la simple question de la fabrication des masques. Les masques, en lui couvrant le visage, son arme plus expressive, l'empêchent de se *sentir*

⁸² Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, Actes Sud-Papiers, Arles, 1997, p. 125.

⁸³ Giorgio Strehler, « Appunti di regia Arlecchino tournée 1954 : riflessioni sullo spettacolo pubblicate sul programma di sala in occasione della tournée in America Latina del 1954 », disponible sur : <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=59&imm=1&contatore=0&real=0>, consulté le 19 avril 2020. [« Era il teatro che, con i suoi attori, ritornava (o tentava di ritornare) alle fonti primitive di un avvenimento scenico dimenticato, attraverso le vicende della storia, e indicava un cammino di semplicità, di amore e di solidarietà ai pubblici contemporanei. Era il teatro che riscopriva (se così si può dire) una sua epoca gloriosa: la Commedia dell'Arte »].

⁸⁴ Giorgio Strehler, in *Shakespeare, Goldoni, Brecht*, Giovanni Soresi (dir.), Il Dialogo, 1984, p. 89. [« Erano maschere 'infernali', scomode, dolorose »]. Les textes publiés dans ce volume sont extraits des programmes des spectacles mis en scène par Giorgio Strehler au Piccolo Teatro de Milan.

⁸⁵ Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, op. cit., p. 64.

lui-même. Comprendre l'expressivité du masque est l'enjeu le plus difficile à réaliser dans la première édition de *Serviteur*. À l'époque, Moretti décide de jouer sans masque :

Il avait brutalement résolu le problème en peignant le masque noir sur son visage. C'était plus confortable, surtout pour lui qui était toujours en mouvement, mais c'était aussi un symptôme plus secret de la résistance de l'acteur au masque. Le masque est un instrument mystérieux, horrible. [...] Le geste devient absurde, inhumain, faux. Pour retrouver son expression, l'acteur doit indiquer le geste avec la main, ne pas l'accomplir 'réellement' sur le masque. Le masque ne supporte pas le concret du geste réel. Le masque est rituel. Dans ce sens, je me souviens que, à un moment donné, pendant les applaudissements finaux, j'avais indiqué aux acteurs d'apparaître finalement au public avec le visage découvert⁸⁶.

Il fallait « réinventer une tradition enterrée⁸⁷ que personne ne pouvait plus nous enseigner »⁸⁸. Strehler voulait reconstruire ce que Cuppone appelle une sorte de « grammaire du masque »⁸⁹. Miklasevski écrit que l'acteur, en couvrant le visage avec le masque, fonde son jeu sur la mobilité du corps et que le masque intensifie la puissance expressive du corps. Selon lui, seule la mimique du corps est essentiellement « théâtrale »⁹⁰. Les enjeux du « théâtre gestuel »⁹¹ affrontés à partir du début du XX^e siècle, hantent aussi Strehler : « Je suis parvenu à cette conviction que le

⁸⁶ Giorgio Strehler, in *Shakespeare, Goldoni, Brecht*, op. cit., p. 90. [« Aveva brutalmente risolto il problema dipingendosi la maschera di nero sul viso. Era più comodo, soprattutto per lui, in eterno movimento, ma era anche il sintomo più segreto della resistenza dell'attore alla maschera. La maschera è un strumento misterioso, terribile. [...] Il gesto diventa assurdo inumano, sbagliato. Per ritrovare la sua espressione l'attore deve indicare il gesto con la mano, non compierlo "realisticamente" sulla maschera. La maschera insomma non sopporta la concretezza del gesto reale. La maschera è rituale. In questo senso ricordo che ad un certo punto, durante gli applausi finali avevo indicato agli attori di apparire finalmente al pubblico a viso scoperto »].

⁸⁷ Comme si les acteurs de Strehler se trouvaient dans l'île d'Arlequin, un lieu imaginaire dans le spectacle de Stefano De Luca (*L'Isola di Arlecchino*, 2020), mais inspiré par un vrai naufrage, en 2005, quand le cargo qui amenait les objets de scène de *Arlequin serviteur de deux maîtres*, en rentrant de la tournée aux États-Unis, s'est échoué sur les rivages des îles des Açores. De Luca imagine qu'un groupe de jeunes acteurs de la compagnie de l'île (Teatro de Giz) trouve les costumes et les masques du spectacle, ainsi que le canevas de Strehler qui les guide dans la réinvention de l'histoire d'Arlequin. Si on situait l'histoire dans les premières années du Piccolo, le texte de Goldoni serait pour Strehler ce que le texte de Strehler était pour les jeunes habitants de l'île imaginaire.

⁸⁸ Giorgio Strehler, in *Shakespeare, Goldoni, Brecht*, op. cit., p. 90. [« "rinventare" anche in questo una tradizione sepolta e che nessuno poteva più insegnarci »].

⁸⁹ Roberto Cuppone, « Commedia dell'Arte: un'eredità contesa », in *Repertório*, n° 26, Salvador, 2016, p. 56. [« "grammatica" della maschera »].

⁹⁰ Konstantin Miklasevski, *La Commedia dell'Arte ou le Théâtre des comédiens italiens des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, op. cit., p. 207.

⁹¹ Le théâtre gestuel est défini par Patrice Pavis comme : « Forme de théâtre qui privilégie le geste et l'expression corporelle sans toutefois exclure à priori l'usage de la parole, de la musique et de tous les moyens scéniques imaginables. Ce genre tend à éviter non seulement le théâtre de texte, mais aussi le mime souvent trop esclave du langage codifié et narratif de la *pantomime* classique à la Marcel Marceau, pour faire du *corps* de l'acteur le point de départ de la scène et même de la parole, dans la mesure où le *rythme*, le *phrasé*, la *voix* sont conçus comme des gestes expressifs », in Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Malakoff, 2015, p. 376.

problème de l'acteur est, à la base, un problème corporel »⁹², dit Copeau. Pour un jeune metteur en scène, comme Strehler, le concept de l'improvisation et le travail sur les masques incluent les instruments permettant de traiter la structuration des mouvements du corps et les langages du geste.

Grâce à l'emploi du masque, les acteurs de l'*Arlequin* commencent à comprendre l'amplification de leur expression corporelle et à acquérir des mouvements du corps particuliers, artificiels ou excessifs, qui ne représentent pas, selon Bosisio, « une adhésion *a priori* à un style issu de la tradition de la Commedia dell'Arte », mais « le produit issu de la reconstruction philologique des conditions matérielles dont elle est le résultat historique »⁹³. À la récupération philologique des masques Amleto Sartori participe aussi et il contribue à la redécouverte artisanale du masque. En se promenant sur le marché de Padoue, Amleto Sartori commence à imaginer ses premiers masques de la Commedia dell'Arte :

Le marché des fruits et des herbes des places, en dessous de la vieille Padoue avec ses bancs colorés et parfumés, grouillante d'une faune pittoresque populaire, a été la source inépuisable pour les masques de Padoue de la typologie de Ruzante. Amleto aimait ces lieux et venait souvent pour s'en inspirer avec Jacques qui, curieux et fasciné, découvrait l'Italie dans son essence vraie et populaire. L'Italie de la Commedia *all'Improvviso* se retrouvait là, vivante, avec les personnages authentiques [...]⁹⁴.

Dans la deuxième édition de 1952, Moretti, pour la première fois, porte le masque en cuir fabriqué par Amleto Sartori. Quatre ans plus tard, lors de la nouvelle édition de 1956, connue comme l'*Arlequin* d'Edimbourg, Strehler vient aux découvertes cruciales dans sa poétique et dans la manière de concevoir la tradition de la Commedia dell'Arte. Dans le désir de montrer une image plus plausible de la Commedia dell'Arte et sous l'influence du théâtre épique et de l'effet de distanciation de Bertolt Brecht, Strehler change l'espace scénique de la pièce. Le nouveau scénographe, Ezio Frigerio, divise la scène en deux parties : au milieu, le plateau en bois qui représente l'espace de l'*illusion*, l'espace du déroulement de l'action de la pièce, et l'espace de la

⁹² Jacques Copeau, cité par Jacques Prénat, in *Journal de bord des Copiaus 1924-1929*, Seghers, Paris, 1974, p. 16.

⁹³ Paolo Bosisio, *Tra Goldoni e Strehler*, op. cit., p. 60. [« tale peculiare andatura non rappresenta un'adesione *a priori* a uno stilema ritenuto derivante dalla tradizione dell'Arte, ma rappresenta il prodotto conseguente la ricostruzione filologica delle condizioni materiali di cui essa è esito storico »].

⁹⁴ Donato Sartori, « La casa delle maschere », in *Teatro nel Veneto. Le stanze del teatro*, Carmelo Alberti (dir.), Federico Motta, Milan, 2002, p. 7. [« Il mercato “dei frutti e delle erbe” delle piazze, sotto il salone della vecchia Padova con i suoi banchi colorati e profumati, brulicante di una pittoresca fauna popolana, era fonte inesauribile di suggerimenti per le maschere pavane della tipologia ruzantiana. Amleto amava questi posti e veniva spesso ad ispirarsi con Jacques che, curioso ed estasiato, scopriva l'Italia nella sua essenza vera e popolare. L'Italia della Commedia all'Improvviso si ritrovava lì, viva, con gli autentici personaggi »].

réalité situé des deux côtés du plateau où les acteurs jouent leur vie quotidienne. Il ne s'agit pas d'un simple schéma métathéâtral, mais de la reconstruction fidèle de la vie d'une compagnie *dell'arte* en train de représenter dans une place publique l'un de ses canevas – l'idée qui est déjà élaborée par Reinhardt au début du siècle.

Reinhardt et Strehler avaient mis en scène la pièce de Goldoni afin de refléter les éléments constitutifs et fonctionnels du théâtre – le rapport entre acteurs et spectateurs, et le rapport entre acteur et son rôle. Tous les deux avaient utilisé le principe de 'théâtre dans le théâtre' bien que Strehler ne l'eût pas introduit avant la version d'Edinburg (1956).⁹⁵

En 1961, Moretti meurt, mais son *figlio d'arte*, Ferruccio Soleri, reprend le masque d'Arlequin et pour la quatrième édition de 1963 qui a lieu dans les jardins de la Villa Litta de Milan, représente son propre *serviteur*. En se croyant être destiné à des rôles sérieux et en ne connaissant pas le dialecte bergamasque du rôle, Soleri ne devient pas en lui-même un possible Arlequin. Il portera ce masque plus de 50 ans en continuant toujours à faire évoluer son personnage.

Le désir de Strehler de continuer à travailler pendant des années sur la mise en scène de la pièce de Goldoni – même au moment où il décide, en 1987, de représenter son dernier *Arlequin*, en appelant cette septième édition de l'*Adieu* – demeure en lui, parce que c'est « le signe de la vie qui passe et se renouvelle », et c'est *cette vie* qui le pousse à créer la huitième édition, celle du *Bonjour*, puis la neuvième de 1993 et la dernière de 1997, l'année de sa mort inattendue. Peut-être on peut considérer l'*Arlequin* de Strehler comme « la plus belle mise en scène, ma vie »⁹⁶, le titre que Gianfranco De Bosio donne à son livre :

C'est le sang qui bat et court dans les veines d'un théâtre réel et imaginaire, comme dans un corps humain. Du reste, le spectacle du Piccolo Teatro, de l'*Arlequin serviteur de deux maîtres*, sous ma direction, ma mise en scène, a connu différentes éditions, parfois semblables, parfois complètement différentes, non dans l'esprit mais dans la forme, de façon que le public, au moins tous les cinq ou six ans, voit un autre spectacle, pas la copie du précédent, pas son

⁹⁵ Erika Fisher-Lichte, « Staging Goldoni. Reinhardt, Strehler », op. cit., p. 269. [« Both Reinhardt and Strehler staged Goldoni's play in order to reflect on the constitutive elements and features of theatre – the relationship between actors and spectators, and the relationship between the actor and the role. Both made use of the principle of 'theatre within theatre' although Strehler did not introduce it before the version shows in Edinburgh (1956) »].

⁹⁶ *La più bella regia, la mia vita* est le titre du livre de Gianfranco de Bosio publié en 2016 dans lequel il décrit l'histoire de la mise en scène à partir des années vingt du XX^e siècle jusqu'aux premières années du siècle suivant à travers les rencontres, les amitiés qu'il avait eues avec les plus grands protagonistes du théâtre contemporain, mais en même temps il nous offre l'autoportrait intime de lui-même pour expliquer les raisons pour lesquelles sa vie devient sa « plus belle mise en scène ». Cf. Gianfranco De Bosio, *La più bella regia, la mia vita*, Neri Pozza, Vicence, 2016.

contraire, mais sa continuité dialectique, identique et différente dans le même temps. Comme la vie⁹⁷.

Après la mort de Strehler, l'*Arlequin* continue son aventure. Bien que les acteurs changent et que Soleri confie son rôle à Enrico Bonavera, il est à l'affiche du Piccolo Teatro jusqu'à aujourd'hui et représente un modèle pour tous les futurs metteurs en scène qui se lancent à la conquête de la tradition de la Commedia dell'Arte. Ce spectacle, selon Tessari, est universellement considéré comme « la mise en scène-modèle capable de faire revivre vraiment les *technai* et les formes expressives de la Commedia dell'Arte » et « l'une des seules représentations du XX^e siècle dignes de persister dans le temps »⁹⁸.

Pour Strehler, ainsi que pour Giovanni Poli, le théâtre de Goldoni symbolise le commencement de leurs enquêtes sur la Commedia dell'Arte, « menées dans le but spécifique de contribuer à la connaissance culturelle et artistique de l'histoire théâtrale [italienne] »⁹⁹. Dans les années des premières éditions de l'*Arlequin*, trois ans après l'ouverture du Piccolo Teatro, Poli représente, en 1950, dans l'Aula Magna de Ca' Foscari, *La venexiana*, le manuscrit d'un auteur anonyme vénitien du XVI^e siècle, dont la mise en scène lui permet d'affronter le théâtre de la Renaissance vénitienne et la tradition de ses masques, mais aussi de s'approcher de la dramaturgie de Goldoni. Dans *La venexiana*, Poli emploie les différents dialectes inspirés par la comédie goldonienne, *Il bugiardo*. Selon Filacanapa, Poli « établit un lien très étroit entre [la] combinaison linguistique et la pratique des comédiens dell'Arte, laquelle attribue aux « masques » soit des parlars régionaux [...], soit la langue littéraire »¹⁰⁰. D'ailleurs, le personnage du serviteur

⁹⁷ Giorgio Strehler, « Appunti di regia Arlecchino 1984, Note su Arlecchino pubblicate nel programma di sala della stagione 1983-84 », disponible sur : <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=64&imm=1&contatore=2&real=0>, consulté le 20 avril 2020. [« È sangue che pulsa e scorre nelle vene di un teatro reale e immaginario, come in un corpo umano. Del resto lo spettacolo del Piccolo Teatro, dell'Arlecchino servitore di due padroni di Goldoni, con la mia direzione, (la mia regia) ha avuto edizioni diverse, talvolta simili, talvolta totalmente diverse, non nello spirito ma nella forma, cosicché almeno ogni cinque o sei anni il pubblico ha visto un altro spettacolo, non la copia del precedente, non il suo contrario, ma la sua continuità dialettica, uguale e differente al tempo stesso. Come la vita »].

⁹⁸ Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte*, op. cit., p. 237. [« la messinscena-modello capace di far rivivere davvero *technai* e forme espressive della Commedia dell'Arte, sia una delle poche rappresentazioni novecentesche degne di perdurare nel tempo »].

⁹⁹ Giovanni Poli, *La riscoperta della Commedia dell'Arte*, in : Giulia Filacanapa, *À la recherche d'un théâtre perdu*, op. cit., p. 263. [« L'incontro con Goldoni pertanto ha significato per noi l'avvio delle nostre indagini, condotte con la precisa finalità di contribuire sul piano culturale e artistico alla conoscenza della nostra storia teatrale »] in Annexe p. 102.

¹⁰⁰ Giulia Filacanapa, *À la recherche d'un théâtre perdu*, op. cit., p. 164.

Bernardus, interprété par le grand acteur comique de l'époque, Gian Campi, « préannonce clairement le Zanni et l'Arlecchino »¹⁰¹.

Poli s'aventure aussi dans la mise en scène de *Gli innamorati* (1951), *Le massere* (1952), *Le donne gelose* (1952), *La finta ammalata* (1955), les textes goldoniens qui peuvent être considérés comme une introduction à son spectacle, *Storie di Arlecchino* (1957), caractérisé comme une enquête sur le masque d'Arlequin et la Commedia dell'Arte à travers seize comédies de Goldoni. Selon Poli, Goldoni est « le dernier poète de la Commedia dell'Arte. Il a pris l'inspiration, les motifs, les intrigues, l'esprit de ce phénomène théâtral en le transformant, en le nettoyant, [...], de toutes les obscurités dont la Commedia dell'Arte décadente à ce moment-là était remplie »¹⁰².

Poli ne cesse jamais de nier l'importance du masque de Zanni et de son rôle dans l'étude sur la Commedia dell'Arte. Pour distinguer ce qu'on appelle aujourd'hui la Commedia dell'Arte, il utilise l'expression « la commedia degli Zanni » et nomme ainsi son spectacle le plus remarquable. Il crée sa *Commedia degli Zanni*, en 1958, pour le Festival des Théâtres Universitaires de Salonique avec la compagnie Ca' Foscari. Bien que la critique de l'époque voie le spectacle comme une « authentique comédie à l'improvvisu »¹⁰³ qui « sera mise en scène selon les principes de la commedia dell'arte, laissant la liberté aux acteurs de jouer à l'improvvisu »¹⁰⁴, Poli affirme que : « La Commedia degli Zanni, plus qu'une réelle Commedia dell'Arte (du fait que l'improvisation y fait défaut), elle est construite selon une manière de sentir le théâtre des masques du XVI^e siècle, qui est revécu et redonné d'après les exigences du renouvellement de la scène moderne »¹⁰⁵. Il est difficile de penser que *La Commedia degli Zanni* représente une « authentique comédie à l'improvvisu ». D'ailleurs, le mythe de la Commedia dell'Arte comme le théâtre entièrement improvisé et réalisé directement sur scène, ou comme l'affirment les Sand : la Commedia dell'Arte « impose donc la nécessité de sentir et de créer à soi seul son personnage. Là point de mots d'auteur à interpréter ; il faut tout tirer de son propre fonds, avec le plaisir d'inventer »¹⁰⁶ ; est de plus en plus réfuté par les

¹⁰¹ Giovanni Poli, « La venexiana », in : *Il Gazzettino del Lunedì*, le 29 novembre 1948, in Giulia Filacanapa, *À la recherche d'un théâtre perdu*, op. cit., p. 168. [« preannuncio chiaramente lo Zanni et l'Arlecchino »].

¹⁰² Giovanni Poli, *La Commedia dell'Arte, scritti monografici, La Commedia dell'Arte est un mythe*, in : Giulia Filacanapa, *À la recherche d'un théâtre perdu*, op. cit., Annexes, p. 116.

¹⁰³ G., « Il Teatro di Ca' Foscari a Salonico e Bruxelles », in *Il Gazzettino*, le 20-21 février 1958, in : Giulia Filacanapa, *À la recherche d'un théâtre perdu*, op. cit., p. 266. [« un'autentica commedia all'improvviso »].

¹⁰⁴ *Ibid.* [« che verrà inscenata secondo i canoni della commedia dell'arte ; lasciando libertà agli attori di improvvisare "a braccio" »].

¹⁰⁵ Giovanni Poli, *Le maschere latine, La Commedia degli Zanni*, éd. spéciale à l'occasion du Festival des Nations de Paris, Collana del Teatro Universitario Ca' Foscari, Venise, La Tipografica, 1960, p. 35, in : Giulia Filacanapa, *À la recherche d'un théâtre perdu*, op. cit., p. 267. La préface de cette édition est écrite en français.

¹⁰⁶ Maurice Sand, *Masques et bouffons*, op. cit., p. 10.

théoriciens de la seconde moitié du XX^e siècle. Poli, comme le fait Strehler, adopte la technique de l'improvisation mais seulement comme « un moyen propédeutique à la création scénique [...] » et comme « les méthodes d'éducation et de formation psychophysique de l'acteur »¹⁰⁷. Il laisse à ses acteurs une liberté de participation dans le processus de la création de la pièce, mais les répliques de tous les personnages, comme le note Filacanapa, sont écrites. Les protagonistes du spectacle sont les Zanni : Premier Zane, Deuxième Zane, Troisième Zane, Quatrième Zane, Zane musicien qui alternent sur scène avec L'Amoureuse, La Servante, Le Magnifico, Le Capitaine, Le Docteur. Son intention est de donner une « rétrospective de l'histoire des masques italiens »¹⁰⁸ en s'appuyant sur tout le matériel disponible, en particulier sur les livres de Pandolfi. Plus qu'une récupération scénique de la Commedia dell'Arte, ce spectacle sert à Poli pour définir les bases de sa pédagogie, en particulier la scène chorale des Zanni, *La scène des puces*, représentée comme une pantomime. Poli la définit comme « une poésie tirée d'un recueil de Vito Pandolfi »¹⁰⁹, en affirmant ne pas savoir si c'est la vraie Commedia dell'Arte. Poli recrée sa propre image de la Commedia dell'Arte. Comme en témoigne Gian Campi, Premier Zane, la compagnie de Ca' Foscari réinvente la Commedia dell'Arte : « il y avait les images de Callot des Balli di Sfessania et de Duchartre, mais rien de plus. Je me suis inventé ce Zanni en regardant les gravures »¹¹⁰. Mais tout en le réinventant, Poli mène « une étude historique-critique approfondie »¹¹¹ de la Commedia dell'Arte et de ses « fraternali » compagnies.

La Commedia degli Zanni a plusieurs éditions, et comme *L'Arlequin* de Strehler, elle lui permet d'évoluer sans cesse ses approches vers cette tradition perdue afin qu'elle ne devienne un véritable objet de ses recherches scéniques. En 1969, Poli ouvre les portes d'un théâtre privé qu'il fonde à Venise, en l'appelant : Il Teatro della Commedia dell'Arte à l'Avogaria.

Aujourd'hui, en ouvrant un théâtre complètement dédié à la Commedia dell'Arte et en mettant en scène le premier spectacle, je me propose de conduire mes recherches et mes vérifications

¹⁰⁷ Giovanni Poli, *La Commedia degli Zanni, documenti rinascimentali sulla Commedia dell'Arte*, collana del teatro all'Avogaria, n° 7, Venise, La Tipografica, 1983, in : Giulia Filacanapa, *À la recherche d'un théâtre perdu*, op. cit., p. 371. [« mezzo propedeutico alla creazione scenica [...] e cioè come metodi di educazione e di formazione psicofisica dell'attore »].

¹⁰⁸ Giovanni Poli, *La Commedia degli Zanni, documenti rinascimentali sulla Commedia dell'Arte*, op. cit., in : Giulia Filacanapa, *À la recherche d'un théâtre perdu*, op. cit., p. 264.

¹⁰⁹ Giulia Filacanapa, *À la recherche d'un théâtre perdu*, op. cit., p. 440.

¹¹⁰ Gian Campi, entretien réalisé avec Giulia Filacanapa, le 17 août 2014, Venise, in : Giulia Filacanapa, *À la recherche d'un théâtre perdu*, op. cit., in Annexes, p. 288. [« Sì, c'erano le immagini di Callot dei Balli di Sfessania e di Duchartre ma niente di più. Mi sono inventato sto Zanni guardando le figure »].

¹¹¹ Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte*, op. cit., p. 240. [« un attento studio storico-critico »].

scéniques en essayant de découvrir quels éléments formels et quels contenus de la tradition en particulier vénitienne sont toujours valides et de quelle façon et dans quelle mesure ils peuvent s'inscrire dans le contexte des différents mouvements scéniques des avant-gardes¹¹².

La même année de l'ouverture de l'Avogaria, dans l'Aula de l'Université Statale de Milan, Dario Fo représente pour la première fois *Mistero Buffo*, « une révolution copernicienne de l'histoire et du langage théâtral destinée à parcourir le monde »¹¹³, comme le définit dans une lettre à Fo, Giuseppina Manin, la journaliste du « Corriere della Sera ». Dans le cadre du Collectif théâtral Nuova Scena (1968-1969), Fo crée cette pièce à partir des histoires médiévales « grâce à un mélange entre la mémoire *guittesca* des *zanni* [...] de la commedia dell'arte, avec leurs précédents *goliardico-giullareschi* »¹¹⁴. Imaginé d'abord comme une dramaturgie « pour les rôles », très vite abandonné, *Mystère Bouffe* montre la capacité de Fo

d'assumer sur ses propres épaules très vigoureuses d'acteur unique, de mime omnivore, en portant le manteau du pape très lourd [on pense à la scène de Boniface VIII], seulement en mimant, tout un univers de représentations par les images dans une forme différente que celle du théâtre de grandes dimensions¹¹⁵.

Fo choisit d'être seul en scène en tant qu'auteur-acteur de la pièce et dans une série de scènes et de sketches, il adopte le *grammelot* qu'il dit avoir tiré de la Commedia dell'Arte. L'emploi du *grammelot*, « le jeu onomatopéique d'un discours », implique nécessairement « l'apport de gestes, de rythmes et de sonorités particulières » pour que ce discours soit « complètement accompli »¹¹⁶. Les comédiens *dell'arte* avaient utilisé la mimique-gestuelle pour résoudre les

¹¹² Giovanni Poli, *Scritti sul teatro. I motivi che lo giustificano*, in : Giulia Filacanapa, *À la recherche d'un théâtre perdu*, op. cit., in Annexes, p. 120. [« Oggi, nell'aprire un teatro completamente dedicato alla Commedia dell'Arte e nel mettere in scena il primo spettacolo, mi propongo di condurre le mie ricerche e le mie verifiche sceniche tentando di scoprire quali elementi formali e quali contenuti della tradizione in particolare veneta siano ancora oggi validi e in quale modo e misura essi possano contribuire nel contesto dei vari movimenti scenici d'avanguardia].

¹¹³ Giuseppina Manin, « Préface », in Dario Fo, Giuseppina Manin, *Il paese dei misteri buffi*, Ugo Guanda Editore, Parme, 2012, p. 10. [« Una rivoluzione copernicana della storia e del linguaggio teatrale destinata a girare tutto il mondo »].

¹¹⁴ Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo dalla scena alla piazza*, Marsilio, Venise, 1978, p. 97. [« grazie a una mescolanza tra la memoria *guittesca* degli *zanni* [...] della commedia dell'arte, con i loro precedenti *goliardico-giullareschi* »].

¹¹⁵ Piermario Vescovo, « *Quei dei caretón* : mescolanze linguistiche e *gutteria riflessa* sulla scena italiana (1966-1976). Fo e dintorni », in *Ripensare Dario Fo, Teatro, lingua, politica*, Luca D'Onghia, Eva Marinai, (dir.), Mimesis Edizioni, Milan-Udine, 2020, p. 137. [« possibilità di assumere sulle proprie robustissime spalle di attor unico, di mimo onnivoro, insieme al pesantissimo mantello del papa, solo mimandolo, tutto un universo di rappresentazione per immagini in forma diversa da quella del teatro di grandi dimensioni »].

¹¹⁶ Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Turin, 2009, p. 81. [« *Grammelot* significa, appunto, gioco onomatopeico di un discorso, articolato arbitrariamente, ma che è in grado di trasmettere, con l'apporto di gesti, ritmi e sonorità particolari, un intero discorso compiuto »].

problèmes de communication dus à l'inexistence d'une langue commune parlée dans la péninsule italienne et, surtout, aux nombreux voyages qu'ils accomplissaient au-delà des confins régionaux. Mais le *grammelot*, (du français *grommeler*, "bougonner", "grogner", "maronner") de Fo, comme nous le fait comprendre clairement Vescovo, est surtout lié à la formation physique, au mime corporel qui accompagne la parole, d'après Jacques Lecoq¹¹⁷, c'est-à-dire, « à l'apprentissage de Fo des techniques de la "pantomime" et du *grommeler* d'après Lecoq »¹¹⁸. Plutôt qu'une référence historique, il s'agit « d'une tradition imaginaire, en faisant passer le *grammelot* – en réalité puisé dans la pratique pédagogique – comme la technique antique des acteurs de la Commedia dell'Arte »¹¹⁹. D'ailleurs, si l'on examine l'étymologie du mot – *grammelot*, c'est-à-dire la dérivation du français *grommelot* ou *grommeler* – on voit que cette technique est étroitement liée à la pédagogie théâtrale, au jeu d'improvisation linguistique de Copeau, hérité après par Lecoq. Le terme est employé pour la première fois par les élèves de l'École du Vieux Colombier de Copeau pour définir les exercices dits « grommelots » : « tel fut le nom que, jadis, vers 1918, les jeunes élèves de l'École du Vieux-Colombier, formés selon ces principes à l'art du comédien, avaient trouvé spontanément et que, depuis lors, nous avons coutume d'employer, pour notre commodité »¹²⁰, explique Chancerel. Le *grammelot* comme l'invention des comédiens *dell'arte* dont Fo parle peut être compris soit par le fait que l'apprentissage des techniques corporelles élaboré dans l'école de Copeau, et après dans celle de Lecoq, indiquent le retour à la tradition de la Commedia dell'Arte, soit par le fait que les comédiens *dell'arte* avaient utilisé la mimique du corps avec l'improvisation linguistique pour surmonter les barrières de langue. Par exemple, pour la tournée en France de 1973, Fo crée le *grammelot* de Scapino, le masque de la Commedia dell'Arte repris par Molière ; par la pantomime et l'improvisation, il arrive à une coordination parfaite du geste et de la voix afin de raconter l'histoire de Scapino et de son jeune maître. Dans les transcriptions de Franca Rame, on trouve le canevas du déroulement de l'action : « il mime une promenade avec un grand manteau », « il mime le vent qui soulève le manteau », « le manteau

¹¹⁷ Dans les années 1950, Lecoq, pendant son séjour à Milan, travaille avec Franco Parenti, acteur du Piccolo, et Dario Fo sur le spectacle *Le Doigt dans l'oeil*. C'est à cette occasion qu'il s'engage dans le renouvellement des formes de langage corporel et influence la pratique des protagonistes de la scène italienne.

¹¹⁸ Piermario Vescovo, « Dario Fo e la (sua influenza sulla) commedia dell'arte », op. cit., p. 209. [« l'apprendimento di Fo delle tecniche della "pantomima" e poi del *grommeler* da Lecoq »].

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 208. [« di tradizione immaginaria, spacciando il *grammelot* – in realtà attinto alla pratica pedagogica – come antica tecnica degli attori della commedia dell'arte »].

¹²⁰ Leon Chancerel, *Le Théâtre et la Jeunesse*, Préface de Ch. Vildrac, Bourrellet, Paris, 1946, p. 47. Sur l'origine et l'étymologie du *grammelot* cf. Pietro Trifone, *L'etimologia di grammelot*, in *Ripensare Dario Fo, Teatro, lingua, politica*, Luca D'Onghia et Eva Marinai (dir.), Mimesis Edizioni, Milan-Udine, 2020 ; Alessandra Pozzo, *Grr... grammelot : parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, CLUEB, Bologne, 1998.

commence à soulever le personnage et le porte très loin », « alors il mime un habit très serré et grave qui l'oblige à faire de petits mouvements »¹²¹, etc.

L'une des sources principales pour ce spectacle est aussi le théâtre d'Angelo Beolco, dit Ruzante : « J'ai mangé Ruzante depuis ma jeunesse. Je l'ai appris par cœur. Je l'ai volé à main basse pour mon *Mistero Buffo*, mais peu de personnes se sont aperçues d'un vol si bien fait »¹²². Le théâtre de Ruzante, capable de construire un lexique théâtral composé de langues et de dialectes différents et mélangés avec des sons onomatopéïques, est vu, par les protagonistes de la scène contemporaine, comme un « langage visuel », comme une « musique théâtrale »¹²³. Les Sand remercient Ruzante de leur avoir permis « d'envisager la *commedia dell'arte* comme une Muse du même sang et de même noblesse que celle de Shakespeare et de Molière »¹²⁴. La critique, dans les années 60, remercie Poli, à l'occasion de sa mise en scène de *Piovana* (1958), d'avoir redécouvert les textes de Ruzante et de les avoir examinés « avec un œil moderne, en les rendant ainsi accessibles, tout en ne niant pas la violence du dialecte *pavano* »¹²⁵. Giovanni Testori exprime sa gratitude envers Franco Parenti pour l'avoir inspiré, par son rôle dans la *Moscheta* de Ruzante dans la mise en scène de Gianfranco De Bosio, à écrire sa *Trilogia degli Scarrozzanti* (1972-1977), une réécriture des œuvres shakespeariennes dans une langue caractérisée par la pure invention. Franco Parenti raconte avoir vu, quand il était petit, une compagnie itinérante qui « arrivait dans les villages avec ses chariots et montait une pauvre tente sur la place de l'église [...]. Puis ils attaquaient le spectacle : les musiques, les pantomimes, les chansons antiques ou celles à la mode, [...] les acrobaties »¹²⁶. Cette compagnie était-elle la compagnie des Rame, la famille de Franca Rame, qui laisse un riche héritage de canevas au couple théâtral Fo-Rame ? De Bosio dit que la compagnie des Rame est l'une des dernières compagnies existantes de cette tradition : « ils

¹²¹ Trascrizione manoscritta di Franca Rame da audiocassetta : commenti al *Grammelot di Scapino*, brano di *Mistero buffo*, recitato da Dario Fo, 1977, disponibile sur : <http://www.archivio.francarame.it>, consulté le 14 mars 2020. [« mima una camminata con un grande mantello ; mima il vento che solleva il mantello ; il mantello incomincia a sollevare il personaggio e lo porta via lontano ; ora mima un abito molto aderente e severo che obbliga a piccoli movimenti »].

¹²² Roberto Nepoti, Marina Cappa, *Dario Fo*, Gremese, Rome, 1997, p. 148. [« Ho mangiato Ruzante fin da giovane. L'ho imparato a memoria. L'ho rubato a manbassa per il mio *Mistero buffo*, ma pochi si accorsero di un ladrocinio ben fatto »].

¹²³ Giovanni Calendoli, « Evasione e impegno nell'interpretazione scenica del Ruzante », in : *Ruzante sulle scene italiane del dopoguerra*, Giovanni Calendoli (dir.), Mogliano Veneto – TV, Grafiche Presse, 1983, p. 53-60.

¹²⁴ Maurice Sand, *Masques et bouffons*, op. cit., p. 77.

¹²⁵ V., « Piovana al Durini », in *Corriere della Sera*, le 21 octobre 1965, in : Giulia Filacanapa, *À la recherche d'un théâtre perdu*, op. cit., p. 340. [« con occhio moderno, rendendole cioè accessibili, pur non rinnegando la violenza del dialetto pavano »].

¹²⁶ Davide Dall'Ombra, Fabio Pierangeli, *Giovanni Testori : biografia per immagini*, Gribaudo, Cavalermmaggiore, 2000, p. 63. [« arrivavano nei paesi con i loro carri, e tiravano una povera tenda sulla piazza della chiesa [...]. Poi attaccavano lo spettacolo: musiche, pantomime, canzoni antiche o alla moda, [...], acrobazie »].

arrivait, ils montaient leur tente et sur un plateau étroit ils faisaient leur spectacle »¹²⁷. Ou est-ce que cette compagnie a réveillé à l'intérieur du corps de Parenti les « anciennes humeurs », dont Strehler parle, qui « ne se sont pas perdues à travers des générations théâtrales »¹²⁸ : « un abandon *italico* au rythme, à l'invention immédiate, au geste mimique »¹²⁹ ? Quand il entre sur scène, en 1953, dans le spectacle *Dito nell'occhio*, créé avec Fo et Giustino Durano, son jeu est caractérisé précisément par cette polyvalence scénique. De Bosio voit Parenti et sept ans plus tard il lui confie le rôle de Ruzante dans la *Moscheta*. Quand le spectacle est représenté au public français, en 1961, avec la compagnie du Teatro Stabile de Turin, la critique parisienne écrit avoir découvert « un Charlin Chaplin du XVI^e siècle », et « les personnages très vivants qui annoncent les masques du théâtre populaire italien, Pantalon et Arlequin »¹³⁰. À partir de la fondation du Théâtre Universitaire de Padoue, en 1945, De Bosio, avec Zorzi, fait des recherches sur le théâtre de Ruzante. En se rendant compte qu'à l'étranger Ruzante est considéré comme le précurseur de la Commedia dell'Arte, ils veulent mettre au clair « le rapport entre le réalisme du personnage de Ruzante, la dynamique particulière de son comique, étrange à l'Arte, et le monde en langue italienne, le monde des conventions théâtrales qui [...] s'oppose au duel rustique »¹³¹. L'aventure de De Bosio avec Ruzante est aussi liée aux activités du Piccolo. Quand Paolo Grassi, avec qui Strehler fonde le Piccolo, voit la mise en scène de la *Moscheta* avec la compagnie du Théâtre Universitaire de Padoue, il en tombe amoureux et la ramène à Milan en 1951.

On revient de nouveau à l'importance du Piccolo dans le domaine de la recherche du passé théâtral italien à redécouvrir le « mythe de la magie acrobatique des comédiens » et le « déchirement lyrique des masques »¹³². Dans les années 50, Ariane Mnouchkine part au Festival de Menton pour voir l'*Arlequin* de Strehler : « Ce que j'ai ressenti alors était si fort que, en sortant, je

¹²⁷ Gianfranco De Bosio, « Omaggio a Dario Fo e Franca Rame », in *La più bella regia, la mia vita*, op. cit., p. 144. [« arrivavano, tiravano su il tendone e su un palcoscenico ristretto facevano il loro spettacolo »].

¹²⁸ Giorgio Strehler, « Appunti di regia Arlecchino tournée 1954 », op. cit. [« antichi umori che non si erano perduti, attraverso le generazioni teatrali »].

¹²⁹ *Ibid.* [« un abbandono italico al ritmo, all'invenzione immediata, al gesto mimico »].

¹³⁰ « Per i francesi il Ruzante è uno Chaplin del '500 », in *L'Italia*, il 30 giugno 1961. [« un Charlie Chaplin del cinquecento [...] e i personaggi vivissimi che annunciano le maschere del teatro popolare italiano, Pantalone e Arlecchino »].

¹³¹ Gianfranco De Bosio, « Riflessioni sul mondo e l'opera di Angelo Beolco », in Siro Ferrone, Ludovico Zorzi, Giuliano Innamorati, *Il teatro del Cinquecento : i luoghi, i testi, gli attori*, Morlacchi, Pérouse, 2008, p. 113. [« il rapporto fra il realismo del personaggio ruzantiano, la particolare dinamica della sua comicità, estranea all'Arte, e il mondo in lingua italiana, il mondo delle convenzioni teatrali che [...] si contrappone a duello rustico »].

¹³² C'est avec ces paroles que Dario Fo se réfère à l'exclamation de Carmelo Bene : « La Commedia dell'Arte n'a jamais existé », in : *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., p. 7. [« mito della magia funambolica dei comici [...] straccionismo lirico delle maschere »].

n'étais plus la même »¹³³. À partir de la fondation de sa compagnie du Théâtre du Soleil, en 1964, Mnouchkine travaille sur différentes traditions théâtrales, et quand on parle de celles « perdues », « oubliées », ou apparemment « mortes », elle travaille avec elles « comme un agriculteur » qui « redonne la vie à la terre, et en quelques mois, ce qui était mort redevient vivant »¹³⁴. En 1966, comme le résultat d'une création collective, Mnouchkine représente *Le Capitaine Fracasse* d'après le roman de Théophile Gautier. La compagnie du Théâtre du Soleil se transforme en une troupe de comédiens ambulants qui recherchent « le plaisir du jeu » pour simplement « faire du théâtre » :

Car *Le Capitaine Fracasse*, c'est d'abord, pour le Théâtre du Soleil, le plaisir du jeu, qui ici est double. Il ne s'agit plus d'interpréter un texte pré-existant : il s'agit, à partir d'un roman, de faire du théâtre. Travail en plusieurs étapes : lecture d'un chapitre, improvisations sur les situations, discussions / Ariane Mnouchkine et Philippe Léotard réécrivent la scène inventée / la fois suivante les comédiens la retravaillent / Ariane Mnouchkine prépare la mise en scène / répétitions, etc. L'on remet cent fois l'ouvrage sur le métier. On prend des libertés vis-à-vis de l'original sur le plan textuel (la dernière partie du roman est transformée : Fracasse tue Vallombreuse et la troupe s'embarque pour les Indes) comme sur le plan de la mise en scène (des anachronismes, tels que tango, accordéon, semis de paillettes). On s'amuse tout en voulant amuser¹³⁵.

Le plaisir du jeu ou la joie de faire du théâtre, et le plaisir de transmettre cette joie au public, sont, comme nous l'avons déjà évoqué, souvent liés à l'image de la Commedia dell'Arte. « L'acteur ne peut improviser que quand il se sent intérieurement joyeux »¹³⁶, affirme Meyerhold. « Ce que j'imagine, c'est un théâtre qui redonne joie aux hommes »¹³⁷, dit Reinhardt. On rappelle que le chemin de Strehler vers la Commedia dell'Arte est « un chemin de simplicité, d'amour et de solidarité avec les publics contemporains »¹³⁸ ; et on verra pourquoi Carlo Bosso affirme que « la joie, l'amour de faire du théâtre, de communiquer en toute simplicité avec les gens » est « la base de

¹³³ « Révéler le monde et sa complexité », entretien avec Ariane Mnouchkine, réalisé par Mélody Mourey, février 2018, disponible sur : <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/reveler-le-monde-et-sa-complexite-ariane-mnouchkine-4196>, consulté le 12 février 2020.

¹³⁴ « Un vrai masque ne cache pas, il rend visible », entretien avec Erhard Stiefel et Ariane Mnouchkine, réalisé par Béatrice Picon-Vallin, à La Cartoucherie, le 29 février 2004, disponible sur : <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/un-vrai-masque-ne-cache-pas-il-rend-visible-4147>, consulté le 11 février 2020.

¹³⁵ Denis Bablet, Marie-Louise Bablet, *Le théâtre du soleil ou la quête du bonheur*, Diapolivre, Éditions du CNRS, Paris, 1979, p. 14.

¹³⁶ Vsévolod Meyerhold, Introduction, choix de textes et traduction de Béatrice Picon-Vallin, op. cit., p. 100.

¹³⁷ Max Reinhardt, Introduction, choix de textes et traduction par Jean-Louis Besson, op. cit., p. 33.

¹³⁸ Giorgio Strehler, « Appunti di regia Arlecchino tournée 1954 », op. cit. [« un cammino di semplicità, di amore e di solidarietà ai pubblici contemporanei »].

la Commedia dell'Arte »¹³⁹. Il s'agit de la redécouverte « d'un bonheur perdu. Bonheur de la scène », comme le dit Banu¹⁴⁰. Pour Mnouchkine, la redécouverte de la Commedia dell'Arte est en quelque sorte la reconquête de la « joie » qui nourrit le travail collectif : travailler toujours en groupe pour que la création fasse partie de chaque moment de la vie de la troupe. D'ailleurs, comme l'affirme Ferrone, la compagnie est « la structure constitutive et distinctive principale de la Commedia dell'Arte »¹⁴¹. Formée par les acteurs professionnels, la compagnie du Théâtre du Soleil présuppose que toutes les tâches de son fonctionnement soient prises par ses membres ; « que la direction de la compagnie [soit] réglée par le vote de tous les acteurs qui en font partie »¹⁴², dit le document du 1580 relatif à Alberto Naselli et à sa femme Barbara Flaminia. « La création est depuis le matin, dans la cuisine, depuis la première réunion »¹⁴³. La création devient ainsi un voyage, physique et métaphysique, que la troupe accomplit ensemble. « Les voyages occupent un rôle important dans le théâtre de l'ancien régime [...]. C'est parce que principalement l'histoire de la commedia dell'arte doit être considérée comme le résultat de l'effort collectif des acteurs »¹⁴⁴. Pour Eugenio Barba et son Odin Teatret « le voyage est une condition même de l'existence de notre groupe »¹⁴⁵. Jacques Lecoq, dit de lui-même, « je suis un voyageur émerveillé de la vie et des choses, et, dans le théâtre on fait un voyage attentif »¹⁴⁶.

Après *Le Capitaine Fracasse*, Mnouchkine continue son voyage, dans l'espace et dans le temps, avec le Théâtre du Soleil, toujours en quête de redécouvrir les différentes traditions, non pour « voler », comme elle l'explique, mais « pour prendre des outils chez eux », pour « les emprunter »¹⁴⁷. Elle emprunte les personnages de la Commedia dell'Arte pour son spectacle *L'Âge*

¹³⁹ Carlo Boso, « Contre la mort sucrée », in *Arlequin valet de deux maîtres*, adaptation de Carlo Boso et Guy Pion, Lansman, Manage, 1997, p. 8.

¹⁴⁰ Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, op. cit., p. 51.

¹⁴¹ Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, op. cit., p. 25. [« la principale struttura costitutiva e distintiva della Commedia dell'Arte »].

¹⁴² *Ibid.*, p. 27. [« la direzione della compagnia era regolata dal voto di tutti gli attori che ne facevano parte »].

¹⁴³ *Le prix de l'expérience. Contraintes et dépassements dans le travail de groupe*, rencontre avec Ariane Mnouchkine et Eugenio Barba, vidéo conférence, le Théâtre du Soleil - Cartoucherie, Paris, 8 mars 2016, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=iUhCvrbhKf0>, consulté le 11 janvier 2020.

¹⁴⁴ Siro Ferrone, « Journeys », in *Commedia dell'Arte in Context*, op. cit., p. 67. [« Journeys play an important role in the theatre of the ancien régime [...]. The primary reason for this is that history of the commedia dell'arte has to be considered as the result of a collective endeavour of actors »].

¹⁴⁵ *Le prix de l'expérience. Contraintes et dépassements dans le travail de groupe*, rencontre avec Ariane Mnouchkine et Eugenio Barba, op. cit.

¹⁴⁶ Jacques Lecoq, in *Les Deux voyages de Jacques Lecoq*, film documentaire réalisé par Jacques Lecoq, Jean-Gabriel Carasso, Jean-Claude Lallias et Jean-Noel Roy, 1999, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=UUc4kYJ1_E8, consulté le 4 janvier 2020.

¹⁴⁷ *Le prix de l'expérience. Contraintes et dépassements dans le travail de groupe*, op. cit.

d'or (1975) que Tessari définit comme « une grande fresque épique et politique de l'époque contemporaine »¹⁴⁸. L'idée de Mnouchkine est de s'inspirer de Arlequin, Matamore, Pantalon, Polichinelle, Zerbine, Isabelle ou Brighella pour « réinventer des règles du jeu », pour « créer un théâtre de la représentation où tout geste, toute parole, toute intonation ait son importance et soit un signe immédiatement perceptible par le spectateur »¹⁴⁹.

Ariane Mnouchkine se réclamera même du projet initial de Copeau, dont elle va dégager l'extrême originalité pour l'époque. [...] L'usage des outils anciens [...] apparaît comme la chance propre donnée au théâtre de répondre aux exigences de productivité imposées par le siècle et celles d'une maîtrise indispensable au combat idéologique¹⁵⁰.

C'est ainsi que la *Commedia dell'Arte* devient un outil pour parler de la réalité sociale, pour raconter l'Histoire. Pour Mnouchkine, le théâtre « fait l'appel au passé pour éclairer notre présent [...] » ; le théâtre « raconte toujours, non seulement une histoire ou des histoires, mais il est imbibé de l'Histoire »¹⁵¹. « Je me rappelle qu'un jour, elle [Ariane] m'a dit », raconte Philippe Caubère qui dans le spectacle interprète Abdallah, Lejeune et M. Roustan : « Si on voulait parler du monde d'aujourd'hui, la *commedia dell'arte* serait une forme qui pourrait nous permettre d'en traiter les problèmes »¹⁵². Arlequin, par exemple, se trouve un héritier moderne en la personne d'Abdallah, ouvrier algérien émigré en France. Il porte son masque traditionnel non pour raconter l'histoire d'un Arlequin, mais pour raconter l'histoire d'Abdallah ou des milliers d'Abdallah possibles. Les acteurs du Théâtre de Soleil n'ont pas l'intention de reconstituer les personnages de la *Commedia dell'Arte*, mais de lui « emprunter » ses éléments : les masques, les types, l'improvisation, les techniques de l'expression corporelle. Les masques sont fabriqués par Erhard Stiefel sur le modèle des masques d'Amleto Sartori :

À partir d'un travail sur la *commedia dell'arte*, nous voulions faire un spectacle sur l'actualité, une véritable *commedia dell'arte* moderne. Les quatre personnages principaux de ce théâtre

¹⁴⁸ Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte*, op. cit., p. 243. [« grande affresco epico-politico della contemporaneità »].

¹⁴⁹ *L'Âge d'or*, Première ébauche, Texte-programme, La collection numérique du Théâtre du Soleil, 1975, p. 19.

¹⁵⁰ Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, op. cit., p. 48.

¹⁵¹ « Traits d'Union », entretien avec Ariane Mnouchkine, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=P8gWawBdySU&t=2010s>, consulté le 16 mars 2020.

¹⁵² Philippe Penchenat, « Rencontre avec la réalité. Rencontre avec la forme », in « Différent : le Théâtre du Soleil », Travail Théâtral, numéro spécial, février 1976 (*1789, 1793, L'Âge d'or*) [regroupe les textes sur le Théâtre du Soleil des numéros 2, 8, 18-19, et 20 de la revue], p. 111.

n'étant plus suffisants aujourd'hui, nous avons dû en inventer d'autres. J'ai donc créé de nouveaux masques inspirés de cette tradition¹⁵³.

Stieffel propose aux acteurs du Soleil de fabriquer d'autres formes de masques sur lesquels ils peuvent créer des personnages de l'époque contemporaine. « Dans la commedia dell'arte ancienne, il y a des personnages tels que Pantalon, Arlequin qui sont encore représentés de notre temps, mais la société s'est terriblement élargie. Il y a d'autres types sociaux »¹⁵⁴, déclare Philippe Hottier qui interprète six personnages dans le spectacle : La Ficelle, M. Gueulette, Un jeune homme, Docteur Guillaume, Le médecin du prince et Le professeur. Il faut que le personnage créé entre dans la dimension de la Commedia dell'Arte mais qu'il devienne en même temps la figure représentative d'un type social contemporain. Même l'invention des *lazzi* entre dans cette perspective : « Abdallah dans la circulation, Abdallah et les mouettes, Abdallah qui troque sa djellaba contre une salopette trop étroite »¹⁵⁵.

Le jeu masqué improvisé, *l'improvviso*, est l'un des moyens principaux pour s'approprier la tradition de la Commedia dell'Arte et pour en créer des personnages modernes. En réinventant « l'improvisation » fondée sur le grand mythe de la Commedia dell'Arte, les acteurs du Soleil, tout comme ceux du Piccolo, deviennent par conséquent de vrais créateurs du spectacle : « sans doute, quelque chose d'essentiel du théâtre est là, dans ce hasard terrible qui fait courir tous les jours un acteur à sa perte ou à son triomphe, mais qui fait enfin de lui pour la première fois depuis longtemps un créateur total »¹⁵⁶.

Pour moi, quelle image pouvais-je me faire d'Arlequin ? Les définitions du personnage étaient plutôt simplistes : pauvre, intelligent, ignorant, violent, sensuel. Le reste, il fallait l'inventer. [...] Pour moi, Arlequin n'existe plus – s'il a jamais existé. Et pourtant des acteurs appliquant sur leurs visages ce masque traditionnel, mettant leurs corps à la fête de l'imagination, créaient devant nous un personnage incroyablement concret, réel et contemporain. Alors m'inspirant de ce que je voyais, je suis parti moi aussi à la recherche de cette image intérieure et de ce personnage. [...] J'ai ensuite utilisé le personnage et le masque d'Arlequin pour jouer un des personnages du spectacle : Abdallah. Le passage de l'un à l'autre s'est fait assez naturellement. Dans « l'Ancien », j'ai un jour imaginé un arlequin arabe ; lorsque l'on a commencé à

¹⁵³ Erhard Stiefel, « Un vrai masque ne cache pas, il rend visible », entretien avec Erhard Stiefel et Ariane Mnouchkine, réalisé par Béatrice Picon-Vallin, op. cit.

¹⁵⁴ Philippe Hottier, « Rencontre avec la réalité. Rencontre avec la forme », in « Différent : le Théâtre du Soleil », op. cit., p. 111.

¹⁵⁵ Béatrice Picon-Vallin, *Le Théâtre du Soleil. Les cinquante premières années*, Actes Sud, Arles, 2014, p. 106.

¹⁵⁶ Philippe Caubère, « À nous la liberté », in *L'Âge d'or*, Première ébauche, Texte-programme, op. cit., p. 65.

improviser des situations contemporaines, j'ai seulement changé son nom : d'Arlequin, il est devenu Abdallah¹⁵⁷.

Est-ce que le masque d'Arlequin devient le symbole d'une présence encore vivante de la Commedia dell'Arte dans le théâtre contemporain ? « Si je voulais que mon Arlequin durât dans le temps, je devais approfondir mon rôle et faire ma recherche »¹⁵⁸, dit le *serviteur* Soleri. Dans le spectacle de Strehler, son Arlequin, chaque soir, « naît de nouveau, recréé, retrouvé, réinventé »¹⁵⁹. D'ailleurs, il garde son masque et son costume et part dans les nouvelles aventures toujours mené par « l'amour » et « la faim ». En 1971, Soleri met en scène *Arlecchino, l'amore e la fame*, et en 1981, il représente l'histoire d'un masque, *Arlecchino e gli altri. Hellequin, Harlekin, Arlekin, Arlecchino* est le titre du spectacle de Dario Fo de 1985, une commedia dell'arte improvisée. Cet Arlequin est écrit pour la Biennale de Venise à l'occasion du quatre centième anniversaire de la naissance d'Arlequin et il est représenté pour la première fois au Palazzo del Cinema de Venise. Fo entre sur scène. Derrière lui un panorama de masques – fabriqués par Amleto Sartori – et de costumes de la Commedia dell'Arte. Tout d'abord, il fait une sorte de laboratoire en présentant le parcours historique du personnage pour expliquer au public qui est le premier Arlequin, quel costume et quel masque il portait, qui est Tristano Martinelli de la compagnie des Gelosi, comment Domenico Biancolelli modifie ce personnage, d'où vient l'importance des *lazzi* et celle de l'invention des accidents, etc. Après l'introduction pédagogique, Fo emploie le même schéma déjà si bien imaginé par Strehler dans *Serviteur* : il introduit l'espace de la *réalité* pour représenter la vie d'une compagnie en train de monter un spectacle. Mais le spectacle de Fo représente plutôt une histoire imaginaire de la Commedia dell'Arte. Elle y sert, à travers son personnage le plus exemplaire, comme « un matériel d'inspiration, ou de justification d'un engagement linguistique »¹⁶⁰. Imaginé comme un retour au « théâtre pour les rôles »¹⁶¹, *Hellequin*, selon Vescovo, « surtout dans la combinaison difficile du fabulateur solitaire et de la compagnie *comme dans la tradition des comédiens itinérants* – reste une sorte de tentative échouée de relance sur le terrain de la commedia dell'arte »¹⁶¹. En présentant les

¹⁵⁷ Philippe Caubère, « À nous la liberté », op. cit., pp. 52-63.

¹⁵⁸ Entretien avec Ferruccio Soleri, réalisé par Claudio Capitini, in Claudio Capitini, *Le voci del teatro. Interviste ai grandi della scena*, Gli specchi, Marsilio, 2014, p. 137. [« se volevo che il mio Arlecchino durasse nel tempo, dovevo approfondire la parte, fare una mia ricerca »].

¹⁵⁹ *Ibid.* [« nasce di nuovo, ricreato, ritrovato, reinventato »].

¹⁶⁰ Piermario Vescovo, « Dario Fo e la (sua influenza sulla) commedia dell'arte », op. cit., p. 204. [« come materia di ispirazione, o di giustificazione di una assunzione linguistica »].

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 206. [« soprattutto nella difficile combinazione dell'affabulatore solitario e della compagnia *come nella tradizione dei comici itineranti* – resta una sorta di tentativo fallito di rilancio sul terreno della commedia dell'arte »].

leçons d'histoire d'Arlequin, Fo discute, en même temps, selon Puppa, « du serviteur asexué et sans appétit de Goldoni, tandis que son Arlequin au contraire serait un malin, un désespéré, qui cherche à survivre et la seule manière qu'il connaît pour survivre est le rire »¹⁶².

On comprend tout de suite que le Arlequin de Fo, dans son aspect physique, n'est pas le même que celui de Strehler. Il ne porte pas le masque – le masque est dessiné sur son visage – et son costume n'est pas fait de losanges. Son Arlequin, à la différence de celui de Moretti ou de Soleri, est, comme Fo le décrit, « un peu opposé à celui que nous connaissons. L'Arlequin qui naît des inventions des clowns médiévaux est un personnage anarchiste *ante litteram* qui n'accepte pas les règles de la morale courante, les règles du pouvoir »¹⁶³. Représenté plutôt comme un « *homo silvaticus* » et non comme un Zanni, « habillé en feuilles, [...] il venait de la forêt et il avait plus de parenté avec le monde de l'Enfer qu'avec celui des hommes »¹⁶⁴.

La recherche historique et documentaire de la Commedia dell'Arte de Dario Fo sous-entend toujours l'idée que l'originalité et le spectaculaire de ce phénomène théâtral sont déterminés par « une conception vraiment révolutionnaire de faire du théâtre et [...] un rôle absolument unique assumé par les acteurs »¹⁶⁵. Comme un exemple parfait d'acteur-auteur qui privilège l'improvisation théâtrale, toujours dans le sens de la « création d'une tradition », plutôt que de « l'héritage historique » de la Commedia dell'Arte, Fo préfère appeler la Commedia dell'Arte, « la Commedia des acteurs »¹⁶⁶, parce que, selon lui, les comédies *dell'arte* ne sont pas que le fait des acteurs, elles sont en même temps celui les auteurs et les metteurs en scène, « c'est sur leur dos que le jeu théâtral entier repose »¹⁶⁷.

Le savoir technique de l'acteur est interrogé dans un article de Eugenio Barba, *Teatret Teori og Teknikk*, de 1970, dans lequel Barba parle de « deux maîtres d'Arlequin : d'un côté, les belles images de la Commedia dell'Arte, les apparitions fantaisistes et colorées ; de l'autre côté, le travail

¹⁶² Paolo Puppa, « La Commedia dell'arte e il teatro politico », in *Rebento*, n° 8, São Paulo, 2018, pp. 29-30. [« del servo asessuato e disappetente in Goldoni, mentre il suo Arlecchino al contrario sarebbe un picaro, un “disperato, uno che cerca di sopravvivere e l'unico mezzo che conosce per sopravvivere è la risata”].

¹⁶³ Roberto Nepoti, Marina Cappa, *Dario Fo*, op. cit., p. 139. [« questo Arlecchino è un po' opposto di quello che conosciamo. L'Arlecchino che nasce dalle invenzioni dei clown medievali è un personaggio anarchico ante litteram che non accetta le regole della morale corrente, le regole del potere »].

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 139. [« un homo silvaticus vestito di foglie, uno che veniva dai boschi e aveva più parentele con il mondo degli Inferi che con quello degli uomini »].

¹⁶⁵ Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., p. 14. [« da una concezione davvero rivoluzionaria del fare teatro e dal ruolo assolutamente unico che vengono ad assumere gli attori »].

¹⁶⁶ *Ibid.* [« Commedia degli attori »].

¹⁶⁷ *Ibid.* [« sulle loro spalle che poggia l'interno gioco teatrale »].

difficile de l'acteur pour élargir ses possibilités »¹⁶⁸. Avec son groupe d'acteurs de l'Odin Teatret, Barba fait un travail intense sur le jeu de l'acteur et sur les limites de l'action physique du corps. Barba considère l'acteur comme le facteur essentiel de l'art du spectacle, et il développe toute une recherche anthropologique sur les pratiques de l'acteur. En s'intéressant au *theatrum mundi*¹⁶⁹, c'est-à-dire à l'analyse de différentes traditions théâtrales, surtout celles qui utilisent la codification du jeu, il identifie, dans le niveau d'organisation du jeu de l'acteur, certains principes qui reviennent, ce qu'il appelle la base pré-expressive. C'est une découverte décisive dans le domaine de la reconstruction de la Commedia dell'Arte si on prend en compte l'approche de Taviani qui affirme que c'est précisément sur cette base qu'il faut analyser et reconstruire le style du jeu des comédiens *dell'arte* :

La notion pré-expressive implique le caractère bipolaire de la technique de l'acteur : d'un côté, l'ensemble des choix à travers lesquels il compose sa figure scénique, de l'autre côté, le caractère et les critères d'un comportement physique qui s'éloigne des techniques quotidiennes du corps, et qui, à cause de cela, devient le comportement scénique, la vie recréée pour l'art et capable d'attirer l'attention du spectateur avant de recevoir un sens à travers une action¹⁷⁰.

L'enquête scénique de Barba par rapport à la Commedia dell'Arte reste toujours dans les limites de son travail de laboratoire. Les personnages dell'arte n'apparaissent pas dans ses spectacles, ni dans sa reconstruction, ni dans sa transfiguration. La seule exception est en quelque sorte *Talabot* (1988) où le personnage Trickster, interprété par Iben Nagel Rasmussen, porte un masque et un costume similaire à celui d'Arlequin.

La Commedia dell'Arte comme l'image qui annonce le théâtre à venir apparaît dans la mise en scène de Luca Ronconi de la pièce, *Le due commedie in commedia*, de Giovan Battista Andreini. « C'est précisément cette mise en scène qui a montré que le rôle de Giovan Battista Andreini dans l'histoire du théâtre est aussi le rôle d'un grand précurseur d'un théâtre impossible, autrement dit

¹⁶⁸ Ferdinando Taviani, « Influenza della Commedia dell'Arte », op. cit., p. 400. [« due “padroni“ di Arlecchino : da una parte le belle immagini della Commedia dell'arte, le apparizioni fantasiose e colorate ; dall'altra il duro lavoro dell'attore per ampliare continuamente le sue possibilità »].

¹⁶⁹ *Theatrum mundi*, le spectacle de Barba réalisé en 1987.

¹⁷⁰ Ferdinando Taviani, « Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte », op. cit., p. 44. [« La nozione di pre-espressività implica la consapevolezza del carattere bipolare della tecnica dell'attore : da un lato il complesso di scelte attraverso cui compone la sua figura scenica, dall'altra il carattere ed i criteri di un comportamento fisico che si distacca dalle tecniche quotidiane del corpo, e che per ciò diventa comportamento scenico, vita ricreata ad arte e capace di attrarre l'attenzione dello spettatore prima ancora di ricevere un senso attraverso questa o quell'azione »].

d'un théâtre à venir »¹⁷¹. Ronconi est le premier metteur en scène qui affronte ce texte d'Andreini parce que « pour dégondrer les vieux styles, [il] choisit un théâtre peu représenté »¹⁷². Cesare Molinari définit cette comédie, écrite en 1623, comme le chef-d'œuvre d'Andreini, un texte qui représente un document important de la vie théâtrale de l'époque. Rovenio, un jeune marchand riche, pour fêter l'arrivée de son ami Zelandro, décide de représenter deux comédies dans son théâtre : l'une faite par une compagnie des académiques amateurs et l'autre par une compagnie professionnelle. Cette comédie d'Andreini n'est pas la Commedia dell'Arte. « La commedia dell'arte y entre seulement en second lieu, comme l'objet du théâtre dans le théâtre, soit en tant que genre (les masques de la comédie bouffonesque), soit en tant que profession »¹⁷³. Mais cela ne change pas le fait qu'elle offre une image complexe de la scène théâtrale du XVI^e siècle et de la Commedia dell'Arte aussi. « Les comédiens dell'Arte sont l'une des compagnies qui, dans le texte, joue l'une des comédies »¹⁷⁴, explique Ronconi. Les références à la Commedia dell'Arte d'une manière plus ou moins explicite sont souvent immergées dans le travail de Ronconi. Dans la mise en scène de *Pornographie* (2012) d'après le roman de Witold Gombrowicz, Ronconi vise les « codes expressifs et stylistiques traditionnellement si différents comme la cruauté artaudienne et la distinction brechtienne ou la commedia dell'arte »¹⁷⁵ : « sa lecture scénique ne peut se réaliser qu'en rapport avec tout ce que la tradition offre »¹⁷⁶. Jouer avec différents éléments révèle une complexité thématique qui attire Ronconi et lui permet de manœuvrer merveilleusement avec l'appareil scénique¹⁷⁷ : le motif du théâtre dans le théâtre, le déguisement, le changement d'identité,

¹⁷¹ Cesare Molinari, « Attori-autori della Commedia dell'Arte », in *Quaderns d'Italia*, n° 2, 1997, p. 37. [« E proprio questa messa in scena ha mostrato come il ruolo di Giovan Battista Andreini nella storia del teatro sia anche il ruolo di grande precursore di un teatro impossibile, ossia di un teatro a venire »].

¹⁷² Marta Marchetti, *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parole in scena*, op. cit., p. 17. [« Per scardinare vecchi stilemi Ronconi scelse quindi un teatro poco rappresentato »].

¹⁷³ Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Mondadori, Milan, 1985, p. 150. [« Apparentement la commedia dell'arte vi entra solo in seconda istanza, come oggetto del teatro nel teatro, sia in quanto genere sia in quanto professione »].

¹⁷⁴ « Sarabanda barocca con figure », entretien avec Luca Ronconi, réalisé par Ubaldo Soddu, disponible sur : <http://lucaronconi.it/storage/filemedia/commedie-intervista.pdf>, consulté le 11 mars 2020. [« i comici dell'Arte sono una delle compagnie che, nel testo, recita una delle commedie »].

¹⁷⁵ Marta Marchetti, *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parole in scena*, op. cit., p. 99. [« a codici espressivi e stilistici tradizionalmente tanto diversi come la crudeltà artaudiana e lo straniamento brechtiano o la commedia dell'arte »].

¹⁷⁶ *Ibid.* [« la sua lettura scenica non può che realizzarsi nel confronto con tutto ciò che la tradizione offre »].

¹⁷⁷ Selon la presse de l'époque, Ronconi, avec cette comédie, « célèbre l'adieu splendide à un théâtre qui fut, à une scène comme l'instrument privilégié pour connaître le réel, à nous les spectateurs il nous reste la nostalgie, et malgré tout l'attente d'un théâtre qui, comme dans *Orlando*, attaque et fait rêver, fait participer », in Gianandrea Piccioli, in *Linea d'ombra*, n° 8, février 1985. [« celebra lo splendido addio a un teatro che fu, a una scena come privilegiato strumento conoscitivo del reale, a noi spettatori resta la nostalgia, e nonostante tutto l'attesa, di un teatro che, come nell'*Orlando*, aggredisca e coinvolga, faccia sognare, renda partecipi e non solo melanconici osservatori »].

le retour dans le passé, le jeu entre le passé et la vie qui se déroule dans les représentations, la diversité linguistique, les masques de la Commedia dell'Arte, Pantalon, Docteur, Capitaine, utilisés par les acteurs amateurs, la présence de plus de vingt personnages.

Jamais comme ici Ronconi n'a approfondi et motivé sa « révolution copernicienne » de l'espace scénique. Grâce à ce texte d'excès délirants, à cette « industrie ludique » composée par le fils d'art Andreini, le théâtre se trouve non seulement *devant* le spectateur, mais *partout*. [...] Les 5 actes sont un *puzzle* que le spectateur devra recomposer lui-même¹⁷⁸.

L'espace scénique se métamorphose continuellement. La machinerie scénique est assez impressionnante : les bateaux sur lesquels les comédiens arrivent, les grandes tours qui tournent autour de leurs axes au gré du changement des scènes, au fond les énormes tapisseries tissées à moitié qui parfois limitent l'espace scénique, les plateaux mobiles sur lesquels les comédies se représentent. Georges Banu affirme que cette mise en scène de Ronconi dégage

une mémoire du spectacle, festive et étonnante, une mémoire enchantée. *Due commedia in commedia* d'Andreini, dans la mise en scène de Ronconi, rappelait le pouvoir de cette mémoire-là, mémoire heureuse, apte à libérer de l'oubli aussi bien du texte du répertoire que les machines d'une scène. A partir de cette rencontre, la mémoire du théâtre éclôt tout en rejoignant les pouvoirs de l'imaginaire. Ils nous permettent d'investir ce que l'on a conservé du passé¹⁷⁹.

Le due commedia in commedia n'est pas la première comédie d'Andreini dans la mise en scène de Ronconi, mais c'est sans aucun doute la plus marquante. En 1972, il représente la *Centaura* avec les élèves de l'Académie nationale d'art dramatique de Rome. Tout de suite après *Le due commedie* il désire mettre en scène une autre comédie : « J'espère, un jour, pouvoir mettre en scène un autre texte. *L'amore nello specchio* [...] qui joue avec une inventivité magnifique sur le personnage d'une femme qui rejette tous les hommes parce qu'elle est amoureuse de l'image que le miroir lui envoie d'elle-même »¹⁸⁰. Cela arrive en 2002, dans le Corso Hercule I d'Este à Ferrare. La machinerie scénique vient de nouveau au premier plan. Le jeu entre le réel et l'illusion est

¹⁷⁸ Ugo Ronfani, « Questo è un Ronconi di serie A », in *Il Giorno*, le 20 octobre 1984. [« Mai come qui Ronconi ha approfondito e motivato la sua « rivoluzione copernicana » dello spazio scenico. Grazie a questo testo di deliranti eccessi, a questa « industria giocosa » composta dal figlio d'arte Andreini, il teatro si trova non soltanto *davanti* allo spettatore, ma *dappertutto* [...]. I 5 atti sono un puzzle che lo spettatore dovrà ricomporre da solo »].

¹⁷⁹ Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, op. cit., p. 106.

¹⁸⁰ « Sarabanda barocca con figure », entretien avec Luca Ronconi, op. cit. [« lo spero, un giorno, di poter mettere in scena un altro suo testo, *L'amore nello specchio* [...], che gioca con estro brillantissimo sul personaggio di una ragazza che rifiuta la corte di qualsiasi uomo perché innamorata dell'immagine che lo specchio le rinvia di sé stessa »].

renforcé par le choix de Ronconi de transformer presque toute la scène en miroir : un plateau en miroir de 60 mètres de longueur. C'est de nouveau l'occasion pour Ronconi d'affronter le théâtre baroque, et comme dans *Le due commedie*, d'illustrer « les limites entre la réalité et la fiction, entre la vie et le théâtre qui s'affaiblissent, l'illusion du réel [qui] se croise et dissipe dans la solidité de la fiction »¹⁸¹, pour prouver qu'il est toujours le metteur en scène de ce « théâtre impossible ».

« Bon retour, la Commedia dell'Arte », c'est le titre d'un article qui apparaît, en 1983, dans « Il Mattino » de Padoue. Dans les années 1983-84, presque toute la presse parle d'un nouvel avènement sur la scène italienne : « il y a la manière de représenter la Commedia dell'Arte : on peut recourir à celle philologique (chère à Giovanni Poli) et à celle qui part de la récupération historique [...]. Sur cette dernière, il nous semble, ont travaillé les acteurs et le metteur en scène du Tag Teatro »¹⁸² ; « le spectacle du Tag n'est pas un produit fortuit, mais c'est le résultat d'une recherche approfondie sur les canons expressifs des comédiens dell'Arte »¹⁸³ ; « qui aime la Commedia dell'Arte (ou qui veut la connaître) ne doit pas perdre l'occasion proposée par ce Tag de Venise »¹⁸⁴. Fondée par Alessandro Bressanello en 1978, la compagnie du Tag de Venise est « le noyau génétique par excellence d'un modèle très précis de production et de didactique axé sur le triptyque canevas-masques-improvisation »¹⁸⁵. Il s'agit d'une vraie reconstruction et d'une réactualisation historique de la Commedia dell'Arte faite par Carlo Boso qui entre dans la compagnie en 1982 et réalise une série de spectacles qui connaissent un succès international.

Filacanapa retient que le travail de Boso influence fortement la création du spectacle *Il ritorno di Scaramouche di Jean Baptiste Poquelin e Leòn de Berardin* (1994) de Leo De Berardinis. « Il intègre les principes qui sont à la base de la poétique de Boso, en les adaptant à son propre travail et en se les appropriant »¹⁸⁶. En s'inspirant de la Commedia dell'Arte à travers le monde de

¹⁸¹ Roberta Carpani, « Emergenze barocche nell'opera di Luca Ronconi : l'allestimento di *Le due commedie in commedia* di Giovan Battista Andreini », in *Luca Ronconi e il suo teatro: settimana del teatro 8-15 aprile 1991*, Isabella Innamorati (dir.), Bulzoni Editore, Rome, 1996, p. 44. [« I confini tra realtà e finzione, fra vita e teatro si indeboliscono, l'illusorietà del reale si incrocia e dissolve nella solidità della finzione »].

¹⁸² Francesco Lazzarini, « Bentornata commedia dell'arte », in *Il Mattino*, Padoue, le 10 juin 1983. [« C'è il modo di rappresentare la commedia dell'arte : si può ricorrere a quello filologico (caro a Giovanni Poli) e quello che parte dal recupero storico [...]. Su quest'ultimo, ci sembra, hanno operato gli attori e il regista della Cooperativa Teatro Tag »].

¹⁸³ Paolo Lucchesini, « I comici dell'arte », in *La Nazionale*, Florence, le 9 mars 1984. [« lo spettacolo del Tag non è un prodotto causale, ma è la risultante di una ricerca approfondita intorno ai canoni espressivi dei comici dell'arte »].

¹⁸⁴ Raffaele Medetti, « La Commedia dell'Arte proprio come a quei tempi », in *La Notte*, Milan, le 15 mai 1984. [« Chi ama la commedia dell'arte (o chi la vuol conoscere) non deve perdere l'occasione proposta da questo Tag di Venezia »].

¹⁸⁵ Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte*, op. cit., p. 245. [« il nucleo genetico per eccellenza d'un ben preciso modello di produzione e di didattica imperniate sul trittico canovaccio-mashere-improvvisazione »].

¹⁸⁶ Giulia Filacanapa, « La néo-commédia dell'arte ou l'invention d'une tradition : Carlo Boso et Leo De Berardinis, deux capocomici modernes », in *Les langues néo-latines, Tendances actuelles dans les pays de langues romanes II*, n° 372, janvier-mars 2015, p. 65.

Molière et de Tiberio Fiorilli, célèbre Scaramouche, De Berardinis met au centre l'art de l'acteur en affirmant que « *Il ritorno di Scaramouche* est le retour d'une mentalité : l'auteur-acteur qui écrit avec le corps, avec la voix, avec la lumière, avec les sons, avec l'espace scénique, avec ses propres compagnons »¹⁸⁷. De Berardinis s'intéresse donc à Scaramouche en tant que « figure de l'acteur génial, l'auteur-acteur, comme les auteurs-acteurs qui étaient tous les grands comédiens de cette période théâtrale longue et variée qui est communément définie comme la Commedia dell'Arte, comme la Commedia *all'improvviso* »¹⁸⁸. Envisagé de cette manière, le spectacle marque une nouveauté par rapport aux approches de De Berardinis dans ses spectacles précédents. En premier lieu, la liberté illimitée de création des acteurs, et en second lieu, la révélation du travail avec les masques. Marco Manchisi, le serveur Pulci, constate : « J'ai vu Leo différent. Pour moi, c'était un signe de disponibilité qui allait aussi dans la direction du sujet sur lequel il travaillait, c'est-à-dire, sur la Commedia dell'Arte, la grande créativité des acteurs »¹⁸⁹. Elena Bucci, le personnage de la Mort, parle de son rapport avec le masque :

Je devais apprendre de nouveau à utiliser le corps, la voix et la méthode de création. Le rapport avec le masque était d'une liberté absolue : nous prenions de la tradition ce qui pouvait être utile, mais sans aucune limite dans l'invention. [...] Revenir à penser à la Commedia dell'Arte, signifiait aussi approfondir et revoir dans tous les sens le parcours déjà pris : le temps était venu où chaque acteur devenait auteur, en s'appropriant tous les outils du métier, depuis le texte jusqu'à la création du personnage, de l'entraînement physique à la pratique de l'improvisation¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Leo De Berardinis, *Il ritorno di Scaramouche di Jean Baptiste Poquelin e Leòn De Berardin*, libri Arena - fuori Thema, Bologne, 1995, p. 5. [« *Il ritorno di Scaramouche* è quindi il ritorno di una mentalità : l'autore-attore che scrive col corpo, con la voce, con la luce, con lo spazio scenico, con i propri compagni »].

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 4. [« la figura dell'attore geniale, l'autore-attore, come autori-attori erano tutti i grandi comici in quel lungo e variegato periodo teatrale che viene comunemente definito della Commedia dell'Arte, della Commedia all'improvviso »].

¹⁸⁹ Roberto Anedda, « Il teatro come una composizione : la drammaturgia musicale nel lavoro di Leo De Berardinis », in *Culture teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo, Quarant'anni di nuovo teatro italiano*, Marco De Marinis (dir.), 2/3, Tipografia Zampighi, Bologne, 2000, p. 89. [« Ho visto Leo diverso. Per me è stato un segno di disponibilità che andava anche nella direzione del tema su cui si stava lavorando, cioè la Commedia dell'Arte, la grande creatività degli attori »].

¹⁹⁰ Elena Bucci, « Leo, le maschere e la promessa », riflessioni intorno a *Il ritorno di Scaramouche*, Contribution de Elena Bucci à la rencontre « La Commedia dell'Arte di Leo De Berardinis », dans le cadre du Festival-Laboratorio « Arlecchino Domani » de l'Ecole d'Art dramatique Paolo Grassi de Milano, 14 juillet 2008, disponible sur : <http://www.ateatro.org/olivieropdp/ateatro118.asp#118and5>, consulté le 10 janvier 2020. [« Dovevo imparare di nuovo ad usare corpo, voce e metodo di creazione. Il rapporto con la maschera era di assoluta libertà: prendevamo dalla tradizione quello che poteva esserci utile, ma senza alcun limite nell'invenzione. [...] Tornare a pensare alla Commedia dell'Arte, significava anche approfondire e rivedere in tutti i sensi il percorso già intrapreso: quello era un tempo nel quale era necessario che ogni attore diventasse autore, riappropriandosi di ogni mezzo del mestiere, dal testo alla creazione del personaggio, dall'allenamento fisico alla pratica dell'improvvisazione »].

Ce parcours de création de De Berardinis est le signe d'un travail collectif, ce que Meldolesi appelle « un collectif à l'infini »¹⁹¹, et c'est le même parcours que celui de Strehler, de Mnouchkine, de Barba, de Boso aussi. « Scaramouche n'est pas un personnage à jouer, mais c'est une idée du Théâtre »¹⁹² qu'il faut jouer.

Encore une fois, l'image de la Commedia dell'Arte, en influençant, se transforme. Elle devient, par définition, [...] le théâtre des acteurs. [...] Le contexte dans lequel situer la Commedia dell'Arte se transforme lui aussi : ce n'est plus celui des théâtres populaires [...], mais [c'est] le contexte des formes d'organisation, de production, de socialisation intérieure et de transmission des expériences des groupes d'acteurs. Ce point d'arrivée provisoire est assez loin du point de départ, le théâtre comme culture de groupe semble n'avoir rien à voir avec les masques et le jeu de fantaisie évoqué par Maurice Sand. Peut-être que le symbole d'une présence encore vivante de la Commedia dell'Arte n'est pas le masque d'Arlequin, mais le visage sérieux et digne de l'acteur que ce masque cache et protège¹⁹³.

Peut-être que le symbole d'une présence de la Commedia dell'Arte dans le théâtre contemporain n'est pas vraiment le masque d'Arlequin, mais le nouveau rapport au jeu de l'acteur et les approches cherchant à exploiter le corps humain et à re/découvrir les éléments qui définissent son mouvement scénique. Le masque cache et protège le visage sérieux et digne de l'acteur, mais il dévoile et découvre son expression corporelle.

Par différents processus de la réalisation scénique, l'image de la Commedia dell'Arte dans le théâtre contemporain se transforme afin de devenir très souvent une tradition réinventée. Si on recourt de nouveau à la métaphore de l'étoile, on dirait que ce qu'on voit sur scène ce sont les traces de la lumière de la Commedia dell'Arte alors que sa forme originale est lointaine dans l'univers du théâtre. Mais grâce à cette lumière, les metteurs en scène découvrent une nouvelle idée du théâtre qu'il faut jouer. C'est pourquoi la Commedia dell'Arte, pour un grand nombre de metteurs en scène,

¹⁹¹ Communication de Claudio Meldolesi après la représentation de *Il ritorno di Scaramouche* dans le Théâtre S. Leonardo, Bologna, 18 février 1996, in Roberto Anedda, « Il teatro come una composizione : la drammaturgia musicale nel lavoro di Leo De Berardinis », op. cit., p. 88. [« un collettivo all'infinito »].

¹⁹² Leo De Berardinis, *Il ritorno di Scaramouche di Jean Baptiste Poquelin e Leòn De Berardin*, op. cit., p. 4. [« Scaramouche non è un personaggio da interpretare, ma un'idea di Teatro »].

¹⁹³ Ferdinando Taviani, « Influenza della Commedia dell'Arte », op. cit., p. 400. [« Ancora una volta, l'immagine della Commedia dell'Arte, influendo, si trasforma. Diventa, per antonomasia, [...] il teatro degli attori. In contesto in cui situare la Commedia dell'Arte si trasforma anch'esso : non più quello dei teatri popolari [...], ma il contesto delle forme di organizzazione, di produzione, di socializzazione interna e di trasmissione delle esperienze dei gruppi di attori. Questo provvisorio punto di arrivo è assai lontano dal punto di partenza, il teatro come cultura di gruppo sembra non aver nulla a che vedere con le maschere e il gioco di fantasia rievocato da Maurice Sand. Forse il simbolo di una presenza ancora viva della Commedia dell'Arte non è tanto la maschera di Arlecchino, quanto il volto serio e dignitoso dell'attore, che quella maschera nasconde e protegge »].

d'acteurs et de pédagogues, est aussi une technique indispensable pour la formation physique de l'acteur, pour son *training*. Le style de jeu des comédiens dell'arte devient un savoir technique qu'il faut chercher dans le passé pour pouvoir le transmettre aux nouvelles générations qui sont de plus en plus avides de « mieux comprendre ce qui bouge », de « mieux comprendre le Mouvement »¹⁹⁴.

¹⁹⁴ Ce sont les derniers vers de la poésie écrite par Jacques Lecoq en août 1997. Elle est publiée à la fin de son ouvrage *Le Corps Poétique*, op. cit.

CHAPITRE III. LA PÉDAGOGIE THÉÂTRALE : LA COMMEDIA DELL'ARTE DANS LE PROCESSUS DE FORMATION DE L'ACTEUR

La pédagogie théâtrale expérimentée par les premiers metteurs en scène avait pour but la recherche d'un acteur comme l'Homme capable de créer ; le sens du théâtre, par conséquent, était découvert à travers une pratique artisanale concrète, une "pratique" qui mettait toutefois l'Homme au centre. De l'autre côté, cette pédagogie se radicalisa fortement, tout d'abord dans un groupe de personnes qui choisissaient le théâtre comme mode de vie. Ce choix était nécessaire pour que le théâtre puisse devenir une "communauté"¹⁹⁵.

L'acteur-créateur de Meyerhold et de Craig, la découverte d'un « corps poétique » de Lecoq pour inscrire la *comédie humaine* dans un laboratoire des passions humaines, la quête d'un « homme historique » de Poli, la recherche des *outils* pour raconter l'Histoire de Mnouchkine, dans un laboratoire et un théâtre collectif tel que celui de Copeau, Grotowski et Barba afin de retrouver le corps et de le libérer, sont, à l'origine, des processus pédagogiques des grands réformateurs du théâtre contemporain. Autrement dit, c'est « le corps » qui résume toutes les transformations radicales du jeu d'acteur au cours du XX^e siècle : réveiller le corps dans un théâtre pauvre, dans un théâtre de cruauté, dans un espace vide, dans un théâtre collectif, dans l'Histoire : réveiller le corps qui crée et fait réagir, le corps qui se souvient et fait revivre.

Ce qui a poussé les hommes de théâtre, d'Appia à Craig, de Fuchs à Stanislavski, Reinhardt, Meyerhold, Copeau, c'était la recherche d'une formation d'un nouvel homme dans un théâtre de société divers et renouvelé, la recherche de *faire théâtre* dont la valeur ne se mesure pas au résultat des spectacles mais aux tensions promues. Ce n'était plus possible alors d'enseigner le théâtre, il fallait commencer à éduquer¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Marco Miglionico, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità*, Editore XY.IT, Arona, 2009, p. 36. [« La pedagogia teatrale sperimentata dai primi registi aveva come obiettivo la ricerca di un attore come Uomo capace di creare; il senso del teatro, perciò, venne riscoperto attraverso una pratica artigianale concreta, un "fare" che mettesse però l'Uomo al centro. D'altro canto, questa pedagogia si radicò fortemente, innanzitutto in un gruppo di persone che sceglievano il teatro come modo di vivere. Questa scelta era necessaria affinché il teatro potesse diventare una "comunità" »].

¹⁹⁶ Gaetano Oliva, *La pedagogia teatrale. La voce della tradizione e il teatro contemporaneo*, Unicopli, Milan, 2005, p. 10. [« Ciò che ha mosso gli uomini di teatro, da Appia a Craig, da Fuchs a Stanislavskij, Reinhardt, Mejerchol'd, Copeau, è stata la ricerca di una formazione dell'uomo nuovo in un teatro-società diverso e rinnovato, la ricerca di un fare teatro il cui valore non si misurasse sull'esito degli spettacoli bensì sulle tensioni promosse. Non è stato più possibile, allora, insegnare teatro, si è dovuto cominciare a educare »].

Les écoles, laboratoires, ateliers de grands réformateurs du théâtre du XX^e siècle, sont donc les lieux d'expérimentation et de renouvellement de l'art scénique, surtout celui du jeu d'acteur. Les metteurs en scène-pédagogues partent à la recherche de la « refondation d'un acteur nouveau en termes éthiques et esthétiques »¹⁹⁷. La Commedia dell'Arte en tant qu'instrument pour « éduquer », pour former les acteurs d'un théâtre renouvelé et retrouvé, sert à exploiter les nouveaux langages corporels. L'utiliser comme un modèle de *training* et un moyen d'explorer un « théâtre gestuel » s'explique par le fait que l'importance du corps de l'acteur et

la découverte/redécouverte de l'acteur comme entité plastique tridimensionnelle, devient [...] centrale – au début du XX^e siècle – le problème de son éducation corporelle, qui jusqu'à maintenant, avait été secondaire et occasionnelle, essentiellement limitée à la préparation pour les exigences particulières de certains rôles : l'arme pour les combats, la danse pour les scènes de bal, etc.¹⁹⁸

Le travail sur le corps n'est pas seulement orienté vers la découverte dramaturgique et stylistique des techniques de la Commedia dell'Arte, mais, si l'on revient aux paroles de Taviani, il s'agit de faire revivre « un univers théâtral complexe, une manière d'être du théâtre qui caractérise la manière dont il se place face au public, l'art des acteurs, [...] les histoires à raconter, mais aussi les raisons pour lesquelles il faut les jouer ».

Les grands maîtres, chacun à sa propre manière, avaient comme concept fondamental la centralité de l'acteur sur scène et la centralité de la réalisation dans le théâtre. En ce sens, la Commedia dell'arte devint un modèle et un exercice. Ce fut un modèle à cause de la simplicité de sa scène, de son essence populaire et comique-grotesque, de sa perturbation sociale ; ce fut un laboratoire parce qu'elle était fondée sur l'acteur en action, sur le corps de l'acteur et sa théâtralité de gestes, de mouvements et de paroles¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Marco Miglionico, « La Commedia dell'Arte : Un modo di fare teatro diventa pedagogia teatrale », in *Rivista e.te Educazione alla Teatralità*, n° 3, décembre 2011, p. 100. [« la rifondazione di un attore nuovo in termini etici ed estetici »].

¹⁹⁸ Marco De Marinis, « La riscoperta del corpo », in *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Rome, 2000, pp. 137-138. [« La scoperta/riscoperta dell'attore come entità plastica tridimensionale, fa diventare [...] centrale – agli inizi del Novecento – il problema della sua educazione corporea, che fino ad allora era stata invece secondaria ed occasionale, sostanzialmente limitata alla preparazione per le esigenze particolari di certi ruoli: la scherma per i duelli, la danza per le scene di ballo, e via dicendo »].

¹⁹⁹ Marco Miglionico, « La Commedia dell'Arte : Un modo di fare teatro diventa pedagogia teatrale », op. cit., p. 101. [« I grandi maestri, ognuno a suo modo, avevano come concetto fondamentale la centralità dell'attore sulla scena e la centralità della relazione nel teatro. In questo senso la Commedia dell'Arte diventò un modello e un esercizio. Fu un modello per la semplicità della sua scena, per la sua essenza popolare e comico-grotesca, per la sua dirompenza sociale; fu un laboratorio perché era fondata sull'attore in azione, sul corpo dell'attore e sulla sua teatralità di gesti, movimenti e parole »].

Jacques Lecoq dit que « la commedia dell'arte est partout et de tous les temps, tant qu'il y aura des patrons et des valets indispensables à son jeu »²⁰⁰. À travers les personnages de la Commedia dell'Arte, il voulait mettre en lumière la nature humaine : « les éléments permanents de la comédie humaine m'intéressent, pour que les élèves, qui eux sont évidemment « contemporains », puissent inventer le théâtre de leur temps »²⁰¹. Dans les années de l'Occupation de la France, Jacques Lecoq découvre le travail de Jean-Marie Conty qui, avec Jean-Louis Barrault et Antonin Artaud, s'intéresse aux rapports entre le théâtre et le sport et qui fonde, en 1946, l'école de l'EPDJ (Éducation par le jeu dramatique). Étant toujours sportif, comme il le témoigne dans son *Corps poétique*, dès les premières années de sa formation à l'association Travail et Culture, Lecoq associe le sport, le mouvement et le théâtre. En 1947, il commence à enseigner l'expression corporelle à l'EPDJ. Avant cela, il se trouve à Grenoble où il rencontre Jean Dasté, l'élève de Copeau, qui lui fait découvrir « l'esprit des Copiaus, cette volonté d'aller vers un public populaire avec un théâtre simple et direct »²⁰².

L'idée d'un théâtre simple et direct est à la base de la création du Théâtre du Vieux Colombier en 1913, et à côté de lui, d'une « véritable école de comédiens »²⁰³ que Copeau ouvre en 1921. Entretemps, en 1915, comme nous l'avons déjà évoqué, il visite Craig et son école de l'Arena Goldoni à Florence, le séjour qui oriente significativement son parcours artistique et pédagogique. Le travail de Meyerhold, à partir de ses premières expériences d'enseignement au Studio-Théâtre, quand il commence à envisager l'acteur comme « l'élément le plus important du spectacle », celui qui « traduit librement un texte livresque en une langue vivante, celle du récit scénique »²⁰⁴, est aussi influencé par les approches de Craig qui attire l'attention sur l'importance de la fonction du corps dans le jeu d'acteur, de son geste et de sa forme. Lors de son séjour à Florence, Craig commence à travailler sur

son projet grandiose de « reconstruction » symbolique des langages de la scène. À Florence, Craig définit son utopie théâtrale praticable, indiquée dans les grands projets scénographiques ainsi que dans les essais théoriques, encore insurpassés, le premier avant tout *L'Acteur et la Surmarionnette*. [...] Au cours de cette décennie de travail intense, les expériences extraordinaires

²⁰⁰ Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, op. cit., p. 126.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*, p. 18.

²⁰³ Jacques Copeau, *Registres I. Appels*, op. cit., p. 29.

²⁰⁴ Vsévolod Meyerhold, Introduction, choix de textes et traduction de Béatrice Picon-Vallin, op. cit., p. 63.

se multiplient, telles que la publication de grandes recherches sur les langages de scène ainsi que l'activité de l'École de théâtre²⁰⁵.

Dans l'Arena Goldoni, Craig veut former l'acteur de l'Avenir. Il conçoit l'école comme un laboratoire expérimental axé sur

la volonté de développer les valeurs artisanales, en renouant ainsi avec l'ancienne tradition des métiers du théâtre ; le travail concret de fabrication de maquettes, de costumes, de marionnettes ; l'invitation des comédiens à se livrer à l'étude de tout ce qui dans le passé peut nourrir le renouvellement du théâtre – notamment le modèle de la *commedia dell'arte*, le travail sur l'improvisation et les techniques du mouvement, l'art de la pantomime. Toute une culture théâtrale oubliée qu'il faut se réapproprier pour préparer le Théâtre de l'Avenir²⁰⁶.

Pour y arriver, Craig travaille sur plusieurs disciplines : la gymnastique, la musique, la scénographie, le décor, les costumes, la danse, le mime, l'improvisation, les marionnettes, l'histoire du théâtre. « Nous avons déjà prévu une douzaine de disciplines, y compris l'improvisation, cet art qui pendant trois cents ans s'épanouit si merveilleusement dans la vieille *commedia dell'arte* italienne, et semble aujourd'hui complètement perdu »²⁰⁷. En mettant l'accent sur l'improvisation, Craig veut souligner l'importance d'un théâtre d'acteur. Dans les numéros de *The Mask*, dédiés à la *Commedia dell'Arte*, il souligne l'importance de l'improvisation dans la pratique scénique qui permet aux acteurs de créer une forme de jeu faite principalement de gestes symboliques. « Créer » comme les comédiens *dell'arte* avaient créé les *lazzi* que Craig définit comme des « superfluités suggérées à l'acteur par son propre génie sous l'impulsion du moment »²⁰⁸. Dans *The Mask* aussi, il relève en particulier un passage du livre de Riccoboni :

²⁰⁵ Gianfranco Pedullà, « Gordon Craig nel teatro europeo del Novecento », op. cit., p. 83. [« la sua grandiosa opera di “ricostruzione” simbolica dei linguaggi della scena. A Firenze Craig delinea la sua utopia teatrale praticabile, indicata nei grandi progetti scenografici come nei saggi teorici, tuttora insuperati, primo fra tutti L'Attore e la Supermarionetta. [...] In quel decennio di intenso lavoro si alternano esperienze straordinarie come la pubblicazione delle grandi ricerche sui linguaggi della scena accanto all'ideazione di una Scuola di teatro »].

²⁰⁶ Monique Borie, Georges Banu, « L'horizon du théâtre », in Edward Gordon Craig, *De l'Art du Théâtre*, op. cit., p. 18.

²⁰⁷ Edward Gordon Craig, School of the Theatre. Mr. Gordon Craig on his New Enterprise, « The Daily Chronicle », 11 novembre 1911, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, School London 1911, Coupures de presse, in Jean-Manuel Warnet, « L'École de l'Arena Goldoni, ou la difficile invention d'un laboratoire », in *L'Annuaire théâtral*, (37), 2005, p. 59.

²⁰⁸ Edward Gordon Craig, « The Commedia dell'Arte or Professional Comedy, From Andrea Perrucci, Dell'Arte Rappresentativa, Premeditata ed All'improvviso », in *The Mask*, vol. IV, n° 2, octobre 1911, p. 115. [« So it is these superfluties suggested to the actor by his own genius on the spur of the moment, which the Italian comic actors call *Lazzi* »].

L'impromptu donne lieu à la variété du jeu, en sorte qu'en revoyant plusieurs fois le même canevas on peut revoir chaque fois une pièce différente. L'acteur qui joue à l'impromptu joue plus vivement et plus naturellement que celui qui joue un rôle appris : on sent mieux et par conséquent on dit mieux ce que l'on produit que ce que l'on emprunte des autres par le secours de la mémoire²⁰⁹.

Ce que Craig voit dans la pratique de l'improvisation, surtout si elle est accompagnée de l'emploi du masque – pour que l'acteur futur corresponde à l'image de l'*Uber-Marionnette* – c'est qu'elle évite le jeu mimétique de l'acteur et l'éloigne de la psychologie prédéfinie du personnage. Craig était l'un de ceux qui « voulaient regarder d'une nouvelle manière l'art antique »²¹⁰. Dans *The Commedia dell'Arte Ascending*, Craig souligne : « Personne ne comprend que dans la Commedia dell'Arte les Italiens de la fin du XVI^e siècle ont donné aux générations futures un indice quant aux possibilités de l'art du théâtre »²¹¹. Mais, les approches de Craig concernant la Commedia dell'Arte comme moyen de création de nouvelles formes du jeu d'acteur ne réveillent pas un grand intérêt et elle reste toujours absente du processus pédagogique des protagonistes italiens de la scène contemporaine. Cela étant, le contexte des méthodes utilisées par Craig définit la pédagogie de Copeau qui met au centre du *training* de l'acteur l'emploi du masque et la pratique d'improvisation. Copeau passe deux mois à l'Arena Goldoni où il mène des discussions passionnées avec Craig : « J'ai tout à apprendre de lui, lui rien de moi »²¹². « Dès qu'il est rentré chez lui, il a commencé à rêver d'une confrérie de farceurs travaillant sur la comédie improvisée »²¹³. Dans la même période, Émile Jaques-Dalcroze, crée la Rythmique dans son Institut de Genève, une pédagogie liant la musique, le mouvement et l'improvisation. Après Florence, Copeau part à Genève et se fascine pour la méthode de Jacques-Dalcroze, surtout pour ses cours d'improvisation avec les enfants : « Avec Dalcroze, on est tout le temps en pleine improvisation, en pleine découverte, en pleine nouveauté »²¹⁴. On rappelle que Copeau envisage le jeu des enfants et leur capacité de

²⁰⁹ Luigi Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien*, op. cit., pp. 61-62. Le passage cité de Riccoboni apparaît dans « The Mask », *The Commedia dell'Arte or Professional Comedy*, The Preface to *Le Théâtre Italien*, vol. III, 1911, p. 169.

²¹⁰ Gianfranco Pedullà, « Gordon Craig nel teatro europeo del Novecento », op. cit., p. 80. [« volevano guardare in un modo nuovo a un'arte antica »].

²¹¹ Edward Gordon Craig, « The Commedia dell'Arte Ascending », in *The Mask*, vol. V, n° 2, 1912, p. 104. [« No one fails to understand that in the Commedia dell'Arte the Italians of the late 16th century gave to future generations a hint as to the possibilities of the Art of the Theatre »].

²¹² Jacques Copeau, « Gordon Craig », Florence – Mardi 14 septembre, in *Registres I. Appels*, op. cit., p. 64.

²¹³ Marco Consolini, « Copeau and the Work of the Actor », in *Commedia dell'Arte in Context*, op. cit., p. 246. [« As soon as he returned home, he started to dream of a *confrérie de farceurs* working towards a *comédie improvisée* »].

²¹⁴ Jacques Copeau, « Cahier de Jacques Copeau », in *Registres VI : L'École du Vieux-Colombier*, Gallimard NRF, Paris, 2000, p. 81.

métamorphose physique comme base pour les exercices sur l'improvisation. Il note dans ses *Registres* que l'enfant

commencera toujours par *imiter*, imiter de trop près, mais que ce soit au moins la nature, directement, et qu'il ne parte jamais sur un mouvement donné, fixé d'avance, écrit, mais que son propre mouvement le soulève et l'entraîne, qu'il soit commandé par un état physiologique personnel²¹⁵.

« L'intérêt de Copeau pour la *commedia dell'arte* [...] s'était déclenché grâce à Craig en Italie et à l'improvisation comme l'équivalent théâtral du jeu d'enfant »²¹⁶. Dès son retour à Paris, en novembre 1915, il commence à donner des cours de jeu dramatique aux enfants entre huit et quatorze ans. C'est par le corps et l'imagination que « l'enfant se lance en premier dans le jeu dramatique. Il se méfie des mots et de l'analyse psychologique des personnages de la fable, comme si la rationalité du langage éloignait l'enfant du mimétisme premier et de la spontanéité créatrice »²¹⁷. Ce travail est crucial pour ses recherches sur le renouvellement de la *Commedia dell'Arte* et la traverse vers une nouvelle comédie improvisée. « Les initiatives théoriques et pratiques de Copeau », dit Marco Consolini,

ont lancé en France de nouvelles pratiques théâtrales qui dans différentes manières sont toutes liées à un modèle idéaliste des *comici dell'arte* italiens : le focus sur l'improvisation, les caractéristiques des personnages en tant que bases du travail de l'acteur, la création et l'emploi du masque et le *training* extensif des techniques acrobatiques du corps²¹⁸.

Des jeux d'enfants Copeau voit émerger de nouveaux types : « M. et Mlle Lim », « le poète Rhympose », « la maîtresse prétentieuse », « le petit garçon dévergondé et sympathique »²¹⁹, mais il y perçoit aussi les principes du processus de la création du personnage par l'acteur, le personnage

²¹⁵ Jacques Copeau, *Registres VI : L'École du Vieux-Colombier*, op. cit., p. 109.

²¹⁶ Marco Consolini, « Copeau and the Work of the Actor », op. cit., p. 246. [« Copeau's interest in *commedia dell'arte* [...] was sparked by Craig in Italy and by improvisation as a theatrical equivalent of children's play »].

²¹⁷ Guy Freixe, « L'improvisation et le jeu masqué dans la formation de l'acteur », in *Cena*, Porto Alegre, n° 23, septembre / décembre, 2017, p. 176.

²¹⁸ Marco Consolini, « Copeau and the Work of the Actor », op. cit., p. 243. [« His theoretical and practical initiative launched several new theatrical practices in France that in different ways all relate to a somewhat idealised model of the Italian *comici dell'arte* : a focus on improvisation, stock characters as the basis of the actor's work, the creation and use of masks and extensive training in expressive and acrobatic bodily techniques »].

²¹⁹ Jacques Copeau, *Registres VI : L'École du Vieux-Colombier*, op. cit., pp. 110-112.

qui entre dans le comédien, « qui s'approche du comédien »²²⁰ et non le contraire. Quand il ouvre les portes de son École du Vieux Colombier, il demande aux élèves de trouver, par l'improvisation masquée, cet *espace vide* qui leur permet d'être possédés par le personnage. Le masque devient « un guide », comme le définit Mnouchkine,

un personnage qui, si tu l'écoutes bien, peut être ton maître. [...] Je crois qu'un comédien qui veut que son "moi" continue à exister sous le masque est fichu. Il va se faire mal, souffrir énormément, car le masque ne le lui permettra pas. Il peut, par contre, lui accorder le plaisir suprême du comédien, qui est celui de devenir un autre²²¹.

« La masque aide l'élève à créer cette condition indispensable, selon Copeau, pour la création scénique », nous explique De Marinis, « ce qui est la *sincérité* »²²². Pour pouvoir montrer ses sentiments et se sentir possédé par son personnage, l'acteur doit expérimenter ce qui arrive quand il a ces sentiments « (ce qui arrive de l'extérieur, de ce qu'il sent) » : c'est-à-dire, « contester que les avoir est la première condition pour pouvoir les montrer, qu'il y a donc avant chaque action, un *état* »²²³. Pierangelo Summa²²⁴, grand sculpteur de masques et de marionnettes et metteur en scène, précise que

la relation cyclique entre créateur-signe et interprète nous fera explorer le rapport complexe et fusionnel entre l'homme et le masque. Dans un premier moment l'abandon à la transe transformatrice de la personne qui est portée ingénument fait suspecter une présence étrangère et divine qui meut son corps bouleversé, intermédiaire et témoin de forces inattendues²²⁵.

²²⁰ Jacques Copeau, *Introduction*, in Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Librairie Plon, Paris, 1929, p. 13.

²²¹ Ariane Mnouchkine, « Un vrai masque ne cache pas, il rend visible », entretien avec Erhard Stiefel et Ariane Mnouchkine, réalisé par Béatrice Picon-Vallin, op. cit.

²²² Marco De Marinis, « La riscoperta del corpo », op. cit., p. 170. [« la maschera aiuta l'allievo nell'addestramento a quella condizione indispensabile, secondo Copeau, per la creazione scenica che è la *sincerità* »].

²²³ *Ibid.* [« (ciò che accade all'esterno, di ciò che si prova) ; in altre parole, occorre constatare che *provarli* è la prima condizione, per avere da mostragli, che c'è dunque, precedentemente a ogni azione, uno *stato* »].

²²⁴ De 1966 à 1980 l'activité théâtrale de Pierangelo Summa s'exerce surtout en Italie où il crée deux compagnies de Théâtre de *figura*, avec lesquelles, en explorant les sources de la tradition populaire, il développe des formes originales de théâtre d'ombres et de marionnettes. En 1979, il crée son premier masque de Commedia dell'Arte, en cuir. En France, à partir de 1980, Pierangelo Summa dédie les années 1980–1990 à la création de masques pour le théâtre en passant par la tradition de la Commedia dell'Arte jusqu'à la conception de formes nouvelles en utilisant tous les types de matériaux. En 2020, son fils Robin Summa, qui reprend l'activité de son père, inaugure à Naples un atelier public éponyme, centré sur la création et la vente de masques de théâtre en cuir. Voir plus : <https://fr.maschere-summa.com>

²²⁵ Pierangelo Summa, « Masque et hérésie », texte inédit, note d'intention, atelier sur le masque, Isola Dovarese, 2007, archive privée de la famille Summa.

Copeau ne travaille pas avec les demi-masques de la Commedia dell'Arte, mais avec le masque « noble », celui que Lecoq appellera « neutre », qui sert à ses élèves à développer le langage corporel, à libérer les gestes et l'invention du corps, à faire naître le personnage, mais aussi à trouver les mouvements du cœur. Copeau ne travaille pas avec le masque, développe Guy Freixe, « seulement pour gommer les tics et les habitudes, il n'a pas été l'instrument d'une technique ; il est apparu plutôt comme l'instrument privilégié de ce *transport* sacré qui fonde, pour Copeau, le jeu de l'acteur »²²⁶. Les exercices que Copeau développe dans l'École sont ainsi orientés vers deux directions :

celles dédiées au masque et au mime et celles destinées à développer une dimension dramatique et chorale. Les premiers exercices se réfèrent aux recherches sur la Commedia dell'Arte et sur l'improvisation : les exercices pour développer les qualités physiques et rythmiques des élèves [...] et les exercices mimiques [...] font partie de ce noyau. Les exercices chorals, par contre, furent influencés par les études et l'intérêt de Copeau pour le théâtre grec [...] : la dimension chorale des acteurs et l'idée d'un théâtre fortement centré sur la relation acteur-spectateur²²⁷.

Le modèle du chœur²²⁸ a une place décisive quand, en 1924, Copeau décide de fermer les portes de son théâtre et de partir en Bourgogne où il forme une nouvelle troupe. Le travail sur le chœur pour Copeau signifie apprendre à « assembler », à « faire vivre d'accord » et à « instruire une équipe »²²⁹ :

Créer une confrérie de comédiens. J'avais bien senti, dès l'abord, que c'était là le problème. Des hommes vivant ensemble, travaillant ensemble, jouant ensemble. Mais j'avais oublié cet autre terme auquel je devais fatalement aboutir : créant ensemble, inventant ensemble leurs jeux, tirant d'eux-mêmes et les uns des autres leurs jeux²³⁰.

²²⁶ Guy Freixe, « L'improvisation et le jeu masqué dans la formation de l'acteur », op. cit., p. 178.

²²⁷ Marco Miglionico, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità*, op. cit., p. 85. [« quelli dedicati alla *maschera e al mimo* e quelli destinati a sviluppare una *dimensione drammatico-chorale*. I primi si rifacevano alle ricerche sulla Commedia dell'Arte e sull'improvvisazione : fanno parte di questo nucleo gli esercizi per sviluppare le qualità fisiche e ritmiche degli allievi [...] e gli esercizi mimici [...]. Gli esercizi corali, invece, furono influenzati dagli studi e dall'interesse di Copeau per il teatro greco [...] : la dimensione corale degli attori e l'idea di un teatro fortemente incentrato sulla relazione attore-spettatore »].

²²⁸ L'un des résultats le plus remarquables de ce travail choral de Copeau est la présentation du nô *Kantan* adapté par Suzanne Bing, membre fondateur du théâtre du Vieux-Colombier. Comme en témoigne Marie-Hélène Dasté, la fille de Copeau : « À la fin de l'École, avant notre départ en Bourgogne, Suzanne Bing nous avait fait travailler un nô japonais, *Kantan*. Non pas pour essayer de reconstituer ce que pouvait être le nô japonais, mais pour l'adapter à l'enseignement et à la non-possibilité, en y apportant des parties mimées, d'autres chantées », Marie-Hélène Dasté, entretien réalisé par Jean-Louis Minganon, in : Guy Freixe, *La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine. Une lignée théâtrale de jeu de l'acteur*, L'Entretemps, Laverune, 2014, p. 201.

²²⁹ Jacques Copeau, *Souvenirs du Vieux-Colombier. Compagnie des quinze*, Nouvelles éditions latines, Paris, 1931, p. 92.

²³⁰ Jacques Copeau, *Registres I. Appels*, op. cit., p. 187.

En 1925, la troupe des Copiaus se lance à « créer ensemble » une « nouvelle comédie improvisée ». Il s'agit de renouveler la Commedia dell'Arte en appliquant les méthodes pédagogiques de l'école du Vieux-Colombier comprenant l'improvisation, la création du personnage, le masque et le chœur. Aux Arlequin, Colombine ou Pantalon des siècles passés, Copeau imagine de substituer des personnages contemporains représentatifs de la société française et aisément identifiables. C'est la notion de l'acteur comme véritable créateur qui mène Copeau à explorer les personnages-types de la Commedia dell'Arte pour arriver à « un certain Bonhomme », à « l'adolescent », à « Monsieur Paul », c'est-à-dire aux masques de la Commedia dell'Arte d'une nouvelle facture que les acteurs eux-mêmes doivent inventer : ils doivent imaginer leur masque, leur corps, leur langage. Ces théories de Copeau, Mnouchkine les met en pratique dans *l'Âge d'or* :

Un Pantalon du XVI^e siècle propriétaire d'un commerce ou bourgeois rentier serait aujourd'hui P.D.G. d'une grosse entreprise ou trafiquant en chef. L'aspect socio-temporel change, le caractère de requin de la finance demeure, avec tout ce qu'il suppose d'avarice vorace et de paranoïa dans les rapports humains²³¹.

Mnouchkine n'est pas seule à marcher sur les pas de Copeau dans ses innovations scéniques et pédagogiques : Charles Dullain (1885-1949) s'appuie sur les approches de Copeau et ouvre lui aussi son école ; Louis Jouvet (1887-1951) s'inspire des techniques de Copeau pour ses cours au Conservatoire ; Étienne Decroux (1898-1991) développe le mime corporel sur les traces de Copeau et de sa pédagogie ; Léon Chancerel (1886-1965) pour continuer à faire vivre l'idée de la nouvelle comédie improvisée forme la Compagnie des Comédiens Routiers ; Jean Dasté (1904-1994), l'élève préféré de Copeau, dans sa compagnie des Comédiens de Grenoble qui reprend les bases méthodologiques du Vieux-Colombier, influence le parcours professionnel d'un nouveau protagoniste de la scène contemporaine qui dédie toute sa vie à la découverte d'un « corps poétique » : Jacques Lecoq. L'École du Vieux-Colombier (1921-1924) devient l'une des écoles françaises les plus importantes dans la pédagogie du jeu d'acteur au XX^e siècle, selon Guy Freixe. La deuxième, créée sur les principes et les méthodes de Copeau, est celle de Lecoq « qui reprend, en les structurant et en les approfondissant, les intuitions premières du « maître-rêveur ». Cette pédagogie du jeu de l'acteur, tournant le dos à l'analyse psychologique et à l'interprétation des

²³¹ Nicolas Serreau, « L'art d'improviser sous le masque », in *Jeu*, Revue de théâtre, n° 57, 1990, p. 65. Nicolas Serreau était acteur au Théâtre du Soleil. Dans *l'Âge d'or* il interprétait Mahmoud Ali.

textes, repose avant tout sur cette idée maîtresse que l'homme reçoit le monde par son corps et pense et agit avec son corps »²³².

En 1948, De Bosio et Lieta Papafava qui viennent à Paris suivre les cours de l'EPJD, invitent Lecoq en Italie. Il commence à enseigner au théâtre de l'Université de Padoue où il découvre la Commedia dell'Arte et fait connaissance avec Amleto Sartori :

À Padoue, j'allais au marché aux bestiaux voir les paysans vendre leurs boeufs, puis Sartori m'emmenait dans la périphérie de la ville manger du cheval fumé dans les tripots, au milieu de ceux qu'il appelait « les voleurs de chevaux ». J'ai senti dans ces quartiers ce que pouvait être une authentique commedia dell'arte, celle où les personnages sont en permanence dans l'urgence de vivre²³³.

On se souvient des mots du fils de Sartori : « Amleto aimait ces lieux et venait souvent pour s'en inspirer avec Jacques qui, curieux et fasciné, découvrait l'Italie dans son essence vraie et populaire »²³⁴. C'est en Italie, en collaboration avec Sartori, que le masque « noble » devient le masque « neutre », « le Masque de tous les masques »²³⁵, comme Lecoq l'appelle. D'ailleurs, c'est grâce à Lecoq que Sartori fait connaissance avec Strehler et par la suite commence à fabriquer les masques en cuir pour le Piccolo Teatro. En 1951, Lecoq fonde, avec Strehler et Paolo Grassi, l'École du Piccolo Teatro où il pose les bases de la pédagogie de sa future école ouverte en 1956 à Paris : le masque neutre et l'expression corporelle, la Commedia dell'Arte, le chœur et la tragédie grecque.

L'autre conquête, majeure, pour Lecoq et pour l'histoire du théâtre de cette seconde moitié du XX^e siècle, réside dans la « résurrection »²³⁶ de la commedia dell'arte. C'est la première fois, depuis que cette tradition de jeu improvisé est revenue au XX^e siècle comme une utopie de la créativité de l'acteur, suscitant les engouements de nombreux rénovateurs de la scène comme Craig, Copeau ou Meyerhold, que sa recherche part du masque lui-même²³⁷.

²³² Guy Freixe, « L'improvisation et le jeu masqué dans la formation de l'acteur », op. cit., p. 174.

²³³ Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, op. cit., p. 19.

²³⁴ Donato Sartori, *La casa delle maschere*, op. cit., p. 7.

²³⁵ Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, op. cit., p. 63.

²³⁶ Guy Freixe utilise le terme employé par Giorgio Strehler.

²³⁷ Guy Freixe, *La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine. Une lignée théâtrale de jeu de l'acteur*, op. cit., p. 82.

La fascination de Lecoq pour la tradition théâtrale italienne fait que la Commedia dell'Arte fait partie de l'un des cinq territoires principaux du voyage « géodramatique » de son école²³⁸. Il lui donne la même appellation que Balzac à ses ouvrages, la *comédie humaine*, parce que, selon Lecoq, dans la Commedia dell'Arte « sont en jeu les grandes tricheries de la nature humaine : faire croire, leurrer, profiter de tout ; les désirs sont urgents, les personnages en état de “survie” »²³⁹. Pour Mnouchkine, l'école de Lecoq signifiait « faire du théâtre d'une certaine façon ». « Quand on décidait d'aller chez Lecoq, cela signifiait qu'on n'allait pas seulement dire des mots, qu'on n'allait pas trouver un théâtre qui ne serait que des signes noirs sur un papier blanc, qu'il y avait des masques, la Commedia dell'Arte »²⁴⁰. « Ne pas seulement dire des mots », mais utiliser « le corps qui écoute, le corps qui souffre, le corps qui subit, le corps qui subit avant d'agir »²⁴¹, signifie, pour Mnouchkine, se rappeler des lois universelles du théâtre et c'était Lecoq qui savait les montrer. Comme s'il leur disait : « ou vous obéissez à ces lois et vous ferez du théâtre ou vous ignorez ces lois et vous ferez de la littérature en costume ». Il faut « sortir de la littérature », rappelle aussi Copeau, afin de restaurer l'art de l'improvisation, « le faire naître, l'aider à revivre » parce que « lui seul nous rendra un théâtre vivant »²⁴². Lecoq comprend clairement l'importance de la formation physique de l'acteur et il voit dans la Commedia dell'Arte les sources pour élaborer une telle pédagogie. « Jacques Lecoq [...] a œuvré dans la même voie que celle initiée par Copeau, et son école repose sur les trois mêmes piliers : l'improvisation, l'analyse du mouvement et le travail collectif des élèves eux-mêmes, qu'il nommera *auto-cours* »²⁴³.

Le travail sur l'improvisation avec les masques expressifs de la Commedia dell'Arte commence par la création des demi-masques imaginés et fabriqués par les élèves. Il faut tout d'abord découvrir « ensemble le jeu possible de ces masques »²⁴⁴ et après passer à ceux d'Arlequin, de Pantalon, de Brighella... Les thèmes d'improvisation sont très simples : Arlequin mange des

²³⁸ « Ce voyage géodramatique est en trois dimensions : étendue, élévation, profondeur. Il se base sur cinq territoires principaux qui en génèrent d'autres, nommés dans l'histoire du théâtre et reconnus dans la vie actuelle : le mélodrame (les grands sentiments), la commedia dell'arte (comédie humaine), les bouffons (du grotesque au mystère), la tragédie (le chœur et le héros), le clown (le burlesque et l'absurde) », in Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, op. cit., p. 26.

²³⁹ Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, op. cit., p. 118.

²⁴⁰ Ariane Mnouchkine, in *Les Deux voyages de Jacques Lecoq*, 1999, op. cit.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Jacques Copeau, *Registres I. Appels*, op. cit., p. 187.

²⁴³ Guy Freixe, « L'improvisation et le jeu masqué dans la formation de l'acteur », op. cit., p. 178.

²⁴⁴ Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, op. cit., p. 120.

spaghetti ou Pantalon compte son argent. « Le masque doit jouer »²⁴⁵, dit Lecoq. En ce sens, ce que Pantalon fait importe peu, à *quoi* il joue non plus, mais ce qui compte, c'est comment Pantalon le fait, *comment* il joue. « Lorsque Pantalon en colère fait un saut périlleux arrière, le public ne doit pas dire : *Quel beau saut périlleux !*, mais *Quelle colère !* »²⁴⁶. Pour que le masque joue, il faut que la dynamique corporelle soit parfaitement articulée – même poussée jusqu'à l'acrobatie –, que les gestes soient justifiés et que les états soient poussés au maximum. Ces états extrêmes font de la Commedia dell'Arte « un art d'enfance »²⁴⁷. Cette idée toujours présente d'associer la Commedia dell'Arte au jeu d'enfant, de Reinhardt à Copeau, de Copeau à Lecoq, fait d'elle un art « pur », ainsi comme Strehler l'envisage : la Commedia dell'Arte qui provoque le « rire le plus franc » par « le jeu le plus pur ». Les techniques du corps des comédiens *dell'arte* dans les yeux des contemporains, relèvent évidemment une « pureté » du jeu, un jeu impulsif, un jeu *qui-revient* et qui semble être *là* depuis toujours. « Il existe un héritage de nous à nous-mêmes »²⁴⁸, explique Louis Jovet. Profondément touché par cette remarque Barba se demande : « Ai-je encore entre les mains l'héritage que je me suis moi-même construit ? Suis-je encore conscient de sa valeur ou celle-ci a-t-elle été usée par le temps, par la pratique professionnelle, par le retour au centre aplati de la planète Théâtre ? »²⁴⁹ C'est la question à laquelle nous essayerons de répondre en affrontant les éléments de la pratique scénique et pédagogique de Boso.

La Commedia dell'Arte comme art d'enfance intéresse Lecoq parce que cela permet de passer très rapidement d'une situation à l'autre, d'un état à l'autre : « celui qui rit au maximum finit par pleurer »²⁵⁰. Lecoq veut surtout appliquer cet aspect de la Commedia dell'Arte : l'état dramatique du personnage (l'envie, la faim, l'amour, la jalousie) qui permet de développer l'engagement physique de l'acteur. Ces trois lignes principales de la pédagogie de Lecoq fondée sur la tradition de la Commedia dell'Arte, l'improvisation, les masques, l'expression corporelle conditionnée par la « survie » du personnage, permettent à l'acteur d'acquérir les techniques du jeu en dehors de l'univers de *serviteurs* et de *maîtres*. « Si nous faisons [...] ce travail à l'École, ce

²⁴⁵ Jacques Lecoq, in *Les Deux voyages de Jacques Lecoq*, 1999, op. cit.

²⁴⁶ Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, op. cit., p. 125.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 120.

²⁴⁸ Louis Jovet, in Eugenio Barba, « Tiers Théâtre : l'héritage de nous à nous-mêmes », traduit par Éliane Deschamps-Pria, *Jeu*, n° 70, 1994, p. 44.

²⁴⁹ Eugenio Barba, « Tiers Théâtre : l'héritage de nous à nous-mêmes », op. cit., p. 44.

²⁵⁰ Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, op. cit., p. 124.

n'est pas pour une utilisation immédiate mais pour qu'ils gardent le souvenir de ce niveau de jeu dans leur corps et dans leur tête afin qu'ils puissent s'en servir plus tard »²⁵¹.

Il existe une valeur réciproque importante née d'interactions que Lecoq réalise au cours de son voyage en Italie. Si l'expérience à Padoue lui avait servi à développer sa pédagogie et à poser les bases du *training* de l'acteur, « la proximité de Lecoq avait servi aux Padouens à apprendre à séparer les niveaux linguistiques de la communication théâtrale : surtout [...] à isoler le geste de la parole »²⁵². En 1946, De Bosio part en France où il connaît Marcel Marceau, « une figure déjà très intéressante dans le domaine du mime »²⁵³, qui l'invite à fréquenter les cours à l'EPJD. La même année, en Italie, De Bosio ouvre le Théâtre Universitaire de Padoue, mais après la découverte de la pratique du mime de Marceau et de l'expression corporelle de Lecoq, il sent la nécessité de faire un pas d'avance : fonder une école. En fait, la fondation des écoles, au cours du XX^e devient, selon Gaetano Oliva, « la seule réponse à une culture théâtrale qui ne trouve plus de stimulations et de motivations pour être dans la société mais devient elle-même une microsociété. C'est-à-dire, non une institution didactique mais une situation pédagogique »²⁵⁴. L'école est ouverte en octobre 1948 et « on y étudiait : la diction et la pose de la voix (Agostini Bitelli), l'interprétation et l'étude du texte (De Bosio), l'improvisation (Carraresi), la gymnastique théâtrale et le mime (Lecoq), les masques (Sartori), l'histoire du costume (Goldschmiedt), la peinture scénique (Pieri) »²⁵⁵. La création de l'école de De Bosio et sa collaboration avec Amleto Sartori qui pendant cette période travaille sur la « redécouverte matérielle du masque »²⁵⁶ – d'un côté sur le masque neutre et de l'autre sur les masques de la Commedia dell'Arte – et avec Lecoq – grâce à qui le mime commence à être introduit dans les écoles italiennes –, influence les approches pédagogiques de l'une des écoles d'art les plus connues du spectacle du monde : l'École du Piccolo Teatro de Milan.

²⁵¹ Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, op. cit., p. 125.

²⁵² Claudio Meldolesi, *I fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Bulzoni, Rome, 2008, p. 429. [« La vicinanza di Lecoq era servita ai padovani per imparare a separare i livelli linguistici della comunicazione teatrale: soprattutto l'aver appreso a isolare il gesto dalla parola »].

²⁵³ Gianfranco De Bosio, *La più bella regia, la mia vita*, op. cit., pp. 58-59. [« figura già molto interessante nell'ambito del mimo »].

²⁵⁴ Gaetano Oliva, *La pedagogia teatrale. La voce della tradizione e il teatro contemporaneo*, op. cit., p. 16. [« La fondazione di scuole diviene l'unica risposta a una cultura teatrale che non trova più stimoli e motivazioni per stare nella società ma diventa essa stessa una microsocietà. È cioè non una istituzione didattica ma una situazione pedagogica »].

²⁵⁵ Claudio Meldolesi, *I fondamenti del teatro italiano*, op. cit., p. 422. [« Vi si studiava: dizione e impostazione della voce (Agostini Bitelli), recitazione e studio del testo (De Bosio), improvvisazione (Carraresi), ginnastica teatrale e mimo (Lecoq), maschere (Sartori), storia del costume (Goldschmiedt), pittura scenografica (Pieri) »].

²⁵⁶ Roberto Cuppone, « Commedia dell'Arte: un'eredità contesa », op. cit., p. 56. [« la “riscoperta” oggettiva della maschera »].

La première conception de l'école est très similaire à celle déjà réalisée par Silvio D'Amico au sein de son Académie des Arts dramatiques de Rome dont le parcours comprend : l'interprétation, la danse, le maquillage, la phonétique, la musique, l'histoire de l'art et du costume, la culture politique, la philosophie et l'économie. Strehler fait une liste d'enseignants souhaitables, mais comme le souligne Vittorio Taboga qui a récemment fini une étude remarquable sur la formation théâtrale italienne entre 1935 et 1967 : « nous n'avons pas d'autres informations qui nous permettront de comprendre comment et pourquoi cette première tentative a échoué ; vu le manque des documents »²⁵⁷. La deuxième conception de l'école, incluant un nouvel aspect par rapport à celle précédente, la formation physique de l'acteur, est née grâce à Lecoq. Strehler et Grassi l'invitent, en 1951, à participer à la création de l'école du Piccolo Teatro, une « école de tous les théâtres »²⁵⁸. L'approche de Lecoq qui y enseigne l'éducation physique et mimique et l'improvisation, « deviendra la caractéristique la plus reconnue de l'enseignement donné aux élèves à l'intérieur du panorama formatif italien » et « la particularité principale »²⁵⁹ de l'école. Les outils de la formation de l'acteur qu'il développe au cours des deux années de son enseignement et en plus de son intérêt pour la tradition de la Commedia dell'Arte influencent aussi les créations scéniques du Piccolo. À partir de 1951, Amleto Sartori commence à fabriquer les masques pour les spectacles de Strehler, tout d'abord pour *Macbeth* de Shakespeare et *l'Amante militaire* de Goldoni, et après, comme on l'a déjà noté, pour *Arlequin* dans sa deuxième édition. Le masque devient l'élément qui change définitivement la structure corporelle du jeu de l'acteur du Piccolo. La récupération des masques de la Commedia dell'Arte d'Amleto Sartori et le travail sur l'expression corporelle font de l'école du Piccolo Teatro de Milan le lieu de formation des acteurs et metteurs en scène les plus importants dans la redécouverte et la reconstruction de la Commedia dell'Arte à partir de la fin du XX^e siècle. L'un d'eux est Carlo Boso qui, en 2004, fonde l'Académie internationale des arts du spectacle de Versailles dans laquelle l'apprentissage des techniques de la Commedia dell'Arte est à la base de la formation de l'acteur : « Toute ma pédagogie est fondée en premier lieu sur une école,

²⁵⁷ Vittorio Taboga, *La formazione teatrale in Italia (1935-1967)*, Dottorato di ricerca in arti visive, performative e mediali, Ciclo XXX, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2018, p. 230. [« non si hanno altre notizie che permettano di capire come e perché si sia arenato questo primo tentativo; vista la scarsità di documenti »].

²⁵⁸ Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, op. cit., p. 20.

²⁵⁹ Vittorio Taboga, *La formazione teatrale in Italia (1935-1967)*, op. cit., p. 240. [« la possibilità di avvalersi del magistero di Lecoq fu, al tempo stesso, utile per la generale impostazione didattica e diventò la caratteristica più riconoscibile dell'insegnamento dato agli allievi all'interno del panorama formativo italiano »].

celle du Piccolo Teatro de Milan. Ensuite, la deuxième personne qui m'a énormément influencé quand il s'agit de la Commedia dell'Arte est Giovanni Poli »²⁶⁰.

Le Théâtre de la Commedia dell'Arte à l'Avogaria de Poli, dès son ouverture en 1969, n'est jamais caractérisé comme un simple théâtre. « L'Avogaria est un théâtre-laboratoire pour la recherche, l'étude, l'expérimentation de nouvelles formes scéniques »²⁶¹. C'est précisément Lecoq qui l'inaugure en y dirigeant un stage de cinq jours. Les stages représentent un aspect très important de l'activité de l'Avogaria. Poli y organise un séminaire théâtral de deux ans presque entièrement concentré sur l'expression corporelle en utilisant une « méthode de travail bien précise, où les formes stylisées de la comédie à l'italienne sont atteintes grâce aux techniques de relaxation et de concentration théorisées par les maîtres de l'avant-garde russe, en particulier celles de Stanislavski »²⁶². Grâce à un essai de Poli, *La méthode pour l'expression gestuelle et le contrôle de la voix*, qu'il écrit à la fin de sa carrière pour laisser une trace de sa pédagogie théâtrale et à un documentaire réalisé par les étudiants canadiens qui ont participé, en 1975, à un stage de trois semaines sur la Commedia dell'Arte, Filacanapa identifie quatre étapes du travail de Poli avec les élèves-acteurs : « le corporel, l'histoire, les masques, la pantomime »²⁶³. La Commedia dell'Arte y occupe une place centrale et elle est pour Poli en premier lieu le moyen d'acquérir les techniques du corps de l'acteur. À cette époque-là, selon les témoignages des élèves canadiens, Poli est considéré comme

le grand spécialiste de la Commedia dell'Arte ; il était un des grands maîtres européens et le plus important connaisseur de la Commedia dell'Arte [...]. Pour nous, Poli était un grand maître qui était dans la tradition, qui allait nous transmettre sa connaissance de la Commedia dell'Arte²⁶⁴.

Sylvie Gosselin retient que Poli « avait redonné vie à la Commedia dell'Arte, c'était celui qui était allé à la rencontre de cette forme de théâtre ancienne pour se l'approprier »²⁶⁵. Une partie du stage

²⁶⁰ Conversations avec Carlo Boso, réalisé par nous, septembre 2018, Paris. [« Tutta la mia pedagogia è fondata prima di tutto su una scuola, la scuola del Piccolo Teatro di Milano. Poi l'altra persona che mi ha influenzato enormemente per la Commedia dell'Arte è stato Giovanni Poli »].

²⁶¹ Giovanni Poli, *I motivi che lo giustificano*, in Giulia Filacanapa, *À la recherche d'un théâtre perdu*, op. cit., Annexes, p. 414.

²⁶² Giulia Filacanapa, *À la recherche d'un théâtre perdu*, op. cit., p. 419.

²⁶³ *Ibid.*, p. 421.

²⁶⁴ Entretien avec Bernard Meney, acteur au séminaire à l'Avogaria en 1977, réalisé par Giulia Filacanapa, le 20 février 2013 à Montréal, in : Giulia Filacanapa, *À la recherche d'un théâtre perdu*, op. cit., Annexes, p. 320.

²⁶⁵ Entretien avec Sylvie Gosselin, actrice au séminaire à l'Avogaria en 1977, réalisé par Giulia Filacanapa, le 21 février 2013 à Montréal, in : Giulia Filacanapa, *À la recherche d'un théâtre perdu*, op. cit., Annexes, p. 323.

se déroule dans la cour face au théâtre de l'Avogaria, l'espace symbolique selon Poli pour aller à la recherche des personnages de la Commedia dell'Arte :

il s'agissait de recueillir les images scéniques dans un climat d'architecture, par le contact quotidien avec le peuple, les humbles gens des petites places et des ruelles des quartiers pauvres, qui conservent intacts leurs modes de vie et le langage de la république disparue, et non la classe aristocratique qui porte, aussi bien physiquement que spirituellement, les signes de la décadence²⁶⁶.

Poli travaille sur la Commedia dell'Arte à travers les approches stanislavskiennes exposées dans son livre *La formation de l'acteur*, publié en Italie en 1956, tels que : les exercices de relaxation, de muscles « isolés » (importants pour le développement des mouvements des personnages de Pantalon ou Courtisane), d'éloignement du quotidien (nécessaire pour travailler sur les masques de la Commedia dell'Arte), d'improvisation « à la manière de Stanislavski » pour trouver « un sens très exact de l'harmonie entre gestes et paroles »²⁶⁷. Cette étape « corporelle » du stage est essentielle pour passer à la suivante : « l'histoire ». Pour donner une image historique de la Commedia dell'Arte, Poli utilise le matériel iconographique : les gravures de Jacques Callot, celles du Recueil Fossard, les illustrations de la Raccolta Corsiniana et du Codice Menaggio, et les peintures de Watteau. En analysant ces documents, Poli essaie de répondre à la question : Comment les comédiens *dell'arte* avaient-ils joué ? La solution proposée par Poli est que l'homme en tant qu'« homme historique »

porte en soi toute une tradition, une expérience atavique, et que cette connaissance ancestrale lui a permis de découvrir quels étaient les mouvements des masques à partir des iconographies de Callot. Selon cette perspective, les formes et les modules de « l'ancienne » Commedia dell'Arte stimulent, encouragent et enrichissent les recherches contemporaines qui s'ouvrent inévitablement à de nouvelles formes scéniques²⁶⁸.

À travers cette « connaissance ancestrale », ou peut-être ce que Strehler appelle les « anciennes humeurs » ou Meldolesi « la mémoire du corps de l'acteur » – « un héritage de nous à nous-mêmes

²⁶⁶ Giovanni Poli, Prefazione e Mischa, in Giulia Filacanapa, *À la recherche d'un théâtre perdu*, op. cit., in Annexe, p. 109.

²⁶⁷ Giovanni Poli, « Il metodo per l'espressione gestuale e il controllo della voce », in Giulia Filacanapa, *À la recherche d'un théâtre perdu*, op. cit., p. 434.

²⁶⁸ Giovanni Poli, séminaire filmé de l'Avogaria, in Giulia Filacanapa, *À la recherche d'un théâtre perdu*, op. cit., p. 435.

» – Poli crée une image personnelle des personnages de la Commedia dell’Arte en considérant le personnage de *Zanni* comme la base des techniques expressives des masques : le Zanni docteur, le Zanni amoureux, le vieux Zanni qui devient Pantalón, le Zanni guerrier qui devient le Capitaine, etc. « À partir des positions des zanni, il cherchait l’authenticité de chaque personnage, et ainsi les caractéristiques singulières de chaque acteur »²⁶⁹, détaille Martine Beaulne, actrice qui participe au stage de Poli en 1975. L’apprentissage des mouvements des personnages est la troisième étape du séminaire et on verra que ce système de Poli est présent aussi dans le parcours pédagogique de Boso. Le séminaire se termine par la préparation d’un spectacle, mais il ne s’agit pas d’un canevas. Poli travaille avec les apprentis sur la *scène des pouces*, la scène chorale, présentée comme une pantomime et déjà réalisée dans son spectacle sur les Zanni. Tout le travail sur la Commedia dell’Arte, sur les mouvements expressifs propres aux personnages, sans ou avec le masque, est important pour acquérir la maîtrise totale du corps. Poli dit à ses élèves : « Je ne sais pas si dans votre profession vous aurez besoin de faire ces mouvements et ces gestes-là, mais je pense que le contrôle du corps sert aussi pour le style naturaliste, au théâtre, au cinéma et à la télé »²⁷⁰ ; il s’agit donc du même but que Lecoq souhaite atteindre dans son école.

À partir des années 1970 en Italie, le nombre de stages et de séminaires de formation théâtrale explose. Il s’agit d’un vrai *boom de laboratoires* comme le dit Alessandra Galante Garrone, élève de Lecoq et fondatrice de l’École de Théâtre de Bologne. Il existe, selon Garrone, d’une côté, des stages et des séminaires d’une pédagogie ambiguë dont l’enseignement est plutôt d’information que de formation, et de l’autre, des écoles traditionnelles « incapables de ramasser l’héritage du passé, c’est-à-dire ces valeurs de la tradition indispensables pour un vrai renouvellement »²⁷¹. Pour cette raison, Garrone décide, en 1977, de fonder sa propre école et de chercher dans la tradition du passé les principes de nouvelles techniques de formation afin de faire naître les acteurs-créateurs, le but vers lequel tendent déjà au début du siècle Craig et Copeau. L’expression corporelle et la Commedia dell’Arte sont le noyau du programme : l’improvisation et l’utilisation des masques, l’analyse et la technique du mouvement, l’interprétation, la Commedia dell’Arte, l’acrobatie théâtrale.

²⁶⁹ Entretien avec Martine Beaulne, actrice au séminaire à l’Avogaria en 1975, réalisé par Giulia Filacanapa, le 23 février 2013 à Montréal, in : Giulia Filacanapa, *À la recherche d’un théâtre perdu*, op. cit., Annexes, p. 318.

²⁷⁰ Giulia Filacanapa, *À la recherche d’un théâtre perdu*, op. cit., p. 439.

²⁷¹ Alessandra Galante Garrone, « Le scuole in Italia », in Sandro Merli, *Fare l’attore*, Gremese Editore, Rome, 1988, p. 18. [« incapaci di raccogliere l’eredità del passato (e cioè quei valori della tradizione che sono indispensabili per un reale rinnovamento »].

La pédagogie théâtrale naît donc « à l'intérieur du mouvement de reformulation et d'études des langages de l'acteur et de la scène, dans les laboratoires, dans les Ateliers, dans les Écoles des metteurs en scène-pédagogues de la première moitié du XX^e siècle ; elle avait la fonction de "préparer pour la scène" [...] »²⁷² – l'aspect qui est évident dans les expériences de Meyerhold, Craig, Copeau ou Lecoq. « Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, au contraire, elle s'affirma souvent telle une situation déjà considérée comme théâtre : un théâtre qui se proposait d'*aller au-delà* du simple moment esthétique du spectacle et de se qualifier comme une rencontre créative ou *performance* »²⁷³. Compte tenu de cela, il nous semble important de mentionner l'événement du Colloque Ivrea organisé à la fin des années 1960 rassemblant les protagonistes les plus importants du renouvellement théâtral italien, tels que Eugenio Barba et son groupe de l'Odin Teatret, Dario Fo, Leo De Berardinis, Achille Mango, Luca Ronconi, Giuliano Scabia, etc. Il s'agit d'une manifestation de trois jours dont l'objectif est de discuter du « nouveau théâtre », surtout dans le domaine du « théâtre-laboratoire et du théâtre collectif », du langage sur scène et du théâtre politique : le théâtre comme lieu de rencontre créative, artistique, culturelle et éthique. Le renouvellement des techniques du jeu et l'analyse des langages plastiques et gestuels, souligné dans le manifeste de la manifestation, se visualise dans les années qui suivent dans l'organisation de nombreux laboratoires théâtraux pour former les *nouveaux* acteurs dans leur multidimensionnalité.

Il est important de souligner que le surgissement des stages et des séminaires de formation théâtrale contribue aussi à transmettre le savoir du maître à l'élève. La transmission du 'savoir' direct ou indirect semble assez fascinante au cours du XX^e siècle. On peut en donner quelques exemples sans y mentionner toutes les influences indirectes : Copeau est le maître de Dullin et de Decroux qui est le maître de Barrault et de Marceau, tous les deux influencent Lecoq, Lecoq connaît le travail de Copeau grâce à Dasté, Lecoq se confronte à Strehler qui travaille avec Moretti, Moretti est le maître de Soleri, Soleri influence Bonavera qui est l'élève de Barba qui à son tour est l'élève de Grotowski, etc. C'est parce que la culture de l'acteur est « une culture d'accumulations », comme Meldolesi la définit, et que le « nouvel acteur se forme en imitant le précédent pour pouvoir

²⁷² Marco Miglionico, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità*, op. cit., p. 37. [« all'interno del movimento di riformulazione e di studio dei linguaggi dell'attore e della scena, nei laboratori, negli Atelier e nelle Scuole dei registi pedagoghi del primo Novecento; aveva la funzione di "preparare alla scena"[...] »].

²⁷³ *Ibid.* [« Nel secondo Novecento, al contrario, essa si affermò spesso come una situazione già considerata teatro: un teatro che si proponeva di "andare oltre" il semplice momento estetico dello spettacolo e di qualificarsi come incontro creativo o performance »].

s'offrir à l'imitation des suivants »²⁷⁴. Les héritages dans les corps des comédiens s'accumulent en créant la grande « mémoire du corps de l'acteur »²⁷⁵.

Entre 1962 et 1964, Barba fréquente le laboratoire à Opole qui en 1962 prend définitivement le nom de Teatr Laboratorium des 13 Rangs. Il dit que l'acteur selon Grotowski doit « être capable de composer exactement et en pleine conscience chaque geste, chaque mouvement, chaque expression mimique, chaque parole, chaque silence du rôle qu'il joue »²⁷⁶. Si l'acteur doit penser, il doit « penser avec tout le corps »²⁷⁷. Les exercices de Grotowski sont au fondement du développement des techniques de l'acteur de l'Odin Teatret que Barba fonde en 1964 à Oslo et qui, après avoir été déplacé à Holstebro, en 1966, devient un vrai laboratoire de l'art de l'acteur. Jusqu'en 1976, l'Odin organise les séminaires dans les pays scandinaves. Parmi les enseignants, y figurent entre autres Jerzy Grotowski, Dario Fo, Étienne Decroux, Jacques Lecoq, Julian Beck, Judith Malina, les maîtres balinais I Made Djimat et I Made Pasek Tempo, les maîtres du nô japonais Hisao et Hideo Kanze, les maîtres indiens Shanta Rao, Krishna Nambudiri, Uma Sharma, etc. La diversité des traditions théâtrales transmises par les grands maîtres implique un aspect très important du *training* de Barba dans l'ISTA (École internationale d'anthropologie théâtrale) fondée en 1979 avec Nicola Savarese et Franco Ruffini. C'est là où il développe le théâtre anthropologique, « l'étude du comportement scénique dans une situation organisée de la représentation »²⁷⁸.

L'anthropologie théâtrale ne s'intéresse pas aux formes du théâtre ou des danses traditionnelles dans leur contexte socioculturel. Cette discipline étudie l'homme en situation de représentation : les comportements, les attitudes, les postures de l'acteur pendant son jeu. Certaines traditions théâtrales, celles qui utilisent la codification du jeu, ont bâti une véritable culture de la présence scénique du comédien et cette culture, qui est complexe, a deux faces : la face technique du jeu corporel – et de son apprentissage – et la face du mental – et de son imaginaire – qui se manifestent dans la représentation autrement que dans la vie quotidienne²⁷⁹.

²⁷⁴ Claudio Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, op. cit., p. 209. [« la cultura dell'attore è anzitutto cultura di accumulazione. Il nuovo attore si forma imitando il vecchio, per poi offrirsi all'imitazione dei successori »].

²⁷⁵ *Ibid.* [« la memoria del corpo dell'attore »].

²⁷⁶ Eugenio Barba, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Marsilio, Padoue, 1965, p. 4. [« essere capace di comporre esattamente ed in piena coscienza ogni gesto, ogni movimento, ogni espressione mimica, ogni parola, ogni silenzio della parte che interpreta »].

²⁷⁷ Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, traduction de Claude B. Levenson, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1971, p. 168.

²⁷⁸ Ferdinando Taviani, « Odin Teatret : Phases of a theatrical enclave », traduction de Judy Barba, in *Why a Theatre Laboratory ?*, Peripeti, tidsskrift for dramaturgiske studier, n° 2, 2004, p. 61. [« the study of scenic behaviour in an organized situation of representation »].

²⁷⁹ Entretien avec Nicola Savarese, réalisé par Josette Féral, « Pourquoi l'anthropologie théâtrale ? », in *Jeu*, Revue de théâtre, n° 68, 1993, p. 120.

Nicola Savarese parle sans aucun doute de la tradition de la Commedia dell'Arte, bien que l'Odin mette au centre de sa recherche le théâtre oriental en particulier. Lors d'une conférence, Savarese montre les postures du jeu du comédien oriental et celles du comédien *dell'arte* et leurs ressemblances sont surprenantes. Le troisième Arlequin du Piccolo, Enrico Bonavera, est l'élève de Barba. La pédagogie de Barba est pour Bonavera un point de repère dans son étude de la Commedia dell'Arte, mais aussi un point de changement de perspective dans la vision du monde : « L'anthropologie théâtrale était fondamentale pour moi et continue à être une perspective dans laquelle j'étudie la Commedia dell'Arte. La recherche des principes et leur comparaison avec la *liberté créative* est un sujet qui me touche beaucoup »²⁸⁰. En 2008, Bonavera commence à enseigner à l'Académie Internationale de la Commedia dell'Arte du Piccolo dirigée par Soleri qui comprend deux lignes de parcours : la première avec Bonavera à l'École théâtrale supérieure M.S. Schepkin à Moscou, et la seconde, en 2009, à Brindisi. Il s'agit seulement de l'une des expériences de Bonavera dans l'enseignement des techniques de la Commedia dell'Arte, parmi plusieurs stages organisés, plusieurs cours faits dans différentes académies et écoles. Bonavera précise qu'il n'existe pas un seul modèle de parcours pédagogique sur la Commedia dell'Arte et qu'il préfère « un chemin *déductif* d'après la relation de l'élève avec le masque. De ses impressions, à travers les règles de jeu et d'*acting*, nous créons ensemble les types et les caractères plus personnels et originaux »²⁸¹. Lors du laboratoire, *Les métiers de la Commedia dell'Arte*, organisé au Piccolo de Milan, Bonavera en parlant du masque d'Arlequin, parle aussi de son rapport avec Soleri en le comparant avec celui de Perugino et Raffaello dans l'atelier de Perugino :

Par rapport à l'Arlequin, il était mon maître qui ne m'a rien appris. C'est un paradoxe. Enseigner signifie prendre une personne et la guider dans un processus didactique, mais le rapport qui existe derrière – la Commedia dell'Arte, cette manière de jouer, avec la pédagogie – c'est un rapport antique [...] qui vient de l'artisanat. [...] Mais c'est un privilège de pouvoir suivre l'art du maître²⁸².

Peut-être la meilleure manière d'expliquer le rapport entre le maître et l'élève, ce sont justement les paroles de Barba. Grotowski demande à ses élèves : « Qu'est-ce que l'on veut faire avec le

²⁸⁰ Enrico Bonavera, entretien réalisé par nous, avril 2020. [« L'antropologia teatrale è stata fondamentale per me e continua ad essere una prospettiva in cui mi muovo nello studio della Commedia dell'Arte. La ricerca dei principi e il loro confronto con la 'libertà creativa' è un tema che mi coinvolge molto »].

²⁸¹ *Ibid.* [« preferisco una via 'deduttiva' dalla relazione dell'allievo con la maschera. Dalle sue impressioni, tramite regole di 'gioco' e di acting, andiamo insieme a creare tipi e caratteri più personali e originali »].

²⁸² Enrico Bonavera, laboratoire « Les métiers de la Commedia dell'Arte », le Piccolo Teatro de Milan, le 5 mai, 2009, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=sgTEXve7PGc>, consulté le 14 avril 2020.

théâtre ? » raconte Barba. Les questions de Grotowski sont devenues les questions de Barba, mais « mes réponses [de Barba] sont toujours différentes que les siennes »²⁸³.

L'idée de former une troupe-école « vient de la continuité de pensées de ce “maître-rêveur”²⁸⁴, qu'est, pour Mnouchkine, Copeau »²⁸⁵. En 1959, Mnouchkine fonde l'ATEP (Association théâtrale des étudiants de Paris) afin de former les étudiants de toutes les disciplines. En ayant toujours le désir d'apprendre, l'amour pour l'apprentissage, en groupe, avec les autres, elle décide de créer, en 1964, après son séjour en Asie d'un an, la troupe du Théâtre du Soleil : « une coopérative où acteurs, décorateurs, costumiers, metteurs en scène, auteurs-adaptateurs, photographes, etc. pourront travailler en étroite collaboration avec des statuts particuliers, ni hiérarchiques ni spécialisés, qui évoquent la fondation [...] de l'Odin Teatret »²⁸⁶. La préparation des spectacles au cours de la première année est basée sur les exercices de Stanislavski, mais après avoir décidé de s'inscrire à l'école de Lecoq, en 1965, Mnouchkine change la physionomie de la troupe qui commence à se confronter au jeu corporel et masqué, de chœur et d'improvisation. Pour Mnouchkine, Lecoq est plus qu'un professeur, il est un maître qui lui avait appris comment percevoir « la poétique du corps » comme l'outil principal de la création théâtrale. Mnouchkine suivit « l'art de son maître » en mettant en pratique tout ce qu'elle apprend de lui. À cause des mouvements sociaux de Mai 68, la troupe annule ses activités et en profite pour se consacrer à la formation aux Salines d'Arc-et-Senans durant les mois d'été. À Arc-et-Senans, raconte Jean-Claude Penchenat, l'un des fondateurs du Théâtre du Soleil,

on était vraiment à l'école. Ariane adorait ça. L'objectif était d'étudier les formes populaires : le masque de la commedia dell'arte, la bande dessinée, l'improvisation du théâtre forain. Au fond, tout le programme de chez Lecoq. Mais Ariane voulait le digérer à sa façon : se l'approprier. [...] Je me souviens en particulier des improvisations sur les matières, sur les animaux... et surtout le travail sur les masques de la commedia. On a continué à travailler ces masques jusqu'à *L'Âge d'or*²⁸⁷.

²⁸³ Eugenio Barba, *A mis espectadores. Notas de 40 años de espectáculos*, El Entrego, Cajastur, 2004, p. 214, in : Franco Perrelli, *I maestre della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Editori Laterza, Bari, 2007, p. 37. [« Cosa farne del teatro ? [...] Le mie risposte sono sempre più diverse dalle sue »].

²⁸⁴ Ariane Mnouchkine, *Raconter l'histoire de notre temps*, in *L'Âge d'or*, Première ébauche, Texte-programme, op. cit., p. 29.

²⁸⁵ Guy Freixe, *La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine. Une lignée théâtrale de jeu de l'acteur*, op. cit., p. 136.

²⁸⁶ Béatrice Picon-Vallin, *Le Théâtre du Soleil. Les cinquante premières années*, op. cit., p. 16.

²⁸⁷ Jean-Claude Penchenat, entretien réalisé par Guy Freixe, 3 mars 2011, in Guy Freixe, *La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine. Une lignée théâtrale de jeu de l'acteur*, op. cit., p. 225.

C'est à partir de ce moment-là que le Théâtre du Soleil entreprend le voyage vers des créations collectives à la recherche des formes traditionnelles du jeu. L'étude du jeu masqué de la Commedia dell'Arte est « indispensable » : « on s'est plongé complètement dans la commedia dell'arte »²⁸⁸, dit Mnouchkine.

Quand, dans les classes de Lecoq, tout d'un coup, avec un jeune étudiant ou une jeune étudiante de théâtre, il y avait des moments où Arlequin était là, ne serait-ce que pendant dix secondes, parfois cela ne dépassait pas dix secondes, mais ces dix secondes vous changent un homme ou une femme, parce que tout d'un coup, on se dit : « voilà, c'est ça que je veux, je ne veux pas d'autre voie que l'intensité que je viens de ressentir à ce moment-là, avec ce garçon ou cette fille qui n'a presque encore rien fait, mais, parce que la parole de Lecoq était juste, parce que le masque était juste, parce que tout d'un coup il y avait un moment de vérité, le théâtre et son exigence étaient là »²⁸⁹.

Le travail sur le masque est, selon Mnouchkine, « indispensable » pour le *training* de l'acteur afin de répondre aux « exigences » que le nouveau théâtre impose. Elle travaille avec les demi-masques en cuir de la Commedia dell'Arte et ceux en bois du Topeng balinaï : « ils servent à révéler les tempéraments, aviver les imaginations, faire naître le théâtre, et par conséquent permettre des naissances d'acteur »²⁹⁰. Quant à sa figuration scénique, comme dans *L'Âge d'or*, il s'agit donc et comme on l'a déjà vu, de la réinvention à leur propre manière, d'un *outil* pour raconter l'Histoire dans « un théâtre en prise directe sur la réalité sociale »²⁹¹. La Commedia dell'Arte de Mnouchkine devient la « nouvelle comédie [de l'art] improvisée » au moment où elle découvre les textes de Copeau, son deuxième grand maître. Le texte-programme de *L'Âge d'or* contient beaucoup de citations tirées de *Registre I* de Copeau, ainsi que des *Écrits* de Meyerhold, très souvent envisagées comme une « conversation-rencontre imaginaire entre deux maîtres anciens »²⁹² :

Copeau, le maître rêveur écrit : « [...] il faudra briser la forme existante et revenir d'abord à des formes primitives, comme la forme à personnage fixe dans laquelle les personnages seront tout ». Et Meyerhold lui répond sans le savoir : « C'est pour cette raison que l'acteur si

²⁸⁸ Georges Banu, « De l'apprentissage à l'apprentissage », entretien avec Ariane Mnouchkine, in *Les penseurs de l'enseignement, de Grotowski à Gabyly*, « Alternative théâtrale », n° 70-71, décembre 2001, p. 26.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 27.

²⁹⁰ Guy Freixe, « L'improvisation et le jeu masqué dans la formation de l'acteur », op. cit., p. 179.

²⁹¹ Ariane Mnouchkine, *L'Âge d'or*, Première ébauche, Texte-programme, op. cit., p. 20.

²⁹² Béatrice Picon-Vallin, *Le Théâtre du Soleil. Les cinquante premières années*, op. cit., p. 99.

obstinément aspire à se plonger dans l'étude des fabuleuses techniques des époques où le théâtre était théâtral »²⁹³.

« Revenir à des formes primitives », « se plonger dans l'étude des fabuleuses techniques » anciennes devient, au cours du XX^e siècle, une nécessité et une exigence pour le nouvel acteur. Mais à partir du *boom de laboratoires*, les stages sont souvent organisés par l'élève de l'élève de l'élève de grands maîtres et basés sur une pédagogie faible en envisageant la Commedia dell'Arte telle que la décrit Ferrone pour critiquer ceux qui la perçoivent comme un théâtre de masques qui font des grimaces et utilisent des discours ridicules pour faire rire le public. À partir des années 1970 jusqu'à aujourd'hui, nous retenons que ce système renverse gravement l'image de la Commedia dell'Arte et 'met en danger' tout le travail fait sur elle à partir du début du XX^e siècle que nous avons essayé de montrer ici dans les plus grands traits.

L'un des laboratoires qui s'inscrit dans l'optique de recherche historiographique de la tradition de la Commedia dell'Arte, en se basant sur une recherche approfondie et novatrice, est le Stage international sur les techniques de la Commedia dell'Arte organisé pendant le Carnaval à Venise, en 1983, et dirigé par Boso avec la compagnie Tag Teatro :

[Le Stage] se chargeait d'effectuer une fonction idéale d'un terre-plein central entre deux mondes, le *dehors* de l'improvisation déstructurée et impromptue des passants et l'*intérieur* des circuits professionnels traditionnels. Les acteurs de différentes nationalités y se sont formés, presque des apprentis sorciers confrontés à un événement mystérieux, autour d'antiques canevas de Flaminio Scala, en relançant d'anciennes coutumes de jeu revécues avec les apports les plus récents. [...] Les acteurs du Stage ont acquis une sorte de rhétorique des répertoires de l'*impromptu*, avec la mythologie du XX^e siècle des *tréteaux*, et avec les contaminations singulières entre l'*arlequinade* des Soleri-Strehler [...] les légèretés mimiques à la manière de Marceau et les rigorismes inaccessibles de l'école polonaise ...²⁹⁴

²⁹³ Ariane Mnouchkine, *Raconter l'histoire de notre temps*, in *L'Âge d'or*, Première ébauche, Texte-programme, op. cit., pp. 29-30.

²⁹⁴ Paolo Puppa, « La forza et la forma. L'energia della piazza », in *STILB : Spettacolo Scrittura Spazio*, mars - juin, 1983. [« uno Stage internazionale sulla Commedia dell'Arte, diretto da Carlo Boso e appoggiato al TAG (cooperativa teatrale locale) si incaricava di svolgere un'ideale funzione di spartitraffico tra i due mondi, il *fuori* dell'improvvisazione destrutturata ed estemporanea dei passanti ed il *dentro* dei circuiti professionistici tradizionali. Attori di diversa nazionalità si sono dunque addestrati, quasi apprendisti stregoni alle prese con un misterioso evento, attorno ad antichi canovacci di Flaminio Scala, rinverdendo lontane costumanze recitative rivissute con apporti più recenti. [...] Gli attori dello Stage hanno accumulato una sorta di retorica dei repertori dell'*impromptu*, colla mitologia novecentesca dei *tréteau*, e con singolari contaminazioni tra l'*arlequinade* dei Soleri-Strehler e [...] levità mimiche alla Marceau e rigorismi impervi di scuola polacca ... »].

C'est ainsi que Paolo Puppa décrit l'atmosphère du Carnaval de Venise et la liaison entre les deux mondes du *dehors* et de l'*intérieur*. À partir des années 1980, le Carnaval du théâtre à Venise se développe merveilleusement. Il est important de préciser « du théâtre », parce que, comme le souligne Vescovo, la durée de cette explosion est brève, « le carnaval à Venise est devenu un temps qui ne convient plus au théâtre »²⁹⁵, et le monde de l'*intérieur* est brisé. Le Tag Teatro, sous la direction de Boso, est né pendant le Carnaval, en 1983, et jusqu'en 1994 ses activités sont l'exemple le plus représentatif de la fusion complète entre l'étude sur la reconstruction historique de la Commedia dell'Arte, sa présence dans le répertoire d'une compagnie contemporaine, et son impact dans le processus de formation de l'acteur.

Boso découvre la Commedia dell'Arte en 1965, en interprétant le rôle de *Zanni* dans *Venetiana* de Giovan Battista Andreini dans la mise en scène de Giovanni Poli au Théâtre La Fenice dans le cadre de la Biennale de Venise. Ce premier pas marque un long voyage – qui continue toujours – vers la redécouverte et la réutilisation de la dramaturgie de la Commedia dell'Arte dans la création scénique et l'enseignement pédagogique. Boso collabore avec les compagnies du monde entier qui s'initient à la Commedia dell'Arte grâce à lui. Il forme un grand nombre d'acteurs qui deviennent les plus importants protagonistes dans le domaine de la Commedia dell'Arte contemporaine.

Les metteurs en scène-pédagogues, donc, partirent de la Commedia dell'arte parce qu'ils aperçurent en elle un possible moyen de travail pour le jeu des acteurs : d'abord parce qu'elle était essentiellement basée sur le corps de l'acteur et sur la scène pure et pauvre ; en deuxième lieu parce qu'elle représentait la première approche du personnage.²⁹⁶

La Commedia dell'Arte devient l'un des instruments principaux pour la formation de l'acteur contemporain, parce qu'elle correspond complètement aux exigences que les metteurs en scène-pédagogues veulent accomplir pour transformer radicalement le jeu de l'acteur au cours du XX^e siècle : former l'acteur-créateur qui doit apprendre à s'éloigner du naturalisme, utiliser l'improvisation pour faire émerger la puissance créatrice et apprendre à créer ensemble dans un théâtre/laboratoire collectif, construire le personnage dont le processus se réalise dans l'emploi du masque pour faire renaître cet *autre* qui n'est pas une simple identification avec le personnage, mais

²⁹⁵ Piermario Vescovo, « Dario Fo e la (sua influenza sulla) commedia dell'arte », op. cit., p. 201. [« il carnevale è diventato a Venezia un tempo che non si addice più al teatro »].

²⁹⁶ Marco Miglionico, « La Commedia dell'Arte : Un modo di fare teatro diventa pedagogia teatrale », op. cit., p. 102. [« I registi-pedagoghi, dunque, partirono dalla Commedia dell'Arte perché intravidero in essa un possibile mezzo di lavoro per il gioco degli attori: intanto perché era basata essenzialmente sul corpo dell'attore e sulla scena pura e povera; in secondo luogo perché essa rappresentava il primo approccio al personaggio »].

une « conversation » avec son *corps*. Ce sont les bases pour retrouver un corps *dell'arte* qui a tout d'abord une fonction plastique et esthétique pour assumer ensuite une forte valeur éthique.

DEUXIÈME PARTIE

**DE LA FORMATION À LA PRATIQUE DE LA MISE EN SCÈNE : CARLO BOSO,
AUTEUR, METTEUR EN SCÈNE ET ENSEIGNANT**

DE LA FORMATION À LA PRATIQUE DE LA MISE EN SCÈNE : CARLO BOSO, AUTEUR, METTEUR EN SCÈNE ET ENSEIGNANT

Pour comprendre dans quel contexte historique Carlo Boso développe sa poétique théâtrale, il nous semble important d'examiner quelques questions fondamentales : *pourquoi* et *comment* faire du théâtre, à *qui* s'adresse le théâtre, et quel est le rôle *politique* de la Commedia dell'Arte à partir des années 60 ? C'est la période à laquelle Boso s'inscrit à l'École du Piccolo Teatro de Milan, en 1964, et se plonge dans l'univers de la Commedia dell'Arte lors de son engagement, en 1965, dans le spectacle *La Venetiana* de Giovanni Poli, puis, deux ans après, dans *Arlequin, serviteur de deux maîtres* de Strehler. À partir de ces expériences, il commence à tracer son propre itinéraire professionnel, artistique et personnel dans lequel la Commedia dell'Arte, cet « art de la comédie », comme il appelle souvent ses laboratoires de théâtre, devient une passion et un moyen de créer, de communiquer, d'enseigner et, « tout en rigolant, [de faire] la morale à la société, d'une manière très didactique »¹.

Tout d'abord, nous voulons affronter la question du théâtre occidental à partir des années 1960 en tant que recherche d'un théâtre politique et populaire qui se base sur de nouvelles manières de s'adresser au public. Nous partirons d'une perspective plus globale afin de nous concentrer sur la notion du théâtre populaire en France où Boso réalise l'une des plus importantes étapes de son parcours professionnel : la fondation d'une école de théâtre. En deuxième lieu, nous aborderons la question du théâtre épique de Brecht approprié par Strehler pour montrer les bases de la poétique de Boso et de sa formation. Et en dernier lieu, nous voulons retracer les aspects du théâtre de rue à travers quelques expériences théâtrales significatives pour éclaircir le processus de création et de représentation des spectacles de Boso. Tous ces éléments nous servent à comprendre, avant de représenter en détail sa dramaturgie, de quelle manière Boso s'approprie la Commedia dell'Arte en collaborant avec les compagnies théâtrales de différents pays, cultures et traditions.

¹ Carlo Boso, « Art de la comédie, comédie de l'art », entretien réalisé par Lorraine Camerlain, in *Jeu*, n° 35, 1985, p. 67.

CHAPITRE I. FORMATION, INFLUENCES ET ASPIRATIONS DE CARLO BOSO

I. 1. Dimension politique du théâtre occidental à partir de la fin des années 1960

Le théâtre du XX^e siècle était la recherche d'une possibilité : donner du sens au théâtre. C'était une recherche pour fuir une culture faite de réponses et pour conquérir une culture faite de demandes. La nécessité de connaître les blessures que la vie de la société contemporaine apporte à tous les individus, les connaître, non les cacher ni les couvrir : les reconnaître et les utiliser comme force².

Au cours du XX^e siècle et surtout à partir des années 1960, le théâtre occidental est caractérisé par la recherche d'un théâtre politique et populaire qui se base sur de nouvelles manières de s'adresser au public. C'est une période révolutionnaire marquée par de forts changements politiques, sociaux et économiques connus dans le monde entier : mai 68, la lutte ouvrière contre le système productif, les révoltes étudiantes, les mouvements d'opposition à la guerre du Vietnam, la lutte contre le gaullisme en France, la naissance des extrêmes gauches, la lutte contre le conformisme, les mouvements féministes, etc. Tous ces événements mènent à la codification de nouvelles valeurs non seulement politiques et sociales, mais aussi artistiques. La production théâtrale se développe à l'intérieur de ces mouvements politiques et sociaux et le théâtre devient un instrument pour analyser et critiquer la réalité quotidienne et promouvoir les nouvelles valeurs comme l'antiautoritarisme, les droits de l'homme et la dignité humaine. Le théâtre devient communautaire, il néglige la division des rapports acteur-spectateur, et sort dans les rues pour parler directement aux gens en dehors du contexte théâtral établi.

Dans les années 1960 et 1970, l'histoire de l'Italie est caractérisée par de changements et des conflits socio-politiques sévères : la modernisation industrielle du pays, le phénomène de migration de masse des régions méridionales vers celles du Nord causé par le *boom* économique au début des années 1960, la production et la consommation de masse, les luttes étudiantes et ouvrières, le mouvement féministe, la naissance des gouvernements de centre-gauche, le « compromis historique » entre la Démocratie chrétienne (DC) et le Parti communiste italien (PCI),

² Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, E & A editori associati, Rome, 1995, p. 270. [« Il teatro del Novecento è stato la ricerca d'una possibilità: che il teatro abbia senso. La ricerca per fuggire da una cultura fatta di risposte e conquistarsi una cultura fatta di domande. La necessità di conoscere le ferite che la vita della società contemporanea apporta a ciascun individuo, di riconoscerle e non nasconderle, non coprirle: riconoscerle e usarle come forza »].

les années de plomb et l'assassinat d'Aldo Moro. Ce sont les années de fort engagement politique de Dario Fo au cours desquelles il met en place l'association de la Nuova Scena en 1968, avec l'aide du PCI, comme support au travail politique des organisations révolutionnaires, puis, en 1970, il rompt avec le PCI et fonde le Collectif théâtral La Commune qui propage la culture populaire et s'oppose à celle bourgeoise. En fait, la naissance des collectifs théâtraux est accompagnée par les expériences de la décentralisation théâtrale et de la lutte contre la politique culturelle des théâtres financés par l'État. Il ne s'agit pas simplement de renoncer aux structures culturelles existantes mais aussi de proposer de nouveaux moyens de communiquer à travers le théâtre en rapport avec de nouvelles idéologies et le système capitaliste³.

Le contexte politique et social n'est néanmoins pas la seule raison pour laquelle le théâtre se politise et sort dans la rue, il y en a une autre tout aussi puissante : les nouveaux moyens de communication, le cinéma tout d'abord, et la télévision. Luigi Allegri explique que le cinéma commence à remplacer le théâtre en accomplissant les fonctions qui historiquement appartenaient toujours au théâtre : « raconter les histoires exemplaires, représenter la réalité vécue, divertir et émouvoir, fasciner le spectateur en l'amenant dans les lieux lointains dans l'espace et dans le temps »⁴. En plus, la portée du message que le théâtre peut transmettre, comparée à celle du cinéma ou de la télévision est maintenant mineure. Le théâtre semble se distancier de plus en plus du spectateur, d'autant plus à cause de la télévision qui est *chez* le spectateur et lui permet la distraction mentale. Le plateau, autrefois « poumon, cerveau et coeur de la *polis*, instrument procédural et cognitif, *divertissement* des princes et des classes inférieures »⁵ n'est plus nécessaire. Dans *L'acteur et la rue*, Puppa déclare qu'au cours des années 1960, le théâtre, en discordance avec de nouveaux systèmes de communication, devient « le dernier dialecte qui reste en tant que langue du physique maternel, de la proximité à l'autre, au corps de l'autre finalement retrouvé »⁶. C'est précisément le

³ La production de ces coopératives ou collectifs, dit Vescovo, montre une opposition entre la farce « *commedione* » et « *messa da campo* ». Le premier élément doit être compris « dans l'évolution des formes de la revue liées à l'organisme de la comédie », et le deuxième, dans le cadre des « conditions de montage-démontage rapide et de réalisation du spectacle, directement présenté avec le moindre nombre de « répétitions » qui voient surtout dans les conditions techniques le point marquant de la forme spectaculaire différente », in : Piermario Vescovo, « *Quei dei caretón : mescolanze linguistiche e gutteria riflessa sulla scena italiana (1966-1976). Fo e dintorni* », in *Ripensare Dario Fo, Teatro, lingua, politica*, op. cit., p. 126. [« nell'evoluzione delle forme del teatro di rivista connesse all'organismo della commedia »].

⁴ Luigi Allegri, *L'artificio e l'emozione, L'attore nel teatro del Novecento*, Laterza, Rome-Bari, 2014, p. 9. [« raccontare storie esemplari, rappresentare la realtà visita, divertire e commuovere, affascinare lo spettatore portandolo in ambienti lontani nello spazio e nel tempo »].

⁵ Paolo Puppa, « L'attore et la strada », in *Trans/Form/Ação*, n° 24, São Paulo, 2001, p. 48. [« polmone, mente e cuore della *polis*, strumento processuale e cognitivo, *divertissement* dei principi e dei ceti bassi »].

⁶ *Ibid.*, p. 48. [« la scena è l'ultimo dialetto che rimane in quanto è la lingua della fisicità materna, della vicinanza all'altro, al corpo dell'altro finalmente ritrovato »].

« corps retrouvé »⁷ qui sert à Puppa pour définir la nouvelle manière de concevoir le corps d'acteur – qui se répand à partir du début du XX^e siècle – en rapport avec la dimension politique que le théâtre vient d'assumer ou à définir une fusion entre le théâtre gestuel et le théâtre *politique*.

Alfred Simon, dans son article, *Théâtre et désastre: Qui croit encore au théâtre populaire ?*, publié en 1970, afin de situer le théâtre de cette période, parle du choc théâtral des années 1960 et choisit comme l'un des exemples le Festival du Théâtre radical au Collège d'État de San Francisco en 1968. Pendant ce festival, les compagnies, telles que le Teatro Campesimo, La San Francisco Mime Troupe, L'Open Théâtre et Le Bread and Puppet Théâtre, en abordant des sujets sociaux et politiques très engagés, et en s'inspirant « des parades de foire, de la commedia dell'arte, des troupes ambulantes d'Extrême-Orient », « déclenchent le jeu partout où les gens se réunissent : l'église, l'usine, le gymnase », afin de refuser « de s'adresser au public défini comme un rassemblement de gens qui ont payé leur place »⁸. Ce sont des compagnies qui, selon Puppa, « déclinent politiquement le mythe de la commedia dell'arte, en transformant la scène en prolepse de la révolution »⁹. Le but de leur travail consistant à s'opposer au capitalisme consumériste et à la culture bourgeoise qui le confirme, se concrétise dans deux objectifs principaux : communiquer aux gens qui n'ont pas l'habitude d'aller au théâtre et s'engager à changer les structures sociales et la mentalité, en mélangeant la tradition et les éléments contemporains de la culture populaire. Pour la Mime Troupe « la nature intrinsèque de la commedia dell'arte est le point de vue de la classe ouvrière »¹⁰. Eugène Van Erven, qui analyse l'influence de la Commedia dell'Arte dans le théâtre de trois compagnies « radicales », démontre les raisons pour lesquelles Teatro Campesimo, La Mime Troupe et Le Bread and Puppet s'approprient la tradition *dell'arte* : les gestes larges, les personnages facilement reconnaissables, la musique, les voix sonores, les situations grotesques, et le suspense comique sont parfaitement adaptés, en premier lieu, aux représentations en plein air, et en deuxième lieu, grâce à la flexibilité de l'intrigue et de l'improvisation, à chaque circonstance politique toujours changeante. C'est précisément cette dimension de la Commedia dell'Arte que les protagonistes du théâtre contemporain puisent dans sa tradition : les comédiens *dell'arte* ou le jongleur des rues, ou Arlequin « comme auto-représentations en tant qu'acteurs tendus vers la

⁷ Puppa parle d'un « corps retrouvé » à six dimensions : le corps *libéré*, le corps *espéranto*, le corps *de rue*, le corps *pédagogique*, le corps *frigide* et le corps *solitaire*.

⁸ Alfred Simon, « Théâtre Et Désastre: Qui Croit Encore Au Théâtre Populaire? », in *Esprit* (1940-), n° 393 (6), 1970, p. 1140.

⁹ Paolo Puppa, « La Commedia dell'arte e il teatro politico », op. cit., p. 34. [« declinano politicamente il mito della commedia dell'arte, facendo del palcoscenico quasi la prolessi della rivoluzione »].

¹⁰ Eugène Van Erven, *Radical People's Theatre*, Indiana University Press, 1988, p. 26. [« the intrinsic nature of commedia dell'arte is its working-class viewpoint »].

communication avec le public, au-delà de tout *quatrième mur* édifié par le pouvoir, politique et théâtral »¹¹. En fait, les tendances de la scène contemporaine à partir des années 1970 – l’agit-prop, le *happening*, le théâtre radical, le théâtre populaire – expriment le désir de répondre aux problématiques de l’homme de l’époque, à la recherche d’un « corps » politiquement *engagé* pour *engager* le public, au-delà du quatrième mur et sur scène hors du contexte traditionnellement établi.

Peut-on attribuer l’étiquette de « théâtre politique » à toutes ces expériences du théâtre de la deuxième moitié du XX^e siècle ? Si Fo préfère appeler son théâtre « populaire », peut-on parler en même temps d’un théâtre populaire ?¹² « Le XX^e siècle ne possède pas une seule *idée de théâtre*, mais il expérimente et il en met plusieurs sur le terrain, très souvent différentes et même divergentes, sans qu’aucune ne réussisse à atteindre le niveau de partage suffisant pour devenir un patrimoine commun »¹³, dit Luigi Allegri. Définir le théâtre du XX^e siècle, ou plus précisément celui à partir des années 1960, comme théâtre politique ou populaire signifierait recourir à une terminologie polysémique. Nous pouvons parler d’un théâtre politique par rapport aux phénomènes avant-gardistes ou d’un théâtre populaire dans le sens de l’anticonformisme à l’égard de tout ce qui est institutionnel. Il reste quand même indubitable qu’à partir du début du XX^e siècle, et surtout après la conception du théâtre épique de Brecht, le théâtre assume un rôle politique fort et favorise l’implication du spectateur, ou mieux, de tous les types possibles de spectateurs, dans une action scénique.

¹¹ Anna Barsotti, « Eduardo De Filippo et Dario Fo: deux poétiques de la scène en parallèle », traduit de l’italien par Lucie Comparini et Laetitia Dumont-Lewi, in *La Rivista*, n° 1, Actes de la journée d’études internationale : *Interpréter le théâtre de Dario Fo et Franca Rame. Approches théoriques et pratiques*, décembre 2014, p. 4.

¹² Les spectacles de Fo avaient toujours un fond politique – même après les années 1970 –, bien qu’il refusât d’appeler son théâtre « politique » : « il préférerait définir son théâtre [...] populaire, parole de la mémoire de Gramsci. Son genre préféré était la farce traditionnelle, mais il la transforme en un genre adapté pour exprimer une attitude politique. Plus simplement, sa farce était celle définie comme la farce didactique », in Joseph Farrel, « Fo politico : guerriero fuori regola », in *Ripensare Dario Fo, Teatro, lingua, politica*, op. cit., p. 53. [« Preferivo definire il suo teatro [...] popolare, parola di memoria gramsciana. Il suo genere preferito era la farsa tradizionale, ma adattata da lui e trasformata in genere idoneo per esprimere un atteggiamento politico. In parole povere, la sua era quella che si può definire la farsa didattica »].

¹³ Luigi Allegri, *L’artificio e l’emozione, L’attore nel teatro del Novecento*, op. cit., p. 10. [« il Novecento non possiede una sola “idea di teatro”, ma ne sperimenta e ne mette in campo tante, spesso diverse e anche divergenti, senza che nessuna mai riesca a raggiungere quel grado di condivisione sufficiente a farla diventare patrimonio comune »].

I. 2. Le théâtre épique de Brecht : Strehler et le Piccolo Teatro de Milan

Pour la troisième édition de *l'Arlequin*, en 1956, connue comme *l'Arlequin* d'Edimbourg, Strehler, en collaboration avec Ezio Frigerio, introduit des changements significatifs en ce qui concerne l'espace scénique de la pièce. Ce choix n'est pas fortuit, mais issu de sa première rencontre avec Brecht et sa dramaturgie. La scénographie proposée par Frigerio offre, explique Bosisio, la « première interprétation de la *philosophie* théâtrale de Strehler »¹⁴ :

La scène est ponctuée par trois niveaux de profondeur : derrière le tréteau sombre, symbole efficace de la misère du temps actuel dans lequel les comédiens se débattent, on aperçoit les ruines d'un palais, métaphore transparente d'un passé sans fondement, capables de se superposer au lumineux rideau de fond étendu au troisième plan, allusion à un futur séduisant et plein d'espoir, auquel on n'arrête pas de se confier¹⁵.

Cet espace scénique simple, mais très symbolique qui lie le passé et le présent, plus qu'un espace à voir pour le public, devient un espace à vivre pour les acteurs. Les comédiens par leur jeu toujours dynamique effectuent le voyage spatio-temporel et suggèrent l'espace de la vie d'une troupe itinérante, en enlevant leurs masques et en montrant au public leurs habitudes quotidiennes dans le hors-scène. Ce choix de Strehler ouvre effectivement la porte à un regard critique sur la tradition de la Commedia dell'Arte, mais aussi sur le monde actuel. L'emploi de l'effet de distanciation de Brecht dans cette perspective est évident : l'acteur « se présente et montre quelque chose au vu et au su de tous, *y compris le fait qu'il le montre*. Il va imiter un autre homme, mais pas de telle sorte ni à ce point là qu'on le prenne pour cet homme-là »¹⁶. Ce type de jeu anti-mimétique fait que « le spectacle garde un certain caractère terrestre et prosaïque incitant à la réflexion »¹⁷ :

La critique du spectateur est double. Elle porte sur la représentation donnée par le comédien (est-elle juste ?) et sur le monde qu'il représente (doit-il rester comme il est ?). Ce dont il s'agit,

¹⁴ Paolo Bosisio, *Tra Goldoni e Strehler*, op. cit., p. 68. [« une prima interpretazione della *filosofia* teatrale di Strehler »].

¹⁵ *Ibid.* [« Il palcoscenico è scandito da tre livelli di profondità : alle spalle della sobria pedana, efficace simbolo della miseria del tempo attuale entro cui si dibattono i comici, si scorgono le rovine di un palazzo, metafora trasparente di un passato ormai inattendibile, capaci di porsi quali contrappunto alla luminosa trasparenza del fondale disteso in terzo piano, allusivo a un futuro seducente e carico di speranza, in cui non si cessa di confidare »].

¹⁶ Bertold Brecht, *Écrits sur le théâtre*, traduction de Jean Tailleur et Guy Delfel, L'Arche Éditeur, Paris, 1972, p. 338.

¹⁷ *Ibid.*, p. 356.

c'est de créer une technique de représentation qui, au contraire de celle qui vise à l'identification intégrale, permette au spectateur d'adopter une telle attitude critique¹⁸.

À partir de 1954, Strehler commence à étudier attentivement le théâtre de Brecht, ce qui l'incite à mettre en scène un grand nombre de ses textes : *L'Opéra de quat'sous* (1956), *La Bonne Âme du Se-Tchouan* (1958), *Schweyk dans la Deuxième Guerre mondiale* (1960) et *La Vie de Galilée* (1963). Le rapport entre la poétique de Strehler et celle de Brecht illustre aussi le rapport entre l'activité théâtrale du Piccolo et la réalité politique et sociale de l'époque. Le Piccolo Teatro de Milan est le premier théâtre *stabile* à gestion publique en Italie, dirigé par Paolo Grassi, chargé de l'organisation politico-culturelle, et Strehler, chargé de la direction artistique¹⁹. Sa fondation établit un nouveau rapport entre le théâtre et la société : le théâtre de service public ayant une fonction morale et civile dans une société antifasciste, républicaine et consumériste qui a besoin de se reconstruire, ce qui est aussi l'idée génératrice de la pensée de Jean Vilar. « Le théâtre est par essence parmi tous les arts le plus adapté à parler directement au cœur et à la sensibilité de la collectivité », glisse Grassi dans l'article « Teatro, pubblico servizio » publié en avril 1946 dans le journal *Avanti !*,

[il] est le meilleur instrument pour l'élévation spirituelle et pour l'éducation culturelle qui soit à disposition de la société. Nous voudrions que les autorités et les conseils municipaux, les partis et les artistes, se forment à cette précise conscience du théâtre en le considérant comme une nécessité collective, comme un besoin des citoyens, comme un « service public », au même titre que le métro ou les sapeurs-pompiers, et que pour ce très précieux « service public » né pour la collectivité, la collectivité prenne des mesures aptes à extraire le théâtre de son actuelle détresse économique et du présent monopole d'un public réduit, en lui rendant son ancienne et véritable essence et ses fonctions²⁰.

Le Piccolo de Milan, en tant que théâtre de service public, comprend ainsi quelques fonctions fondamentales : rendre le théâtre plus accessible afin de pouvoir accomplir la responsabilité sociale,

¹⁸ Bertold Brecht, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 366.

¹⁹ Il est dirigé par Paolo Grassi et Giorgio Strehler jusqu'en 1968. En 1968, Strehler quitte la direction du théâtre. Grassi y reste à la tête jusqu'en 1972. En 1972, il devient le surintendant de la Scala de Milan. La même année, Strehler revient et assure la direction jusqu'en 1997.

²⁰ Paolo Grassi, « Teatro, pubblico servizio », in *Avanti !*, avril 1946. [« il teatro, per la sua intrinseca sostanza, è fra le arti la più idonea a parlare direttamente al cuore e alla sensibilità della collettività, [...] è il miglior strumento di elevazione spirituale e di educazione culturale a disposizione della società. Noi vorremmo che autorità e giunte comunali, partiti e artisti si formassero questa precisa coscienza del teatro, considerandolo come una necessità collettiva, come un bisogno dei cittadini, come un pubblico servizio, alla stregua della metropolitana e dei vigili del fuoco, e che per questo preziosissimo pubblico servizio nato per la collettività, la collettività attuasse quei provvedimenti atti a strappare il teatro all'attuale disagio economico e al presente monopolio di un pubblico ristretto, ridonandolo alla sua vera antica essenza e alle sue larghe funzioni »].

faire participer le public au « rituel » théâtral en rompant avec l'idée selon laquelle le théâtre est la réalité séparée de la vie. Ce sont pratiquement les principes de la transformation intégrale du théâtre déterminés par Brecht : « on devra naturellement abandonner la notion de quatrième mur, ce mur fictif qui sépare la scène de la salle et crée l'illusion que le processus représenté se déroule dans la réalité, hors de la présence du public »²¹.

Strehler commence à chercher « obstinément une participation critique du spectateur, mais sans jamais renoncer à son implication émotive »²² :

Ce que Brecht m'a enseigné (parmi tant d'autres choses) et qu'il continue à m'enseigner, c'est un « théâtre humain » riche, entièrement « théâtre » (celui de Jovet d'une certaine façon), mais qui n'est pas une fin en soi, qui n'est pas seulement théâtre. Un théâtre fait pour les hommes pour les « divertir », mais aussi pour les aider à se transformer et à transformer ce monde en un monde meilleur, en un monde pour l'homme. Être acteur et homme de théâtre, mais exister aussi en tant qu'individu conscient et responsable. La possibilité de vivre, en les intégrant, ces deux plans humains, en même temps et avec la même intensité. Non pas un théâtre hors de l'histoire, hors du temps, non pas le théâtre éternel de toujours, non pas l'histoire contre le théâtre, mais histoire et théâtre, monde et vie en même temps, en rapport dialectique continu, difficile, parfois douloureux mais toujours actif, toujours attentif au devenir général²³.

Sept ans après la première édition de *l'Arlequin*, Strehler écrit qu'après la Seconde Guerre mondiale, « une guerre sanglante qui avait généré pour tous son inévitable lot de souffrance et de désespoir »²⁴, *l'Arlequin* indique « les retrouvailles avec quelques-unes des valeurs éternelles de la poésie et en même temps un message de confiance pour les hommes, à travers la libération du rire le plus franc, du jeu le plus pur »²⁵. C'est après la découverte du théâtre brechtien que Strehler semble définir plus précisément son choix de renouveler la Commedia dell'Arte. Le retour à la tradition de la Commedia dell'Arte devient un retour au « *théâtre humain*, entièrement *théâtre* »,

²¹ Bertold Brecht, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 331.

²² Paolo Bosisio, « Regia e citazione. Il caso di Giorgio Strehler », in *Citare a teatro. Storia, Spettacoli, testi*, Paola Ranzini (dir.), in *Parole Rubate*, Rivista internazionale di studi sulla citazione/ Purloined Letters An International Journal of Quotation Studies, n° 15, juillet 2017, p. 54. [« egli ricerca ostinatamente una partecipazione critica dello spettatore, pur senza mai rinunciare al suo coinvolgimento emotivo »].

²³ Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie*, Fayard, Paris, 1980, p. 121.

²⁴ Giorgio Strehler, « Appunti di regia Arlecchino tournée 1954 : riflessioni sullo spettacolo pubblicate sul programma di sala in occasione della tournée in America Latina del 1954 », disponible sur : <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=59&imm=1&contatore=0&real=0>, consulté le 19 avril 2020. [« una sanguinosa guerra che aveva ceduto il suo inevitabile debito di sconforto e di disperazioni per tanti »].

²⁵ *Ibid.* [« il ritrovamento di alcuni eterni valori di poesia e al tempo stesso di un messaggio di fiducia per gli uomini, attraverso la liberazione del riso più aperto, del gioco più puro »].

liant « histoire et théâtre » et « monde et vie ». Deux maîtres de Strehler, « le théâtre et la vie »²⁶, définis par Danielle Zana dans l'optique brechtienne, sont indispensables pour faire vivre sa poétique : comme « le binôme Monde-Théâtre sur lequel Goldoni construit sa poétique »²⁷.

I. 3. Quatre maîtres de Boso : Brecht, Strehler, Poli et Soleri

Dans les années 1980, Carlo Boso collabore avec la compagnie Rotatives de Lyon et met en scène *L'Opéra de quat'sous* de Kurt Weill sur le texte de Brecht, représenté pour la première fois dans une usine désaffectée de Rhône-Poulenc à Vaise, en 1984. « Ce qui m'a séduit dans cette pièce », dit Boso, « c'est qu'elle demeure le modèle d'une révolution aussi bien sur le plan théâtral que musical. À la fois spectaculaire et intelligent, ce véritable théâtre d'acteur permet au comédien de retrouver sa fonction première »²⁸. C'est la période où Boso plante déjà les racines de son parcours professionnel et artistique tout orienté vers la récupération de la Commedia dell'Arte comme « l'expression la plus spectaculaire de l'événement théâtral »²⁹. Quand il monte *L'Opéra de quat'sous* avec les Rotatives, il encadre les personnages brechtiens dans la structure dramaturgique de la Commedia dell'Arte : ils sont sans évolution psychologique fixés par leur position sociale. Le fait de voir le texte de Brecht dans l'optique de la Commedia dell'Arte démontre que, selon Boso, le théâtre épique de Brecht, dont les principes sont toujours à la base de son travail, émerge aussi sur le plan de la tradition de la Commedia dell'Arte. La Commedia dell'Arte a « en public un interlocuteur direct, surtout dans le sens dramaturgique »³⁰, mais elle doit, en même temps, exercer une fonction critique par rapport au public : à travers le rire, « on fait la morale à la société, d'une manière très didactique »³¹. Boso adopte les principes du théâtre épique brechtien et de l'effet de distanciation en affirmant que « Brecht a rendu le public protagoniste du spectacle, en l'invitant à

²⁶ Cf. Danielle Zana, « Giorgio Strehler, poète et serviteur de deux maîtres : le théâtre et la vie », in *Jeu*, n° 60, 1991.

²⁷ Paolo Bosisio, *Tra Goldoni e Strehler*, op. cit., p. 68. [« il binomio Mondo-Teatro sul quale Goldoni costruisce la sua poetica »].

²⁸ M.J.D., « L'Opéra de Quat'Sous par les Rotatives », in *Lyon Matin*, le 18 avril 1984.

²⁹ Carlo Boso, « Contre la mort sucrée », op. cit., p. 7.

³⁰ Carlo Boso, « Il Teatro secondo Boso », entretien réalisé par Roberto Cuppone, in *Nuova Vicenza*, le 18 février 1990. [« un interlocutore diretto anche e soprattutto in senso drammaturgico »].

³¹ Carlo Boso, « Art de la comédie, comédie de l'art », op. cit., p. 67.

une participation active à la représentation »³². Il fait donc revivre un « acteur créatif, acteur socialisé dans le phalanstère, acteur thérapeute opposé dialectiquement à un spectateur paresseux, ennuyé qui doit être réveillé »³³. Cette approche est indubitablement déterminée par le théâtre de Strehler et la manière de concevoir le théâtre du Piccolo de Milan.

En 1964, Boso décide de passer le concours pour entrer dans l'École du Piccolo en choisissant de faire le monologue de la pièce d'Ionesco, *Rhinocéros*, devant la commission composée de Paolo Grassi, Rusita Rubi, professeur de danse, Giorgio Strehler et Ruggero Jacobbi, professeur de direction d'acteurs³⁴. Juste un an après son inscription, Poli l'engage dans son spectacle *La Venetiana*. C'est l'occasion pour Boso de s'approcher des personnages de la Commedia dell'Arte et de la reconstruction du jeu masqué. L'expérience est probablement cruciale pour qu'il obtienne, après avoir fini ses études, en 1967, grâce à Nico Pepe, célèbre Pantalón, le rôle dans *l'Arlequin* de Strehler³⁵, pour la tournée en Europe et en Amérique du Sud. Avec la tournée d'*Arlequin*, pendant onze mois, Boso commence à comprendre les nuances du rapport entre l'acteur et le spectateur, ainsi que la puissance de la gestuelle si la langue échappe au public ; et de l'autre, à approfondir les techniques de la Commedia dell'Arte en ayant à ses côtés le maître Soleri qui a toujours préféré « aider l'élève à trouver en lui-même ses possibilités d'expression »³⁶ plutôt que d'enseigner par imitation. La grande maîtrise de l'art scénique de Boso incite Soleri à l'engager, en 1974, dans son spectacle *Arlecchino, l'amore e la fame* dont les dialogues sont pris de *La donna di garbo* et de *Servitore di due padroni* de Goldoni. Le spectacle est divisé en deux parties. La première présente la scène de Zanni, interprété par Boso, serveur qui, venu à Venise, trouve la faim et la dérision. Boso fait une série de monologues et un dialogue très célèbre avec Magnifico. Le protagoniste de la deuxième partie est Arlequin Soleri qui communique parfaitement avec son corps

³² Carlo Boso, « Il Teatro secondo Boso », entretien réalisé par Roberto Cuppone, op. cit. [« È Brecht a restituire al pubblico il suo protagonismo, chiamandolo a una partecipazione attiva alla rappresentazione »].

³³ Paolo Puppa, « L'attore et la strada », op. cit., p. 50. [« attore creativo, attore socializzato nel falansterio, attore terapeuta contrapposto dialetticamente ad uno spettatore pigro, annoiato che deve essere svegliato »].

³⁴ 1964/1967 : Études Supérieures à l'école d'Art Dramatique du Piccolo Teatro de Milan dirigée par Giorgio Strehler et Paolo Grassi. Enseignants : Luigi Ferrante, histoire du théâtre – Luigi Pestalozza, histoire de la musique – Antonio Catalano, histoire contemporaine – Don Aceti, histoire des rites – Paolo Grassi, administration théâtrale – Giorgio Strehler, mise en scène – Ruggero Jacobbi, direction d'acteurs – Ottavio Fanfani, direction d'acteurs – Rusita Lupi, danse classique – Marise Flash, mime et pantomime – Antonella Ceriani, escrime théâtrale – Angelo Corti, acrobatie – Federica Fiorenza, éducation musicale.

³⁵ Boso était dans le couloir devant le bureau de l'administration de l'école pour déposer sa photo pour l'archive. Mais quand Pepe l'a vu, en traversant le couloir, il lui a dit : « Boso, tu fais quoi là ?!, c'est depuis une semaine que nous te cherchons pour t'engager dans *l'Arlequin* de Strehler ». C'est l'anecdote que Boso nous a racontée, à la Cour des Plantes, pendant le Festival d'Avignon en 2019 où il était venu avec ses élèves de l'Académie internationale des arts du spectacle (AIDAS).

³⁶ Ferruccio Soleri, « Petit lexique d'une tradition vivante », propos de Ferruccio Soleri et Carlo Boso recueillis par Michèle Friche, in *Le Soir*, le 6 novembre 1996.

par le mime. L'histoire de la pièce qui présente un panorama des personnages de la Commedia dell'Arte, qui agissent par le désir de la nourriture et la séduction amoureuse, est la source d'inspiration pour le spectacle de Boso, *Maschere, cronache di servitori e padroni nella Commedia dell'Arte*, créé à Venise en 1978³⁷.

Le bagage acquis auprès de Strehler, Poli et Soleri – c'est d'ailleurs Boso qui met en évidence toujours ces expériences initiales – doit être interrogé inséparablement de la formation corporelle que Boso reçoit pendant ses études, parce que le théâtre brechtien et l'étude de l'expression corporelle au service de ses principes, s'entrelacent continuellement dans les approches scéniques et pédagogiques de Boso. De la fondation de l'école du Piccolo jusqu'aux années 1970, il y a des changements dans la gestion pédagogique des cours de formation corporelle de l'acteur. En 1953, Lecoq, rentré à Paris, est remplacé par Decroux qui continue à maintenir, de manière stable, l'éducation corporelle. Même quand Decroux quitte le Piccolo, cet aspect de l'enseignement mimique n'est pas abandonné : le travail reprend son élève et assistante, Marise Flash. Dans les années 1960, Flash établit les buts principaux de sa pédagogie visant à

rendre l'élève conscient et patron de son corps, lui donner des canons de la perfection stylistique, développer en lui la sensibilité, la fantaisie, le sens d'observation, et la capacité d'abstraction, afin qu'il réussisse à transmettre aux spectateurs ses propres sentiments ou ses propres émotions sans les expliquer³⁸.

L'exigence de l'École du Piccolo toujours orientée vers un enseignement très technique influence particulièrement le travail de Boso sur le corps de l'acteur : utiliser le corps sans avoir besoin d'expliquer les émotions qu'il peut exprimer, c'est-à-dire l'utiliser comme un instrument primaire de l'action scénique. Boso considère le corps comme « le récipient dramatique, donc comme le

³⁷ En tant qu'acteur, Boso travaille avec le Piccolo jusqu'en 1982. Entretemps, il est engagé dans les spectacles de : Flavio Bonacci, *Una Corda per Timoteo Bach* de Flavio Bonacci créé au Mercato dei Fiori (1965) et *Hamlet* créé au Théâtre la Commenda de Milan (1968) ; Peppino De Filippo, *Piccolo Campo*, *Don Raffaele Trombone*, *Una persona fidata* (1968) ; Andrea Camilleri, *Il Re Cervo* de Carlo Gozzi, créé au Teatro Olimpico de Vicence (1969) ; Massimo Castri, *Arnaldo da Brescia* de Castri, *Il Re dei Bottoni* de Chamorel, *La Tempesta* de Shakespeare, créés au Teatro de La Loggetta (1972-73) ; Ferruccio Soleri, *Arlecchino l'amore e la fame*, créé au Piccolo Teatro de Milan (1974-78), *Livietta et Tracollo* de Pergolesi, créé pour le Festival de Salzbourg, présenté au Théâtre de l'Opéra de Karlsruhe (1978) ; Mina Mezzadri, *Luci di Bohème* de Ramon del Valle-Inclan, créé dans le cadre de la Biennale du Théâtre de Venise (1975) ; Dario Fo, *Tre Moschettieri* de Alexandre Dumas, version pour la scène italienne de Gianni Valle, Boso, Bonacci, Dario Fo, créée au Teatro di Porta Romana de Milan (1979-80).

³⁸ Marise Flash, *La scuola del mimo del P.T. (1963)*, ASPM, b. « Scuole », fci. 1962-63, in Vittorio Taboga, *La formazione teatrale in Italia (1935-1967)*, op. cit., p. 255. [« rendere l'allievo cosciente e padrone del proprio corpo, dargli dei canoni di perfezione stilistica, svilupparne in lui sensibilità, fantasia, senso dell'osservazione, e capacità d'astrazione, affinché egli riesca a trasmettere agli spettatori i propri sentimenti o le proprie emozioni senza spiegarli »].

mécanisme parfait pour arriver à communiquer »³⁹. Cet héritage détermine la réflexion pratique et théorique de Boso pour le métier d'acteur et le rapport acteur-spectateur. Il élabore sa vision du théâtre en dédiant sa vie à l'étude de la Commedia dell'Arte pour répondre aux exigences artistiques, culturelles et politiques de sa poétique : communiquer à travers le corps, éveiller le spectateur, le faire participer à l'action scénique et interroger la société qui l'entoure.

En 2019, Boso revient sur le plateau avec Soleri pour faire revivre les personnages qui les avaient rendus célèbres : Soleri dans le costume d'Arlequin et Boso dans celui de Brighella sous les masques fabriqués par Amleto et Donato Sartori. Envisagée comme une rencontre/spectacle⁴⁰, intitulée le *Monde d'Arlequin*, elle est organisée grâce à l'Accademia del teatro in lingua veneta de Padoue, au Théâtre Verdi, le 25 février, à l'occasion de la Journée mondiale de la Commedia dell'Arte. La rencontre est assez symbolique, à cause de la date et du lieu – presque cinq cents ans depuis la signature du premier contrat, le 25 février 1545 à Padoue, par une compagnie *dell'arte* professionnelle – et du fait de ses protagonistes qui font revivre non seulement le « monde d'Arlequin » mais aussi leur propre monde qui rassemble à un univers théâtral du passé, celui de la famille Sartori, du Piccolo, de Poli et des centaines de personnes qui avaient influencé leur art de la comédie. Nous ne savons pas si c'est la dernière fois que Boso est sur scène, pourtant c'est une expérience entre parenthèse, parce que Boso, seulement quelques années après ses études, comprend que son voyage vers la Commedia dell'Arte sera fait en costume et dans le rôle d'auteur, metteur en scène et pédagogue. « Si je voyage sans cesse depuis [Boso pense à la tournée avec *l'Arlequin* de Strehler], cela tient à la fois à l'essence même de la commedia dell'arte et à ma curiosité de savoir ce qui se passe dans les différents pays du monde. Cela se rejoint »⁴¹. Mais peut-être ce voyage commence déjà en 1963, quand, à 17 ans, Boso voit *l'Arlequin* de Strehler dans le Teatro dell'Arte de Milan. Ou, peu après, quand il voit Ruggero Dondi, à l'époque l'élève du Piccolo, lors d'une rencontre entre amis, faire le monologue d'Antoine aux funérailles de César. Ce sont ses premiers contacts avec la culture théâtrale.

Je suis depuis longtemps dans la Commedia. Le berceau de cet art, c'est Venise, et je suis né à côté de Venise⁴². Et puis, j'ai été formé au Piccolo Teatro de Milan. J'ai aussi joué à l'université

³⁹ Carlo Boso, Discours sur la Commedia dell'Arte pendant le stage de formation théâtrale, « Arte della Commedia », op. cit. [« il contenitore drammatico, quindi come il meccanismo perfetto per arrivare a comunicare »].

⁴⁰ L'extrait de la vidéo du spectacle de Soleri et Boso, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=oJCYFID5_jc, consulté le 19 juillet 2020.

⁴¹ Carlo Boso, « Art de la comédie, comédie de l'art », op. cit., p. 61.

⁴² Carlo Boso est né le 11 mars 1947 à Vicence (Italie).

de Venise. Partout, j'étais plongé dans cet univers. La Commedia, c'est une passion qui m'a pris.⁴³

⁴³ Carlo Boso, « La leçon de Boso », propos recueillis par Marion Garreau, in *Sud Ouest*, Marsan, le 19 août 2011.

CHAPITRE II. UNE AVENTURE ITALIENNE : VENISE, THÉÂTRE DU MONDE

II. 1. Le Carnaval de Théâtre de Venise et les premiers stages de Commedia dell'Arte de Boso

Au printemps 1978, Boso propose son premier stage de Commedia dell'Arte sur le Campo San Polo de Venise en collaboration avec Stefano Perocco et Donato Sartori. Depuis ce premier stage, Boso cherche constamment à répondre aux exigences du théâtre à partir des années 1970 de sortir – « dans les rues » qui peut être compris même dans une acception métaphorique pour dire « être accessible » à tous les types de public (travailler *sur, avec, dans* la « rue »⁴⁴). Cette exigence se manifeste dans le cadre de l'agit-prop, le *happening*, le théâtre radical, le théâtre populaire, le carnaval. La Commedia dell'Arte y occupe une place importante, soit en tant que référence, comme c'est le cas des compagnies « radicales », soit dans son rapport avec la tradition du Carnaval.

En 1979, suite à la réforme de la Biennale entre 1974 et 1978, Maurizio Scaparro a l'idée d'unir le Carnaval et le théâtre pour faire revivre les anciens esprits du monde culturel et théâtral de Venise. Grâce à ses aspirations novatrices, la ville, en 1980, l'année de l'ouverture du Carnaval de Théâtre, est redevenue un immense plateau sur lequel les acteurs et les gens, déguisés et sous les masques, *échangent* leurs rôles. Venise est transformée en « théâtre du monde », en « théâtre flottant », *theatron* et *skênê* en même temps – le symbole du Carnaval est l'installation flottante d'Aldo Rossi, *Teatro del Mondo*. Le Carnaval accueille notamment Marcel Marceau qui représente, au Théâtre la Fenice, le *Spectacle du mime* pour l'ouverture du Carnaval, Giuliano Scabia avec son spectacle itinérant *Giro del diavolo e del suo angelo per la città di Venezia all'inizio di Carnevale*, Margaret Fisher, artiste américaine de danse-théâtre, le cirque Alfred de Prague, Dario Fo avec ses spectacles *Storia di una tigre e altre storie* et *Tutta casa, letto e chiesa*, Roberto De Simone avec *La festa di Piedigrotta*, spectacle pris du répertoire de Raffaele Viviani, etc.

Donato Sartori, toujours fortement impliqué dans l'art de rue, y participe en dirigeant le laboratoire, Masques et Structures gestuelles. Il lui est aussi proposé de réaliser une performance nocturne, idée issue de sa longue recherche sur l'environnement urbain, les masques et la gestuelle.

⁴⁴ Philippe Chaudoir parle de la « rue » comme métaphore de l'espace public : « Sous un autre angle, le terme *rue* est devenu métaphorique et représente le lieu où viennent s'exprimer ces formes diverses. On parle, depuis maintenant quelques années, d'*Arts de la rue* pour qualifier la rencontre d'une volonté d'intervention culturelle en espace public et de certaines formes d'expression artistique. En fait, cette métaphore procède d'une véritable construction institutionnelle », in Philippe Chaudoir, « Spectacles, fêtes et sons urbains », in *Géocarrefour*, vol. 78/2, 2003, p. 168.

En 1975, à Padoue, en collaboration avec l'Odin, il réalise le premier *mascheramento urbano*, en utilisant une toile d'araignée acrylique, un projet imaginé pour l'exposition alternative organisée dans une carrière abandonnée des Colli Euganei. « J'avais finalement trouvé le moyen de réaliser une sorte de grande sculpture-masque vivante de durée éphémère, mais de grand impact environnemental et social »⁴⁵. Pendant le Carnaval de 1980, il met en place le même projet : la sculpture-masque de toile d'araignée acrylique couvre l'espace au-dessus de la place Saint-Marc :

Ce fut ainsi que le public nombreux de quatre-vingt cinq mille personnes commence à jouer avec nous, en s'appropriant des fils qui flottaient en air et qui étaient tenus par des milliers de mains qui s'agitaient en air dans l'intention de prendre, de tirer, de démêler la toile d'araignée qui couvrait déjà toutes les personnes présentes sur la place. Est né le premier carnaval sans masques, mais caché par un immense masquage⁴⁶.

Selon Donato Sartori, l'environnement urbain devient « contenant idéal de gestes et de provocations créatives »⁴⁷, « créant une interaction entre l'artiste et le public-masse afin de le conduire à “consommer” l'œuvre d'art de sa mémoire historique »⁴⁸. En outre, l'art de rue permet d'« extérioriser une volonté de communication à travers la libération du sens et la transgression du quotidien »⁴⁹. Les considérations de Donato Sartori sur la force de l'art de rue peuvent être attribuées au phénomène de la Commedia dell'Arte, tel que les conçoit Boso. En premier lieu, le théâtre est, selon Boso, « un dialogue continu et constant avec le public, la place »⁵⁰. En deuxième lieu, il qualifie *sa* Commedia dell'Arte de « théâtre de l'extrême »⁵¹ – dans le sens de la conception du théâtre d'Artaud – il faut faire scandale, faire peur au public. Donato Sartori parle d'une « provocation créative » et d'« une transgression du quotidien ». Boso se concentre aussi sur le terme de « transgression » qui fait partie de la nature humaine et incite le public à « demander » et à

⁴⁵ Donato Sartori, « La casa delle maschere », op. cit., p. 184. [« Avevo trovato finalmente, il modo di realizzare una sorta di grande scultura-maschera vivente di durata effimera, ma di grande impatto ambientale e sociale »].

⁴⁶ *Ibid.*, p. 192. [« Fu così che lo sterminato pubblico di ottantacinquemila persone prese a giocare con noi, appropriandosi dei fili che fluttuavano al vento e che furono consumati da migliaia di mani che si agitavano nell'aria nell'intento di prendere, tirare, dipanare la ragnatela che copriva oramai tutte le persone presenti nella piazza. Era nato il primo carnevale senza le maschere ma celato da un immenso unico mascheramento »].

⁴⁷ *Ibid.*, p. 185. [« contenitore ideale di gesti e provocazioni creative »].

⁴⁸ *Ibid.* [« creando un'interazione tra artista e pubblico-massa per condurlo, quale parte attiva, a “consumare” l'opera d'arte di storica memoria »].

⁴⁹ *Ibid.* [« esternare una volontà di comunicazione attraverso la liberazione dei sensi e la trasgressione del quotidiano »].

⁵⁰ Carlo Boso, « Contre la mort sucrée », op. cit., p. 7.

⁵¹ Carlo Boso, « Il Teatro secondo Boso », entretien réalisé par Roberto Cuppone, op. cit. [« un teatro dell'estremo »].

« juger ». Selon lui, « la Commedia dell'Arte est la représentation des peurs et des défauts d'un peuple, une expression populaire qui prend la force du peuple et qui peut monter jusqu'au gouvernement pour lui faire prendre conscience de la décadence des valeurs culturelles et sociales »⁵². Cela peut aussi expliquer le choix de Boso, lors de son premier stage sur la place de San Polo, au printemps 1978, de mettre au centre du laboratoire l'élément emblématique de la Commedia dell'Arte, le rapport serviteur-maître. Ce sont des années fondamentales au cours desquelles Boso pose les bases de la fonction du rire que les personnages de la Commedia dell'Arte et les situations dans lesquelles ils sont mis provoquent sur le spectateur. Selon Boso, le rire permet au public d'affronter les choses tout autrement. « Si on a peur de son patron au travail, le fait d'en rire sur la place publique diminue cette peur. Le rire exorcise nos peurs »⁵³ ; on rit en *observant* et en *s'observant*. « Quand le public rit trop au théâtre, il ne pense jamais qu'il a ri de lui-même »⁵⁴, dit Eduardo De Filippo. C'est la notion que Boso transmet toujours soit à ses élèves soit aux acteurs avec qui il collabore. Roberto Cuppone, autrefois acteur du Tag Teatro de Venise, confirme : « on ne rit pas à cause de la dérision, la complicité ou la méchanceté (pas seulement), on rit pour soulager la peur »⁵⁵.

Lors du premier stage proposé par Boso sur le Campo San Polo de Venise en collaboration avec Stefano Perocco⁵⁶ et Donato Sartori, les répétitions sont organisées en plein air,

les habitants du champ et des zones voisines venaient avec leurs propres chaises assister à notre travail. C'était ainsi que se formait un plateau de chaises avec les spectateurs de tous types : du

⁵² Carlo Boso, « Il Teatro secondo Boso », entretien réalisé par Roberto Cuppone, op. cit. [« La Commedia dell'Arte è la rappresentazione delle paure e dei difetti di un popolo, un'espressione popolare che dal popolo prende forza e che giunge fino ai governanti per fargli prendere coscienza dello scadimento dei valori culturali e sociali »].

⁵³ Carlo Boso, « Art de la comédie, comédie de l'art », op. cit., p. 67.

⁵⁴ Eduardo De Filippo, Isabella Quaratotti De Filippo, *Eduardo, polemiche, pensieri, pagine inedite*, Bompiani, Milan, 1985, p. 148. [« quando il pubblico ride troppo a teatro, non pensa mai di aver riso di se stesso »].

⁵⁵ Roberto Cuppone, « Io, la maschera e me », in *Rebento*, n° 7, São Paulo, décembre 2017, p. 172. [« non si ride per derisione, complicità o cattiveria (o non solo); si ride per sollievo dalla paura »].

⁵⁶ Stefano Perocco di Meduna est né à Mirano (Italie) en 1954. En 1977, pendant la Biennale de Venise, il commence à suivre les laboratoires théâtraux du mime japonais, Kuniaki Ida, dont il a connu le travail sur le masque de Donato Sartori. Après avoir suivi les laboratoires de Donato et ceux du mime japonais, Perocco commence à travailler avec Donato sur les techniques artisanales du masque et les structures gestuelles. Ils forment un groupe, Groupe des structures gestuelles, dont l'un des buts est de construire le masque, inspiré par les histoires d'intoxication par le chlorure de vinyle au Port Marghera, d'une larve ou d'un fossile hypothétique de l'homme du XX^e siècle. Peu après, ils décident de réaliser une idée similaire à Venise en plein air avec les acteurs de Milan.

touriste à l'ouvrier. Les habitants participaient au travail de théâtre en observant la construction du spectacle⁵⁷.

C'est une sorte de *land art* urbain. Ils travaillent avec les masques sur la place publique autour de la création d'un spectacle dont le personnage principal est un Ruzante inspiré par l'histoire du Port Maghera et les classes ouvrières opprimées par les multinationales du pétrole. Ce type d'intervention artistique est défini par Philippe Chadoir comme « une conception de l'espace public où la rue, comme métaphore, est avant tout un lieu commun où se constitue le public comme ensemble et la ville comme scène. De ce fait, ce mouvement s'inscrit dans un dialogue avec le politique autour d'une logique d'engagement de l'artiste dans le champ social »⁵⁸.

De ce projet naît le spectacle *Maschere, cronache di servitori e padroni nella Commedia dell'Arte*. L'idée est de montrer que la vraie structure de la Commedia dell'Arte est le rapport entre le maître et le serviteur. Le contraste entre ces deux personnages, explique Apollonio, est le noyau original de la Commedia dell'Arte : « C'est la base des premières organisations représentatives des fragments comiques. De là, la Commedia dell'Arte part »⁵⁹. *Cronache di servitori e padroni* prend sa source dans les *lazzi* de Soleri d'*Arlecchino, l'amore e la fame*, dans la *Commedia degli Zanni* de Poli, dans *l'Arlecchino* de Strehler. Donato, à cause de son intention d'ouvrir le Centre de masques et structures gestuelles (fondé en 1979) quitte le projet, mais Perocco et Boso continuent leur travail. Perocco dit qu'avec Boso, il voit pour la première fois les masques en mouvement : « Je vois les masques jouer... les animaux étranges qui deviennent les acteurs et les personnages, c'est là que le travail sur le masque m'a fasciné »⁶⁰. Perocco a acquis les compétences de sculpteur en collaborant avec Vittorio Basaglia, mais c'est grâce à Boso qu'il a approfondi ses connaissances sur les techniques théâtrales et le rapport entre le masque et le personnage.

Perocco raconte qu'avant, quand il fréquentait les milieux culturels vénitiens, il n'y avait pas d'ateliers de fabrication de masques. « Les gens commencent à s'intéresser de nouveau aux

⁵⁷ Stefano Perocco, « L'artigianato riscoperto della maschera », Colloquio con Stefano Perocco di Meduna, réalisé par Gerardo Guccini, in *Tecnici di Dionisio. Mascherai - attori - registi*, Gerardo Guccini (dir.), in *Prove di Drammaturgia*, Rivista di inchieste teatrali, n° 1, Année XII, Titivillus Mostre Editoria, Corazzano, juillet, 2007, p. 17. [« quando facevamo le prove all'aperto, gli abitanti del campo e delle zone vicine scendevano con le proprie sedie per assistere al nostro lavoro. Così si formava una platea di sedie con spettatori di tutti i tipi: dal turista al lavoratore. Gli abitanti partecipavano al lavoro del teatro, osservando come si costruiva lo spettacolo »].

⁵⁸ Philippe Chadoir, « Art public, arts de la rue, art urbain », in *Études théâtrales* (41-42), L'Harmattan, 2008, p. 188.

⁵⁹ Mario Apollonio, « Il duetto comico del Magnifico e dello Zanni », in Mario Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, op. cit., p. 73. [« Sta alla base delle prime organizzazioni rappresentative dei frammenti comici. Di lì muove la Commedia dell'Arte »].

⁶⁰ Stefano Perocco, « L'artigianato riscoperto della maschera », op. cit., p. 18. [« vedo recitare le maschere... strani animali che diventano attori e personaggi, è lì che il lavoro della maschera mi ha affascinato »].

masques [...] surtout grâce aux Carnavals de Scaparro. Quand la Biennale a relancé le Carnaval, la curiosité pour le phénomène de la Commedia dell'Arte est née »⁶¹. Quand, en 1983⁶², pendant le Carnaval de la Biennale de Venise Boso organise le stage international de Commedia dell'Arte avec la compagnie du Tag Teatro de Venise, Puppa raconte que « le triptyque des *favole rappresentative* » – les acteurs du stage, divisés en trois groupes, préparaient une comédie, une tragi-comédie et une tragédie dont les arguments étaient tirés des canevas de Flaminio Scala – « a envahi les champs, en montant un peu partout les plateaux vacillants, à côté de vieilles façades vénitiennes, du jour à la nuit, entre les coins suggestifs et les ombres hallucinantes »⁶³. On peut dire que dès le moment où le théâtre se déplace dans la rue, il fait de la « ville », c'est-à-dire de n'importe quel espace public, une *skênê* proprement dite⁶⁴. L'espace « *en haut* » devient l'espace où il se joue et l'espace « *en bas* » celui d'où se voit l'action, sans inclure nécessairement la présence d'un tréteau mobile. Les places vénitiennes sont ainsi divisées par

les masques *en haut*, sur les tréteaux, incertains de dialoguer entre eux, en suivant les codes dramaturgiques précis déterminés dans le laboratoire, ou en phase de se faire emporter par le jeu provocant, précaire et imprévisible, des masques *en bas*, ceux [...] des gens “communs“, déguisés en formes infinies de la Fête carnavalesque⁶⁵.

⁶¹ Stefano Perocco, « L'artigianato riscoperto della maschera », op. cit., p. 16. [« La gente ha cominciato a interessarsi nuovamente alle maschere [...] soprattutto grazie ai carnevali di Scaparro. Quando la Biennale ha rilanciato il Carnevale, è rinata la curiosità per il fenomeno della Commedia dell'Arte »].

⁶² Un an après, en 1984, Boso dirige un stage sur la Commedia dell'Arte avec la compagnie Grosse Valise de Montréal dont les membres n'avaient jamais pratiqué ce genre de théâtre. À la fin du stage, ils ont représenté un spectacle de rue tiré d'un canevas – une histoire de roi et de château – et monté en quatre jours.

⁶³ Paolo Puppa, « La forza et la forma. L'energia della piazza », op. cit. [« il trittico delle favole rappresentative ha invaso i campi, rizzando un po' dovunque palchetti traballanti, a fianco delle vecchie facciate veneziane, di giorno, di notte, tra scorci suggestivi e ombre allucinati »].

⁶⁴ En abordant le sujet d'art public, des arts de la rue et de l'art urbain, Philippe Chadoir identifie la ville, comme théâtre (*theatron*) et *skênê* (scène). La ville comme théâtre évoque une double dimension : « celle où l'espace urbain est un décor, un « fond de scène » potentiel » où on « joue « naturellement » la « comédie humaine », où « la ville elle-même y devient, par la seule force de sa présence physique, un lieu par essence spectaculaire ». Par contre, la ville comme scène implique deux directions : « elle fonde [...] une rupture entre un espace où il se joue, se représente quelque chose et un espace d'où se voit l'action ». Elle implique aussi « une seconde dimension, celle où le citoyen ne serait plus acteur mais spectateur de la chose urbaine », in Philippe Chadoir, « Art public, arts de la rue, art urbain », op. cit., p. 190.

⁶⁵ Paolo Puppa, « La forza et la forma. L'energia della piazza », op. cit. [« E dunque maschere in alto, sui palchetti, incerte se dialogare tra loro, seguendo i codici drammaturgici prefissati nel Laboratorio, o farsi invece travolgere dal precario e imprevedibile gioco provocatorio delle maschere in basso, quelle [...] della gente “comune“, travestita nelle infinite fogge della Festa carnevalesca »].

Un an après le laboratoire de San Polo, Boso part à Paris⁶⁶ où il organise un stage dans les jardins du Palais Royal. Dans un document de présentation de ses stages à Paris, il est écrit que

le public français qui aime la Commedia dell'Arte connaît Carlo Boso, surtout grâce à deux initiatives d'animation qui ont beaucoup fait connaître ce type de théâtre et de formation de l'acteur : l'année dernière [1982] au Festival d'Avignon, où il a animé des nuits de fête avec les comédiens de son atelier. En 1981, grâce à la collaboration de la Ville de Paris, Carlo Boso et une cinquantaine de comédiens ont porté la fête sur le parvis de Notre-Dame, après un stage public dans les jardins du Palais Royal⁶⁷.

Quand Boso représente pour la première fois *Falso Magnifico* sur la place publique, qui a été créé lors du stage avec les acteurs du Tag de Venise, il réalise seulement le premier acte. Le public doit venir trois jours de suite pour voir le spectacle entier qui se déroule en trois actes. Eugenio Allegri, autrefois l'acteur du Tag, dans son dernier spectacle, *Il grande viaggio nella Commedia dell'Arte* (2021), conçu comme une performance didactique, parle de son expérience avec le Tag et de l'importance de la Commedia dell'Arte dans le domaine du théâtre de rue et du Carnaval. « Plusieurs fois nous avons rencontré sur les places le public qui se fermait sans savoir ce qu'il aurait vu, sans savoir que cela était du théâtre, mais qui découvrait à la fin que cette chose-là était le théâtre »⁶⁸. Pour avoir une accessibilité à tous les publics possibles, Boso préfère toujours réaliser son travail en public, soit à travers l'organisation des laboratoires, soit à travers le processus de la création de ses spectacles. On rappelle aussi que Poli, dans les années 1970, organise ses stages de Commedia dell'Arte de l'École de l'Avogaria en plein air parce que cela lui permet de créer « un contact quotidien avec le peuple, les humbles gens des petites places et des ruelles des quartiers pauvres, qui conservent intacts leurs modes de vie [...] et non la classe aristocratique qui porte, aussi bien physiquement que spirituellement, les signes de la décadence ».

⁶⁶ Depuis 1978 jusqu'en 1983, date du célèbre laboratoire con Tag Teatro à Venise, Boso dirige les stages partout dans l'Europe : Paris, Milan, Pordenone, en 1979 ; Paris, la Ste Baume, Rome, en 1980 ; Valence, Paris, Barcelone, Rome, Lyon, en 1981 ; Pitigliano, Rome, Avignon, Barcelone, en 1982. Les stages du mois de mars 1982 à Paris et du mois de juin 1982 à Barcelone ont une importance particulière, pour Boso : « ils représentent le tournant, la possibilité de donner une forme aux personnages qui représentent les couches sociales du monde contemporain », Carlo Boso, « Quelques réflexions sur le travail de recherche fait jusqu'ici sur la Commedia dell'Arte », article de presse dans un journal français, [source inconnue], les années 1980.

⁶⁷ Le texte de la présentation du stage de Boso organisé dans l'Espace Kiron à Paris, en 1983, archive privée de Carlo Boso, [source inconnue].

⁶⁸ Eugenio Allegri, in *Il grande viaggio nella Commedia dell'Arte* (2021), film documentaire réalisé par Redazione Rumorscena, in live streaming par Teatro Café Müller, consulté le 10 janvier 2021. [« Quante volte sulle piazze abbiamo trovato i pubblici che si fermavano senza sapere che cosa avrebbero visto, senza sapere che quello era il teatro, però che poi scoprivano alla fine che quella cosa lì era il teatro »].

C'est pourquoi, travailler sur des places publiques, assume pour Boso une double dimension : éduquer le public surtout celui qui ne va presque jamais au théâtre pour qu'il puisse découvrir que ce qui se passe devant/autour de lui *est* le Théâtre et éduquer l'acteur à interpréter la volonté du public pour qu'il puisse comprendre la relation plateau-public. Avant de fonder son Académie, Boso dit qu'il n'accorde pas trop de confiance aux écoles de théâtre et que c'est l'une des raisons pour lesquelles son école a toujours, comme nous le verrons, le caractère des origines des tréteaux.

La meilleure, à mon avis, ce sont les tréteaux et les échanges intellectuels et culturels avec les représentants d'autres secteurs du monde du travail et des étudiants. Quant à la formation technique, nos maîtres se trouvent tous les soirs sur les scènes, sur les places ou dans les festivals⁶⁹.

II. 2. Le Tag Teatro de Venise dans les années 1970/80

L'histoire du Tag Teatro débute quand Alessandro Bressanello avec son groupe musical, Urangani, loue un appartement à Mestre, une localité de la commune de Venise, Via Giustizia, au numéro 19. Durant ces mêmes années, il travaille pour le célèbre groupe culturel, La Comune⁷⁰, pour lequel il propose de créer un espace théâtral, dans le même immeuble, dans la salle antérieurement occupée par l'organisation communiste, Avanguardia Operaia. Le nouveau théâtre, appelé Teatro alla Giustizia (T.A.G) d'après le nom de la rue, commence ses activités en 1975 avec la création d'une nouvelle compagnie : Tag Il Cerchio in Piazza. En 1977, le Tag réalise quelques spectacles qui rencontrent un certain succès, entre autres, *Maria onta, el becher, aiuto l'acqua alta* dans lequel apparaît le masque de Pantalon fabriqué en papier mâché. En cette période, la compagnie dirige aussi toute une série de laboratoires sur les pratiques de l'acteur en utilisant les méthodes associées à la Commedia dell'Arte, comme l'improvisation et le mime.

En 1978, ils représentent *Arlecchino va alla guerra* et, un an après, *Arlecchino servitore di due padroni*, une réélaboration de la comédie goldonienne, dans la mise en scène de Silvio Diago Teso qui rejoint la compagnie en 1977. L'expérimentation du Tag est surtout remarquée dans

⁶⁹ Carlo Boso, « Contre la mort sucrée », op. cit., p. 9.

⁷⁰ En 1971, est créé le célèbre groupe culturel, La Comune, pour lequel Bressanello travaille et dont les premières initiatives réunissent les hommes de théâtre les plus éminents, tels que Dario Fo, la compagnie de Living Theatre, mime et acteur britannique Lindsay Kemp.

Serviteur que la presse de l'époque définit comme « la variable folle pratiquée sur l'iconographie théâtrale goldonienne »⁷¹. Le spectacle commence par l'arrivée de deux machinistes qui entrent dans la salle de théâtre dans l'obscurité, montent sur scène et allument une lampe qui illumine une petite chambre de théâtre remplie de coffres, échelles, vieux fusils et trois pantins habillés en costumes de Carnaval. Les machinistes s'en vont et les pantins commencent à bouger. Ce sont Silvio, Clarice et Pantalone. Il s'agit d'une comédie dans la comédie entre réalité et fiction dans laquelle Diego Teso (Truffaldino), Laura Boato (Smeraldina, Clarice, Beatrice) et Eleonora Fuser (Pantalone et Florindo) interprètent sept personnages en passant, directement sur scène, de l'un à l'autre⁷². Les rires et les applaudissements du public saluant le spectacle témoignent de « la perfection d'interprétation et de gestuelle » de ce triangle qui ne laisse pas « de doutes dans une série de répliques, réponses, relances, taquineries et surprises indéfinies »⁷³.

Pendant le premier Carnaval de Scaparro, le Tag participe à l'ambiance du théâtre de rue avec le spectacle *Se Venezia fosse Metropolis* dans lequel l'altération de la physionomie traditionnelle de la ville de Venise, pour la faire sortir de son monde fermé, se réalise à travers les symboles et les rythmes d'une ville métropolitaine. Le public regarde le spectacle, représenté dans Via XXII Marzo, à travers la toile cirée transparente qui entoure les acteurs assis sur les tables ([III. 1](#)). Les expérimentations du Tag dans cette mise en scène renvoient à l'emploi des objets plastiques dans le style de Donato Sartori ou même à l'emballage des corps des acteurs de Kantor⁷⁴. Dans cette deuxième perspective, le Tag semble évoquer une idée provocatrice vis-à-vis de la fonction du théâtre selon laquelle le théâtre n'est pas un lieu hermétique. Le but du Tag est d'établir une nouvelle logique du rapport acteur-spectateur, de questionner la perception du spectateur et la réalité vénitienne qui l'entoure : « l'intervention artistique devient alors interpellation du public, voire implication de celui-ci dans l'acte »⁷⁵.

En 1982, le Carnaval de Scaparro est dédié à Venise et à Naples, à la liaison entre deux villes d'une tradition de théâtre populaire et de masques italiens. À cette occasion, le Tag présente

⁷¹ Silvano Onda, « Goldoni ha una variabile impazzita », in *Il Diario*, le 30 octobre, 1979. [« la variabile impazzita praticata sull'iconografia teatrale goldoniana »].

⁷² On dirait que dans la composition du jeu d'acteur, le Tag s'inspire de la figure entre la surmarionnette de Craig, un acteur vivant, et le *mannequin* de Kantor, un corps artificiel. Philippe Genty, qui, à travers ses mises en scène questionne les métamorphoses du corps humain, explique que « la marionnette ou l'objet, à travers des allégories et métaphores qu'ils incarnent, touchent le conscient du spectateur, touchent son esprit tout en s'adressant à un recoin plus secret de son psychisme », in Philippe Genty, *Paysages intérieurs*, L'Entretemps, Paris, 2013, p.114.

⁷³ Silvano Onda, « Goldoni ha una variabile impazzita », op. cit. [« la cui perfezione gestuale e recitativa non hanno lasciato dubbi in un susseguirsi di battute, di risposte, di rilanci, di dispetti e infinite sorprese »].

⁷⁴ Kantor, dans l'une de ses mises en scène, *Le Cirque* (1957), emballe les acteurs dans un immense sac noir.

⁷⁵ Philippe Chadoir, *Art public, arts de la rue, art urbain*, op. cit., p. 187.

deux spectacles, *Arlecchino commenta Pulcinella* et *Maghi Maghetti Magoni*. Cette année est particulièrement importante pour le Tag : la première rencontre avec Carlo Boso et Stefano Perocco, l'arrivée de Giorgio Bertan et Eugenio Allegri, le départ de Diego Teso et l'arrivée de Francesco Macedonio qui met en scène *Comedia ovvero l'Orco delle scoassere* avec les masques en cuir fabriqués pour la première fois par Perocco. Ce sont des moments qui s'annoncent décisifs pour l'avenir de la compagnie. Malgré tout, à la fin de l'année, la Commission de surveillance ferme les portes du Tag théâtre de la rue Giustizia à cause de sorties de sécurité inexistantes, que la loi considère indispensables pour l'organisation des spectacles. Mestre perd une partie de son histoire culturelle, mais la compagnie continue son voyage qui la ramène sur les scènes internationales.

II. 3. L'arrivée de Boso et la *renaissance* du Tag Teatro

En 1982, pendant le Carnaval, dans un théâtre, là, dernière ma maison, le théâtre Malibran, Eleonora Fuser, Giorgio Bertan et moi, nous sommes allés voir un spectacle. Devant le théâtre, ils distribuaient des prospectus de stage de Commedia dell'Arte de Carlo Boso, en Toscane, à Pitigliano. Nous nous sommes dit : Pourquoi on n'y va pas ?! Nous sommes partis et là nous avons connu Boso qui était rentré en Italie. En 1982, je suis parti à Avignon où Carlo faisait le stage, et nous avons décidé de faire, pendant le Carnaval de 1983, le stage à Venise. C'est comme ça que le nouveau Tag est né⁷⁶.

Lors de leur rencontre à Avignon, en 1982, où Boso dirige le stage de Commedia dell'Arte, Alessandro Bressanello et Boso décident de faire, pendant le Carnaval de 1983, le stage à Venise. C'est avec l'arrivée de Boso, que le Tag devient, dit Tessari, le lieu de rencontre entre les acteurs, metteurs en scène et pédagogues dont l'activité est caractérisée par « une pratique moderne de techniques et de styles tirés de l'antique *Arte* »⁷⁷. Filacanapa définit le Tag comme « la première vraie compagnie de *neo-commedia dell'arte*, porteuse d'une vision personnelle et engagée d'un art

⁷⁶ Alessandro Bressanello, entretien réalisé par nous, Venise, 2018. [« Nel 1982, nel Carnevale, in questo teatro qua dietro, il teatro Malibran, Eleonora Fuser, Giorgio Bertan, ed io, andavamo a vedere uno spettacolo. Davanti al teatro distribuivano dei volantini di stages di Commedia dell'Arte di Carlo Boso in Toscana, a Pitigliano. Ci siamo detti : Perché non ci andiamo?! Siamo andati e li abbiamo conosciuto Carlo che è tornato in Italia. Io, nel 82, sono andato ad Avignon dove lui stava facendo lo stage per vedere come era ; ed abbiamo deciso di fare, nel Carnevale del 83, lo stage a Venezia. E lì è cominciato il nuovo Tag »].

⁷⁷ Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte*, op. cit., p. 245. [« una pratica moderna di tecniche e di stilemi desunti dall'antica Arte »].

de la comédie, qui s'appuie cependant sur certains éléments constitutifs du phénomène historique »⁷⁸.

Pour exemplifier la question de la réappropriation de la Commedia dell'Arte par Boso avec le Tag de Venise, afin de voir de quelle manière ils l'impliquent dans la réalité sociale et politique de l'époque et comment ils récupèrent cet héritage (aussi bien par rapport à la tradition théâtrale en général) – ou pour répondre aux questions posées au début de cette partie : *pourquoi et comment faire du théâtre, à qui s'adresse le théâtre, et quel est le rôle politique de la Commedia dell'Arte ?* – on envisagera l'exemple suivant : le processus de la création du masque pour Eleonora Fuser pendant le stage à Venise. Lors de la préparation de la tragi-comédie, Fuser veut absolument porter le masque mais sans devoir interpréter l'un des rôles masculins. Dans les années 1970, les grandes manifestations du féminisme italien resurgissent. L'un des slogans le plus connu du mouvement est « tremblez, tremblez, les sorcières sont de retour »⁷⁹, comme synonyme de la condamnation des femmes par le pouvoir patriarcal. Ces événements sont source d'inspiration pour Perocco qui, chargé de la fabrication des masques pendant le laboratoire, décide, en accord avec Boso, de faire le masque de Sorcière mais en s'éloignant « du canon de la sorcière classique, de type Disney, similaire à une *befana* avec le nez crochu et le chapeau noir »⁸⁰. Alors, il cherche le modèle dans le monde animal et il choisit, comme la meilleure solution, la famille des oiseaux prédateurs, les chouettes effraies et chevêches, traditionnellement associées à la sagesse et à l'occultisme. Ensuite, sur les traces des Grecs anciens, il la peint en blanc (III. 2). Tout un ensemble de liens est déterminé par l'esthétique fascinante de ce masque : les liens entre le masque et le monde divin, animal et spirituel, les liens entre le masque et le monde social et politique de l'époque, et le monde intérieur de l'acteur, et finalement les liens entre les personnages de la Commedia dell'Arte et leur récupération contemporaine.

Le masque peut être, selon Boso, un instrument *politique*, fonction que Mic lui donne aussi, au début du siècle, en relevant que : « la mimique du corps est essentiellement théâtrale [...], tandis que la mimique du visage est athéâtrale, n'est accessible que des places les plus rapprochées, les plus chères, et n'existe qu'en fonction d'un seul point de vue particulièrement avantageux »⁸¹. Boso

⁷⁸ Giulia Filacanapa, « La néo-commedia dell'arte ou l'invention d'une tradition : Carlo Boso et Leo De Berardinis, deux capocomici modernes », op. cit., p. 61.

⁷⁹ [« tremate, tremate le streghe sono tornate »].

⁸⁰ Stefano Perocco, *L'artigianato riscoperto della masquera*, op. cit., p. 20. [« dal canone della strega classica, disneyana, simile a una befana con il naso bitorzolato e il cappuccio nero »].

⁸¹ Mic (1927), in Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 200.

affirme que le théâtre doit être accessible à tous « parce que les personnages de la Commedia dell'Arte représentent une grande majorité du peuple, en plus du peuple qui prend la parole. Donc il faut avoir les contenants auxquels le peuple peut avoir l'accès »⁸².

L'élément le plus difficile à faire comprendre est l'esprit de cette relation plateau-public [...]. La commedia demande d'« interpréter » directement la volonté du public. S'ajoute à cela que tout masque représente une culture, une classe sociale, une génération et qu'il faut faire passer tout cela à la fois en canalisant l'utilisation du corps dans l'espace⁸³.

Le retour de Boso à la Commedia dell'Arte avec le Tag a pour but de provoquer chez le spectateur un bouleversement, entrer en communication avec ses peurs et ses désirs, établir un nouveau rapport entre l'acteur et le spectateur, utiliser le corps comme la seule source du mouvement ; et « par le travail de l'art, découvrir et redécouvrir les règles du spectacle et se présenter au public en toute liberté pour apprendre à parler, à communiquer, à s'amuser avec lui : à faire de la Commedia dell'Arte »⁸⁴. Pour apprendre aux jeunes acteurs du Tag à faire la Commedia dell'Arte, Boso recrute une équipe de collaborateurs de différentes nationalités et formations qui continuent à participer à ses projets artistiques et pédagogiques au cours des années. Avec Perocco, il veut étudier, comme nous l'avons déjà dit, de nouvelles formes de masques. Avec Pawel Rouba⁸⁵, il veut « mettre au point une nouvelle technique d'utilisation de la pantomime, à partir des bruits de la technologie moderne pour retrouver un nouveau rythme de silence – non pas lié comme autrefois, au souvenir de la nature, mais au bouleversement de notre sensibilité »⁸⁶. Avec Nelly Quette⁸⁷, Boso veut continuer « une recherche sur les danses rituelles en tant que prologues et épilogues de l'événement théâtral »⁸⁸. En dehors du mime et des danses folkloriques, pour approfondir l'apprentissage des

⁸² Carlo Boso, Discours sur la Commedia dell'Arte pendant le stage de formation théâtrale, op. cit. [« Perché i personaggi di Commedia rappresentano una grande maggioranza del popolo, in più del popolo che prende la parola. Dunque bisogna avere dei contenitori dove il popolo può avere l'accesso »].

⁸³ Carlo Boso, « Petit lexique d'une tradition vivante », propos recueillis par Michèle Friche, op. cit.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Rouba, mime polonais, débute sa carrière dans la compagnie d'Henrik Tomaszewski qui pose les bases de l'école du mime polonais en synthétisant l'art du mime aux éléments de danse classique et moderne. Les principes de la pédagogie de Tomaszewski sont ainsi à la base de la pédagogie de Rouba, qui, dans les années 1970, enseignera dans deux écoles européennes prestigieuses, à l'Institut del Teatre de Barcelone où il introduit l'acrobatie, la danse et l'escrime comme les éléments principaux de la formation physique de l'acteur, et à l'École Internationale de Mime de Marcel Marceau.

⁸⁶ Carlo Boso, « Quelques réflexions sur le travail de recherche fait jusqu'ici sur la Commedia dell'Arte », op. cit.

⁸⁷ En 1972, soit quelques années après avoir obtenu le CAEI (certificat d'éducation des enfants et adolescents déficients ou inadaptés), Quette s'installe en Italie pour faire des recherches sur les danses antiques qui la conduisent à diriger les stages et à participer avec ses créations chorégraphiques à l'essor du théâtre populaire.

⁸⁸ Carlo Boso, « Quelques réflexions sur le travail de recherche fait jusqu'ici sur la Commedia dell'Arte », op. cit.

structures du rythme sur plateau, Boso envisage aussi un autre élément également important pour la formation des acteurs du stage : l'escrime artistique. C'est Robert, dit Bob, Heddle Roboth⁸⁹, maître français de l'escrime, qui crée l'escrime artistique en l'appelant « une autre escrime »⁹⁰. Les combats, les danses, la mimique gestuelle, les masques sont fusionnés avec le chant dont les cours sont dirigés par Adriano Iurissevich⁹¹, auteur-compositeur, acteur et enseignant, qui devient l'une des figures les plus importantes dans le domaine du renouvellement du phénomène de la Commedia dell'Arte. C'est avec cette équipe de collaborateurs que « le nouveau Tag est né »⁹². Jusqu'aux années 1990, avant la période de crise de la compagnie et le départ de Bressanello et Fuser⁹³, le Tag est considéré comme le modèle le plus représentatif de production et de formation basé sur l'improvisation, canevas et masques. Le résultat de ses créations est toujours « populaire et direct, sans les médiations idéologiques, incorrect et efficace dans le style ; excentrique et imaginatif dans la composition. Le mélange des cultures d'acteurs devient le trait fondamental d'un succès international qui semble renouveler et même amplifier le mythe international du CDA »⁹⁴.

⁸⁹ Marceau était l'un de ses plus fidèles élèves. Pour lui, Roboth apportait « la fantaisie, l'humour et le drame dans le maniement du bâton et la fougue en maniant le sabre », in Robert Heddle Roboth, « Rencontre avec un Maître », in *La Revue de L'Académie d'Armes de France*, n°107, 2009, pp. 14-15.

⁹⁰ « On donne des cours d'escrime et le metteur en scène décide de son adaptation théâtrale. [...] Il faut privilégier la gestuelle plutôt que la mise à mort. On doit réaliser une conversation avec une arme à la main. Ça se rapproche plus de la danse. C'est aussi le résultat d'années de pratique avec la gestuelle Marceau où on ne dit rien, on montre ! », in Robert Heddle Roboth, « Rencontre avec un Maître », op. cit., pp. 14-15.

⁹¹ Il enseigne à l'école de Giovanni Poli et à l'Institut del Teatre de Barcelone. En 1999, il fonde le Centre de formation théâtrale, Venezia Inscena, dont les différentes disciplines théâtrales sont notamment encadrées par Nelly Quette, Eleonora Fuser, Heddle Roboth, Stefano Perocco ; et, en 2007, La casa della Commedia dell'arte, centre international de recherche et pratique de la Commedia dell'Arte.

⁹² Alessandro Bressanello, entretien réalisé par nous, Venise, 2018. [« E li è cominciato il nuovo Tag »].

⁹³ Carlo Boso et Giorgio Bertan restent jusqu'en 1992. En cette période, Boso met en scène une série de spectacles : *La Locandiera*, *Il Mercante di Venezia*, *Drammatica fine di un noto musicista* de Buzzati, *Le Droghe d'amore*, puis il reprend *La Pazzia di Isabella* pour une courte tournée en Australie et à Hong Kong. La compagnie change presque complètement sa physionomie avec l'arrivée de nouveaux acteurs, S. Buzzati, B. Braidotti, R. Innocente, A. Giupponi, E. Pasqualini. Le Tag devient Teatro del Nord Est, mais peu après, Boso et Bretan prennent aussi différents chemins.

⁹⁴ Roberto Cuppone, « Commedia dell'Arte: un'eredità contesa », op. cit., p. 58. [« Il risultato è popolare e diretto, senza mediazioni ideologiche, scorretto ed efficace nello stile; eccentrico e fantasioso nella composizione. Il mix delle culture d'attore diventa tratto fondante di un successo internazionale che sembra rinnovare e anzi amplificare il mito internazionale della CDA »].

CHAPITRE III. « L'HISTOIRE D'UNE BULLE DE SAVON ». CARLO BOSO EN FRANCE

III. 1. La notion du théâtre populaire en France

À partir des années 1950, la notion de théâtre populaire en France ressurgit grâce aux ambitions de Jean Vilar : en 1947, il fonde le festival d'Avignon, « prémisses notoires de la décentralisation théâtrale »⁹⁵.

Le témoin de quelques questions essentielles du temps : fer de lance de l'idée du théâtre populaire, moteur de la décentralisation, laboratoire des politiques culturelles, espace d'invention d'un public, scène miroir du monde et de ses crises, le Festival est une manifestation éminemment contemporaine dans ses implications politiques aussi bien qu'esthétiques⁹⁶.

En 1951, en suivant la même idée, Vilar dirige le Théâtre national populaire vu comme un théâtre « qui réunit, qui rassemble. Ce faisant, il s'oppose au théâtre à l'italienne, emblème d'un « théâtre bourgeois », qui divise en espaces sociologiquement marqués (« poulailler », loges...) »⁹⁷. La notion de théâtre populaire, « théâtre de service public », implique aussi celle d'« acteur populaire » : « pour Vilar, l'acteur du théâtre populaire doit demeurer dans « l'esprit des origines », celui en somme des tréteaux que Vilar actualisa en créant le Festival d'Avignon »⁹⁸. Selon Georges Perros, nous raconte Emmanuelle Loyer dans son article *Le théâtre national populaire au temps de Jean Vilar (1951-1963)*, Gérard Philipe, acteur de la troupe du TNP, est le modèle d'un acteur populaire placé dans l'optique d'un « corps collectif » :

Georges Perros consacre un très beau texte à son compagnon du Conservatoire où il s'interroge sur le corps collectif, corps réceptacle, corps-incarnation que représente à ses yeux la figure de

⁹⁵ Nancy Delhalle, « Du théâtre du peuple au théâtre populaire », in *Usages du peuple. Savoirs, discours, politiques*, Émilie Goin, François Provenzano (dir.), Presses universitaires de Liège, Liège, 2017, p. 54.

⁹⁶ Emmanuelle Loyer, Antoine de Baecque, *Histoire du Festival d'Avignon*, in « Introduction », Gallimard, Paris, 2016, p. 9.

⁹⁷ Nancy Delhalle, « Du théâtre du peuple au théâtre populaire », op. cit., p. 54.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 62.

Philippe : « Il rassemblait en lui toutes les attentes plus ou moins avouées, ouvertes, les attentes "physiques" d'une génération. Il était le corps d'un besoin collectif, qui se définissait justement parce qu'il a besoin d'un individu pour se dire »⁹⁹.

En 1954, paraît la revue *Théâtre Populaire* qui rassemble le travail de Vilar, Rolland et Bernard Dort et qui fait découvrir le théâtre de Brecht dont les idées, surtout dans les années 1960, dans une époque de fracture Gauche/Droite, sont à la base de la décentralisation théâtrale qui prend son sens dans la revendication du théâtre populaire :

Brecht apparaissait alors comme la pierre de touche de ce théâtre populaire et politique dont rêvait la décentralisation. Il faisait aussi figure d'épouvantail : aux yeux du théâtre commercial établi comme aux yeux des notables locaux de droite ou du centre, il était synonyme d'endoctrinement ou de subversion. Ce Brecht-là était le fruit d'un compromis entre la stylisation française, héritée de Copeau et du Cartel, et l'imitation du Berliner Ensemble¹⁰⁰.

Mais déjà à la fin des années 1960, la notion de théâtre national populaire de service public est mise en question. Trois événements en particulier contribuent à accentuer sa crise. En premier lieu, c'est l'occupation de l'Odéon dirigé par Jean-Louis Barrault : le 15 mai 1968, le théâtre est envahi par les étudiants qui le transforment en forum de débats. La même année, une quarantaine de directeurs d'institutions culturelles s'unissent à Villeurbanne pour critiquer la décentralisation subventionnée par l'État jugée comme bourgeoise et élitiste. En 1968, le Festival d'Avignon est également bousculé à cause des incidents provoqués par le Living Theater : « le jeu des corps et des voix prend toute la place »¹⁰¹.

Malgré tout, les idées de Vilar restent incarnées dans la mémoire d'un théâtre compris comme une collectivité qui unit et élargit l'assise du public. Il laisse derrière lui ses fils spirituels, comme Mnouchkine, considérée par Fabienne Pascaud comme la « fille spirituelle de Vilar »¹⁰². Selon Vilar, « l'acteur fait partie d'un collectif »¹⁰³ qui participe à la création d'une « oeuvre collective *de et pour* notre temps »¹⁰⁴. La fonction du théâtre dans une société de transformation est

⁹⁹ Emmanuelle Loyer, « Le théâtre national populaire au temps de Jean Vilar (1951-1963) », in *Vingtième Siècle*, revue d'histoire, n° 57, janvier-mars 1998, p. 97.

¹⁰⁰ Bernard Dort, « La traversée du désert. Brecht en France dans les années 80 », in *Brecht, années 80*, in *Théâtre / Public* n° 79, janvier- février 1988, p. 7.

¹⁰¹ Alfred Simon, « Théâtre Et Désastre: Qui Croit Encore Au Théâtre Populaire? », op. cit., p. 1137.

¹⁰² Fabienne Pascaud, *L'Art au présent*, Entretiens, Plon, 2005, p. 82.

¹⁰³ Nancy Delhalle, « Du théâtre du peuple au théâtre populaire », op. cit., p. 63.

¹⁰⁴ *Ibid.*

aussi la préoccupation de Strehler. Ce sont les temps où « les hommes ont les mêmes devoirs, les mêmes droits et sont égaux devant le théâtre. Parler en scène un langage populaire, non pas populiste mais clair et humain. C'est une question de mentalité [...]. Il faut constamment actualiser l'interrelation théâtre-collectivité, avec des textes d'hier et d'aujourd'hui »¹⁰⁵. « Si tu veux faire du théâtre », dit Boso pendant ses stages, « la seule chose qui compte est le spectateur [...] parce que le théâtre est un acte de communication, un acte de générosité, être avec les autres, apprendre à vivre avec les autres, apprendre à respirer avec les autres »¹⁰⁶.

« Comme Vilar avant elle, comme Jovet, comme Dullin, comme Vitez aussi sans doute, Mnouchkine fait partie de ces quelques figures, fort rares dans le paysage théâtral, dont la pratique du théâtre est liée non seulement à une esthétique forte mais plus encore à un profond engagement social »¹⁰⁷. S'adresser à un public compris comme un ensemble de citoyens, pour parler du présent à travers l'Histoire – « L'Histoire que [le Théâtre du Soleil] évoque à travers des histoires spécifiques finit par être celle du monde en général et celle du spectateur en particulier »¹⁰⁸ – dans un théâtre « collectif » qui est la source d'enseignement et de réflexion, ce sont les bases du travail de Mnouchkine et du Théâtre du Soleil. Engagé et épique en même temps – l'effet de distanciation est plutôt imaginé comme « transposition »¹⁰⁹ – son théâtre est toujours essentiellement théâtral. « La distance qu'il faut conférer au récit à composer sur le présent, que les comédiens alimentent aussi de leurs expériences, va se définir par une dialectique complexe entre engagement politique, immédiateté et forme artistique »¹¹⁰.

Avec [Ariane Mnouchkine], le théâtre reste une tribune publique : un lieu de parole où les spectateurs viennent voir et entendre des fables qui témoignent de leur Histoire, de leur société, de leur monde. Des fables qui empoignent un destin commun, comme au temps de la tragédie

¹⁰⁵ Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie*, op. cit., p. 119.

¹⁰⁶ Carlo Boso, Discours sur la Commedia dell'Arte pendant le stage de formation théâtrale, op. cit. [« Se vuoi fare teatro, l'unica cosa che conta è lo spettatore. [Il teatro] è un atto di comunicazione, un atto di generosità, vuol dire stare con gli altri, imparare a vivere con gli altri, imparare a respirare con gli altri »].

¹⁰⁷ Josette Feral, « Tout théâtre est politique », in *Trajectoires du Soleil, autour d'Ariane Mnouchkine*, Éditions Théâtrales, Paris, 1998, p. 245.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 247.

¹⁰⁹ Béatrice Picon-Vallin, *Le Théâtre du Soleil. Les cinquante premières années*, op. cit., p. 100.

¹¹⁰ *Ibid.*

antique, où c'était le sort de la cité, de la démocratie naissante, qui préoccupait sans fin les poètes¹¹¹.

De cette manière, Mnouchkine actualise aussi les masques de la Commedia dell'Arte. Le spectacle *L'Âge d'or* est créé au cours des répétitions sur le modèle d'une improvisation avec le futur public. « Dans l'improvisation, l'acteur est confronté avant tout au présent et à l'instant partagé avec le partenaire et le public »¹¹². En novembre 1974, le Soleil part à Lussan pour organiser

des soirées avec les gens des villages alentour, des mineurs d'Alès, sur des places publiques. Puis, en rentrant à Paris, on poursuit ce travail, on « improvise pour et avec le public » dans des salles de fête ou avec des employés de Kodak, des appelés du contingent, des retraités, des immigrés. Le public convoqué suggère, propose, regarde, réagit, corrige, documente, et débloque les processus de création¹¹³.

La vision de Mnouchkine d'une création collective « pour se présenter au public en toute liberté », pour faire la *fête* avec le public, se concrétise aussi dans la conception du festival de Tréteaux Nomades créé par le Mystère Bouffe. Puppa dit que le retour au prototype de la Commedia dell'Arte « devient pour Ariane la fête populaire et en même temps le désenchantement dévorant comme fin de la fête. [...] De cette manière, la politique et le rythme musical apparaissent compatibles »¹¹⁴. Mnouchkine est aussi engagée hors du contexte artistique de la compagnie. Elle participe publiquement à un grand nombre de manifestations dont la manifestation socio-culturelle, *7AC Musiques Plurielles*, organisée en 1995 par Gilbert Bourébia, directeur de la compagnie du Mystère Bouffe, ayant comme objectif principal la lutte contre l'exclusion¹¹⁵. D'où naîtra le collectif, Les Tréteaux du Dragon, qui interroge les grands enjeux sociaux et culturels du « sans » (sans-papier, sans-emploi, sans-logis) à travers la pratique artistique¹¹⁶, et qui est orienté vers la revalorisation de la pratique collective de l'art de la scène et de la rue. La tradition de la

¹¹¹ Fabienne Pascaud, in *Télérama*, le 22 juin 1994 in Bérénice Hamidi Kim, *Les Cités du théâtre politique en France de 1989 à 2007*, Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle, Sciences de l'Homme et Société, Université Lumière - Lyon II, 2007, p. 363.

¹¹² Guy Freixe, « L'improvisation et le jeu masqué dans la formation de l'acteur », op. cit., p. 177.

¹¹³ Béatrice Picon-Vallin, *Le Théâtre du Soleil. Les cinquante premières années*, op. cit., p. 105.

¹¹⁴ Paolo Puppa, « La Commedia dell'arte e il teatro politico », op. cit., p. 39. [« Il ricorso al prototipo della *comédie italienne*, pur in un amalgama eterogeneo di innesti, dall'Oriente alla Grecia antica con attori spesso modellati come grandi e oniriche marionette, diviene in Ariane festa popolare e insieme struggente disincanto in quanto la festa è finita [...]. In tal modo politica e ritmo musicale appaiono compatibili »].

¹¹⁵ Boso participe aussi à la manifestation *7AC Musiques Plurielles*. En cette période il est déjà le « maître » de la compagnie parisienne.

¹¹⁶ En 2003, le collectif deviendra les Tréteaux de la Colère.

Commedia dell'Arte se manifeste donc, explicitement ou implicitement, à travers le surgissement du théâtre populaire. Le Mystère Bouffe, la compagnie que Boso, après avoir quitté l'Italie, choisit comme sa deuxième maison, est née comme une réponse aux idées novatrices d'un théâtre comme lieu public de rencontre et de débat.

III. 2. Mystère Bouffe de Paris et les Rotatives de Lyon

Taviani raconte que « l'histoire des relations entre la Commedia dell'Arte et Paris – depuis le jour où les reines donnent l'impression de courtiser Arlequin jusqu'à celui où le Roi Soleil exile Angelo Costantini – est l'histoire d'une bulle de savon qui laisse les traces durables »¹¹⁷. Taviani pense probablement à une « bulle de savon » comme à une *tension superficielle*, la création d'une interface entre deux milieux différents, ou plus précisément, *l'adhérence* des comédiens italiens à la culture théâtrale française. Ou peut-être conçoit-il ce rapport comme un symbole de perfection, une « sphère parfaite », qui, bien que sensible au contact avec des objets solides, fascine par sa beauté et reflète les rayons de la lumière de couleurs intenses. « Paris est la ville étrangère où les acteurs italiens trouveront un toit », précise Taviani, et c'est là où « le discours sur la *comédie italienne* commencera » : « en fait, c'est Paris qui lui donne ce nom »¹¹⁸.

L'histoire entre Boso et la tradition théâtrale française, surtout par rapport à sa force « populaire », peut être comprise comme « l'histoire d'une bulle de savon qui laisse les traces durables ». C'est en 1984 que Boso organise le premier stage de Commedia dell'Arte avec le Mystère Bouffe¹¹⁹, mais il est obligé de quitter l'Italie après l'échec financier du Tag ; déjà en crise pendant la tournée en Espagne avec le spectacle *Freaks* (1988), il choisit le Mystère Bouffe pour se

¹¹⁷ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 255.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 272.

¹¹⁹ Du 1984 jusqu'en 2021, avec la compagnie du Mystère Bouffe, Boso réalise les spectacles suivants : *Les incroyables voyages* de Jacques Cartier, 1984 ; *Les Tréteaux du Dragon*, 1996 (en collaboration avec Ariane Mnouchkine et Associations contre l'exclusion) ; *Tante Marie*, 1996 ; *Gudrun des sources*, 1997 ; *Quai Nord*, 1998 ; *La folie d'Isabelle*, 1998 ; *La pazzia senile*, 1999 ; *Les amants de Vérone*, librement inspiré de William Shakespeare, 2000 ; *Scaramouche*, 2000 ; *La fille du capitaine*, 2003 ; *Othello, tragedia dell'arte* d'après William Shakespeare, 2012.

sentir « chez lui ». Entre l'Espagne¹²⁰, le Canada¹²¹, et d'autres pays du monde, il choisit donc la France pour créer sa propre bulle de savon : la France parce que la Commedia dell'Arte y avait étendu ses racines, avait créé une interface, et les comédiens *dell'arte*, « comme personnes, ils deviendront à Paris des acteurs établis, aimés et sans force. Ils finiront par s'y dissoudre, [par] s'y conquérir des racines »¹²². La compagnie de Mystère Bouffe de Paris, qui depuis sa création (1978) puise sa force créatrice dans la tradition de la Commedia dell'Arte, dans le texte de la présentation de son travail, retient que La Commedia dell'Arte en France est ici « chez elle ».

La Commedia dell'Arte s'est, dès l'origine, placée sous le signe de l'itinérance et du voyage. Elle n'a cessé, tout en gardant sa typologie et sa tradition propres, de s'enrichir de mots, de situations, de gags, de prouesses corporelles empruntés aux divers terroirs où elle s'est enracinée, à travers l'Europe, ne se figeant ici que pour mieux renaître là, avec des avatars indéfiniment renouvelés. Elle est chez elle, en France, depuis bientôt trois siècles¹²³.

Ce sont indubitablement les valeurs que Mystère Bouffe propage et son désir de s'approprier la tradition de la Commedia dell'Arte pour parler directement au public à travers le masque qui influencent le choix de Boso de collaborer avec elle. Depuis la création des premiers spectacles, *Mystère Bouffe* de Dario Fo (1979), *Maschera* (1981), spectacle pour les enfants, *Jour de Festa* (1982), spectacle de rue avec percussions et masques, Mystère Bouffe cherche toujours le contact direct avec le public à travers le masque, la Commedia dell'Arte et le théâtre de tréteaux. Composée de membres provenant de différents milieux artistiques (musique, danse, théâtre, arts plastiques) et culturels, la compagnie, en 1983, commence la collaboration avec les artistes brésiliens avec qui elle poursuit ses recherches dans le domaine du théâtre populaire. Le désir de créer une compagnie cosmopolite qui s'adresse aux publics les plus divers est l'une des raisons pour laquelle le Mystère Bouffe s'oriente vers la tradition de la Commedia dell'Arte vue comme le véritable art vivant et populaire visant à interpréter la réalité humaine et à critiquer la société.

¹²⁰ Dans les années 2000, avec la compagnie espagnole El Teatro del Finikito de Alcala de HERNARES, Boso réalise 5 spectacles : *Arlequino servidor de dos patronos* (2000), *Don Quijote* (2002), *La commedia de las commedia* (2006), *Public or not public* (2011), *Ay Carmela* (2012).

¹²¹ À l'occasion du 450^e anniversaire de la découverte du Canada, toujours en 1984, Boso revient à Montréal pour représenter le spectacle *Incrovables aventures de Jacques Cartier*, créé en collaboration artistique entre la Grosse Valise et la compagnie parisienne Mystère Bouffe.

¹²² Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 272.

¹²³ Réflexions sur la Commedia dell'Arte dans le texte de la présentation de la compagnie, archive privée de la compagnie de Mystère Bouffe, [source inconnue].

En 1998, le Mystère Bouffe participe à l'organisation de l'événement, La Commedia à Paris, aux Arènes de Montmartre, l'endroit qui évoque, d'un côté, l'esprit du théâtre antique, un amphithéâtre à ciel ouvert, et de l'autre, celui de la Commedia dell'Arte, un plateau de bois où les comédiens jouent dans un rapport de proximité étroite avec le public. Cet événement marque la naissance du Festival des Arènes de Montmartre qui, à partir de sa troisième édition, en 2002, est organisé sous sa forme actuelle itinérante, Tréteaux Nomades, en investissant de nouveaux lieux de scènes ouvertes de Paris. Anna Cottis, comédienne anglaise de la compagnie et co-directrice du festival, définit Tréteaux Nomades comme

un festival de théâtre populaire joué dans des lieux généralement non accessibles de la capitale à chaque rentrée et en plein air. Les pièces de théâtre sont destinées à tous les publics, même ceux qui n'en ont jamais vu ou qui n'ont pas de culture du théâtre. Des familles viennent, mais également des touristes qui n'ont que quelques notions de langue française. Ça ne pose pas de problème : le jeu est très corporel, fait de beaucoup de gestes, c'est visuel. Le public a la sensation d'être très proche des comédiens, qui l'intègrent parfois à la représentation : si une personne éternue, le comédien va crier « à vos souhaits » et continuer le spectacle. L'ambiance est plus que familiale, je dirais magique et temporaire, presque intime¹²⁴.

Avec le soutien de la Mission Ville de la Préfecture de Paris, ils ont aussi organisé les ateliers de Commedia dell'Arte dans différents arrondissements, ainsi que dans les fêtes de quartiers. « Ce travail nous permet “d'embarquer” dans cette aventure un public nouveau, plus populaire et habituellement peu “consommateur” de spectacles »¹²⁵.

Pour la première édition du Festival de Montmartre, Boso reprend le même spectacle déjà réalisé, il y a neuf ans, avec le Tag de Venise : *La folie d'Isabelle*. Roberto Cuppone, autrefois acteur du Tag, qualifie le spectacle comme

non seulement un magnifique spectacle et le point le plus haut atteint par le Tag dans la recherche de 10 ans sur la Commedia dell'Arte : il est surtout un modèle de dramaturgie. À cause d'une série de défis vaincus : l'équilibre entre le comique et le drame, l'insolite

¹²⁴ Entretien avec Anna Cottis, réalisé par Noëlle Ly, in *Le Parisien*, disponible sur : <https://www.leparisien.fr/paris-75/paris-le-festival-de-theatre-itinerant-treteaux-nomades-debute-ce-lundi-25-08-2019-8138898.php>, consulté le 11 août 2020.

¹²⁵ *Ibid.*

articulation en trois actes, la confrontation avec un canevas classique sans détérioration du langage et sans perte d'actualité¹²⁶.

Si l'intention de Boso est d'actualiser la Commedia dell'Arte pour faire la morale à la société, alors il faut, pour toucher le spectateur – mises à part les situations dramaturgiques dans lesquelles les types fixes sont mis et qui, selon Boso, expriment certaines valeurs sociales universelles – parler de la société actuelle. Non seulement Boso adapte le spectacle aux actualités du milieu culturel et social français – la critique parle d'une « approche contemporaine à des problèmes de notre époque »¹²⁷ ; Boso s'adapte aussi au tempérament de la compagnie parisienne en introduisant de nouveaux éléments dans la mise en scène. C'est, en premier lieu, la *rencontre* entre le monde de la Commedia dell'Arte et la culture afro-caribéenne¹²⁸, matérialisée par la présence d'un orchestre de Steel-Drum et des musiques de Caraïbes. Un an après, en 1999, Boso reprend un autre spectacle avec le *Mystère Bouffe*, *Scaramuccia*, créé pour la première fois avec le Tag en 1986. Toujours en suivant la ligne de recherche basée sur l'union entre l'univers théâtral de la Commedia dell'Arte et les situations sociales et politiques liées à l'époque contemporaine, Boso fait de ce nouveau *Scaramouche*

une Commedia dell'Arte revigorante, complète, hilarante. Amours, duels, sérénades, corruption, jalousie, se côtoient et se succèdent dans un tourbillon endiablé au village de Scaramouche, assaisonnés de références culturelles et politiques contemporaines d'une pertinence et d'une justesse remarquable¹²⁹.

En 1997, la France a connu son pic historique avec plus de trois millions de chômeurs. Avant que le rideau ne tombe, Scaramouche dit à ses amis qu'il veut « partir créer un pays où le chômage n'existe pas ! ». Ils lui répondent tous en chœur : « Mais justement, ça n'existe pas ! ». Boso dit précisément que « l'art de la Commedia retrouvera la force de proposer chaque soir les contrastes

¹²⁶ Roberto Cuppone, « Recensioni », in *Sipario*, octobre, 1989. [« Questa Pazzia di Isabella non è soltanto un magnifico spettacolo ed il punto più alto raggiunto dal Tag nella decennale ricerca sulla Commedia dell'Arte ; è, soprattutto, un modello di drammaturgia. Per una serie di sfide vinte : l'equilibrio raggiunto tra comicità e dramma, l'inusuale articolazione in tre atti, il confronto con un canovaccio classico senza scadimenti di linguaggio e senza perdita di attualità »].

¹²⁷ in *La Terrasse*, n° 59, juin/juillet, 1998.

¹²⁸ Depuis sa création, le *Mystère Bouffe* crée des échanges artistiques avec les musiciens brésiliens, cubains, antillais et africains résidant à Paris. Plusieurs créations sont issues de ces recherches et de ces retrouvailles : *Africa Brasil* (1988), *Code noir* (1989), *La danse du zèbre* (1991), *Orisha* (1992), *Caraïbes voix de cuir voix de metal* (1993), toutes dans la mise en scène de Gilbert Bourébia.

¹²⁹ Claire Bastidon, « Bonne humeur contagieuse de Scaramouche », article de presse dans un journal français, [source inconnue], Festival Off, le 19 juillet, 2001.

des différents pays du monde comme autrefois elle présentait ceux de la *bottega* vénitienne, creuset de la société »¹³⁰. Dans cette optique – pour qu'un personnage de la Commedia dell'Arte puisse parler à l'homme contemporain – Boso adapte pour la Commedia dell'Arte les grandes tragédies classiques. Déjà en 1982, Boso décide d'écrire des rôles sur l'histoire de la tragédie de Racine pour une jeune compagnie de Lyon, les Rotatives, qui voulait travailler sur *Andromaque*¹³¹. Les rapports entre les personnages tragiques et ceux de la Commedia dell'Arte peuvent ne pas être évidents. Mais, selon Boso, ils se ressemblent par leur position sociale qu'ils conservent, même lorsque les situations extérieures les font agir. Si l'on considère Pantalon, par exemple, comme un personnage dramatique, il est toujours défini, explique Molinari, comme un vieux vénitien en marche, mais toutes les autres déterminations sont possibles « définies d'une part par la proposition dramatique et de l'autre par le choix de l'acteur »¹³² ; c'est ainsi que Pantalon peut être stupide ou intelligent, amoureux ou sévère, violent ou affectueux.

Les personnages de la commedia dell'arte représentent une classe sociale ; c'est là leur essence et c'est définitif. [...] Si on enlève au personnage son masque, on représente en effet un personnage de la classe, mais pas toute la classe dans un seul personnage. Dans Racine, au contraire, les personnages sont définitifs. La psychologie n'est pas développée. Ils sont fixes, confinés à leur position, bloqués. Ils sont pareils à des masques.¹³³

À partir de recherches précises, de l'histoire que raconte la pièce et de l'histoire de la pièce elle-même, les Rotatives visent à revivre les grands contrastes humains et sociaux ; le même but que, selon Boso, a aussi la Commedia dell'Arte. En utilisant tous les mécanismes théâtraux, surtout la rigueur et la précision des gestes – « le spectacle revivra à travers l'acteur »¹³⁴ –, Boso cherche « à respecter les différents rituels qui s'y inscrivent : rituel de grandes fêtes, rituel du combat entre hommes, rituel de la sorcellerie »¹³⁵, afin de faire résonner le timbre populaire toujours présent dans

¹³⁰ Carlo Boso, « Contre la mort sucrée », op. cit., p. 10.

¹³¹ *Andromaque* de Racine, créé en 1982 et représenté au Théâtre Romain de Fourvière. Mise en scène : Carlo Boso. Costumes : Emmanuel Peduzzi. Coiffures - Maquillages : Gabriel Pelardy. Bande son : Philippe le Goff. Lumières : Philippe Hutinet. Régie Générale : Alain-Michel Millet. Avec : Caterina Riboud (*Andromaque*), Danuta Zarazik (*Hermione*), Jean-Marc Avocat (*Pyrrhus*), Valentin Traversi (*Oreste*), Françoise Lervy (*Céphise*), Elisabeth Paturel (*Cléone*), Gil Fisseau (*Phénix*), Yves Prunier (*Pylade*).

¹³² Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, op. cit., p. 21. [« a loro volta definite da un lato dalla proposta drammaturgica, dall'altro dalla scelta dell'attore »].

¹³³ Carlo Boso, « Art de la comédie, comédie de l'art », op. cit., p. 63.

¹³⁴ Carlo Boso, Programme du Festival international de Lyon, Berlioz, (mai 1983), direction artistique : Serge Baudo, Rapid Copy, Lyon, 1983, p. 37.

¹³⁵ *Ibid.*

son travail. Le retour au vrai rituel du théâtre comme moyen de dialoguer de différentes façons avec le public, est l'un des motifs principaux de sa poétique. De même que dans le théâtre grec ancien, – du reste l'histoire d'Andromaque avait été déjà traitée par Euripide – les spectateurs sont invités à participer à ce *rite* qui devient le spectacle lui-même. Le spectacle est représenté pour la première fois dans une petite salle de 140 places, puis en plein air dans le magnifique Théâtre Romain de Fourvière à Lyon où 7 000 personnes ont pu le voir en quatre jours. Les costumes d'Emmanuel Peduzzi (le cuir et le velours de dalmates), les coiffures fascinantes de Gabriel Pelardy, les spectateurs assis dans la *cavea* – sans que les places soient attribuées en fonction de la hiérarchie sociale – et les acteurs qui jouent dans l'espace de l'orchestra en prononçant les vers raciniens, renforce cette idée selon laquelle la mise en scène était construite (III. 3). Toujours dans le contexte du populaire, le spectacle est représenté au Festival d'Avignon dans la cour de la Collégiale de Villeneuve.

Pour célébrer le 30^e anniversaire de la fondation de la compagnie du Mystère Bouffe, dédiée aussi à la mémoire de Bourébia, mort en 2011, Boso se lance dans un projet similaire : faire une adaptation pour la Commedia dell'Arte de la tragédie de Shakespeare, *Othello*¹³⁶. Le spectacle est représenté pour la 13^e édition du Festival des Tréteaux Nomades (2012) aux Arènes de Montmartre où le public est invité « à imaginer Othello, Iago ou Desdémone, agités de bruit et de fureur, dansant sur les Tréteaux dans la joie et la peur »¹³⁷. Plongé dans l'univers de la Commedia dell'Arte – les dialogues de Shakespeare sont assortis de chants duels, de pantomimes, de jeu masqué – le public découvre aussi d'autres cultures : la pop américaine, les musiques traditionnelles italiennes, les rites vaudous.

L'épilogue est à l'image du rôle que la Commedia tient depuis des siècles dans le procédé démocratique de notre société : après le sacrifice des innocents et le châtement des coupables, les personnages se retrouvent tous ensemble avec Othello et Desdemone pour fêter leur union, symbole d'un avenir meilleur¹³⁸.

« L'analyse simple, directe des contrastes sociaux, le résultat immédiat, aucune justification de la méchanceté d'autrui et de sa propre impuissance, la dignité de son rôle dans la vie quel qu'il

¹³⁶ *Othello*, d'après William Shakespeare, créé en 2012 (Paris, France). Mise en scène : Carlo Boso. Direction du chant : Anna Cottis. Collaboration musicale : Manuel Anoyvega. Chorégraphies : Nelly Quette. Masques : Stefano Perocco. Combats : Florence Leguy. Pantomime : Benoît Turjman. Costumes : Coline Tissier. Avec : Etienne Guérin (Iago) en alternance avec Benoit Turjman, Premyslaw Lisiecki (Cassio et le Doge), Sofia Lopez Cruz (Emilia), Rebecca Mini (Desdemone), Thilina Pietro Femino (Othello).

¹³⁷ Présentation du spectacle in Dossier de presse, « *Othello...* en Commedia dell'Arte », 2014.

¹³⁸ Carlo Boso, in Dossier de presse, « *Othello...* en Commedia dell'Arte », 2014.

soit »¹³⁹, sont, selon Boso, les caractéristiques les plus importantes et les plus universelles de la Commedia dell'Arte. C'est par la satire que Boso, à travers ses spectacles, critique la société sans avoir l'intention de changer le monde. Et c'est précisément cela que Boso veut affronter en collaboration avec les compagnies françaises dont le contexte social et sa fonction d'éveil du public et de dénonciation lui semblent les plus à même de passer d'un théâtre d'élite à un théâtre accessible à tous. La Commedia dell'Arte lui sert à répondre aux questions de Villeurbanne : comment combattre en faveur de la décentralisation théâtrale ?

Boso laisse des traces en France, non seulement en collaborant avec les compagnies françaises, mais aussi en fondant, en 2004, à Versailles, l'Académie internationale des arts du spectacle (AIDAS). Fallait-il donc qu'il quittât son pays, sa propre langue, ses liens personnels et professionnels¹⁴⁰ pour créer l' « histoire d'une bulle de savon », qui est en même temps une histoire « d'amour et de haine », comme il qualifie son rapport avec la Commedia dell'Arte ? Il part d'Italie, mais il ramène avec lui le riche héritage de son pays. Trente-quatre ans après cette déclaration de Boso lors d'un entretien fait au Canada, en 1984, où il est venu diriger un stage avec la compagnie la Grosse Valise de Montréal, nous avons demandé à Boso : « Pourquoi *de haine* ? » Il a répondu : « Parce que la Commedia dell'Arte m'a toujours couru après et ne m'a jamais quitté »¹⁴¹. Le désir de rentrer en Italie ne le quitte jamais non plus.

¹³⁹ Carlo Boso, « Contre la mort sucrée », op. cit., p. 8.

¹⁴⁰ On se réfère au départ de l'Italie de Goldoni décrit par Andrea Fabiano : « Laisser derrière soi son pays, sa propre langue, les liens d'amitié et de soutien, la maîtrise réconfortante d'un contexte théâtral pour affronter le défi de s'exposer à la critique directe de la capitale du théâtre, de légitimer sur la scène vivante le refrain topique de l' « héritier de Molière » provoque en même temps chez Goldoni l'euphorie et le trou noir de l'incertitude et de la dépression dans un schéma bipolaire bien connu à lui », in Andrea Fabiano, « Parcours dramaturgiques goldoniens à la Comédie-Italienne », in *Carlo Goldoni et la France : un dialogue dramaturgique de la modernité*, in *Revue des Études Italiennes*, L'Age d'homme, Paris, Tome 33, n° 1-2, janvier-juin 2007, p. 43.

¹⁴¹ Carlo Boso, Discours sur la Commedia dell'Arte pendant le stage de formation théâtrale, « Arte della commedia » (Art de la comédie) avec Carlo Boso, dans le cadre du Festival International du théâtre populaire, Bacajà, Senigallia, Italie, juillet, 2018. [« Perché la Commedia dell'Arte mi correva sempre dietro e non mi ha lasciato mai »]

CHAPITRE IV. LE RETOUR EN ITALIE

IV. 1. Le langage universel du théâtre bosien et le *nouveau* masque d'Arlequin

Deux expériences en particulier font que Boso reprend liens avec son pays d'origine. La première concerne la collaboration avec la compagnie de Pesaro, Il Carro dei Comici. Sur l'invitation de Donatella Marchi, directrice du Centre universitaire d'expérimentation théâtrale d'Urbino, Teatro Cust 2000, Boso, en 2001, rentre en Italie, pour diriger un stage de Commedia dell'Arte avec la compagnie de Pesaro, Il Carro dei Comici, qui se donne elle-même le titre de *premiata compagnia di Commedia dell'Arte*. Ce séjour de courte durée incite Boso, cinq ans après, à revenir en Italie pour réaliser l'idée de mettre en scène le canevas élaboré lors du stage. « Pour moi, c'est l'occasion, après quinze ans, de recréer, en Italie, un spectacle de Commedia dell'Arte »¹⁴². En fait, Boso retourne en Italie, grâce à la collaboration avec la compagnie Il Carro dei Comici, née en 2006, mais inaugurée en 2007 avec son premier spectacle mis en scène par Boso, *Mori a Venezia*, dont le sujet est librement inspiré par *Le Marchant de Venise* de Shakespeare. Cela contribue significativement à la re-diffusion de la Commedia dell'Arte dans la péninsule italienne, mais aussi dans les pays très éloignés tant géographiquement que culturellement de l'Italie. *Les Maures à Venise*¹⁴³ débute au Théâtre Petrella de Longiano, et par la suite dans plusieurs salles de spectacle et places italiennes (III. 4). Il connaît un succès international au Festival Internacional de l'Arte de la Commedia de Alcalà de Henares (Espagne), au Festival International de Gorzow Wlkp (Pologne), au Teheran International Ritual-Traditional Theatre Festival (Iran) et à l'India Habitat Centre de New Delhi (Inde).

En août 2007, Il Carro dei Comici part en Iran, à Teheran, sur l'invitation de l'Ambassadeur italien, Roberto Toscano, pour participer à la 13^e édition du Festival International du Théâtre Rituel. *Les Maures à Venise* est applaudi par les spectateurs très enthousiastes dans la Honor Hall en témoignant que le jeu des comédiens a surmonté la présumée infranchissable difficulté de

¹⁴² Carlo Boso, « I mori nella commedia dell'arte », article de presse dans un journal italien, [source inconnue], Fano, 2007. [« Per me rappresenta l'occasione, dopo quindici anni, di ricreare in Italia uno spettacolo di Commedia dell'Arte »].

¹⁴³ *Mori a Venezia*, d'après *Marchant de Venise* de William Shakespeare, créé en 2007 à Pesaro (Italie). Mise en scène : Carlo Boso. Costumes : Maddalena Viglione et Sonia Signoretti. Masques : Stefano Perocco. Avec : Erika Giacalone (Jessica), Giancarlo Cioppi (Shylock), Maria Paola Benedetti (Benilde), Dino Di Pierro (Antonio), Diego Longano (Pedrolino), Massimiliano Cutrera (Baldassarre).

compréhension linguistique. D'ailleurs, déjà avec le Tag dont les spectacles sont joués en Espagne, Italie, Allemagne, Turquie, Grèce, Boso recourt à l'idée de « ne pas jouer la langue comme une différence culturelle »¹⁴⁴. Toujours en 2007, dans l'un des centres de la culture slave, le directeur du 60 Lat Teatru de Gorzow, invite Il Carro dei Comici au Festival International de Gorzow Wlkp pour représenter leur spectacle devant 400 spectateurs. « Pour nous, c'était très important », dit-il, « d'inviter les théâtres de toute l'Europe, une occasion unique pour observer les cultures différentes de la nôtre, mises en scène en langue originale »¹⁴⁵. Cela témoigne notamment de l'importance des formes théâtrales qui surmontent la diversité linguistique pour offrir au public un art théâtral qui se dévoile comme un langage universel.

En Iran, en Pologne et deux ans après, en 2009, en Inde, Boso choisit que les acteurs du Carro dei Comici prononcent les répliques en italien en n'introduisant que quelques mots clés de la langue du pays qui les accueille : « The language of laughs needs no translation ». Il est écrit dans la presse indienne en 2009¹⁴⁶ : « en voyant le public à l'India Habitat Center, le dimanche soir, appréciant la pièce et riant à gorge déployée, on aurait cru que toutes les personnes présentes connaissaient l'italien »¹⁴⁷. Allegri affirme que « l'amplification grotesque évite le « trop-de-mots » et, en même temps, un effet comique obtenu par un *lazzi* physique donne au public une autre qualité de rire. Ce rire semble plus pur, car il revêt un caractère immédiatement universel en s'appuyant sur le corps »¹⁴⁸. Il s'agit donc d'un langage théâtral pur qui, selon Artaud, « échappe à la parole, [...] ce langage par signes, par gestes et attitudes ayant une valeur idéographique que l'on peut retrouver dans certaines pantomimes non perverties »¹⁴⁹. La « pantomime non pervertie » est, selon Artaud, la pantomime directe qui est constituée de signes et non plus de mots, « comme dans notre Pantomime européenne vieille de cinquante ans seulement, et qui n'est qu'une déformation des parties muettes de la comédie italienne »¹⁵⁰. Selon Boso, le corps doit être utilisé pour « transmettre une

¹⁴⁴ Carlo Boso, « Carlo Boso, teatro espresso », in *Libération*, Lyon, 1987.

¹⁴⁵ Dichiarazione del direttore del 60 Lat Teatro de Gorzow, septembre 2007, archive privée de la compagnie du Carro dei Comici. [« Per noi è stato importantissimo invitare teatri di tutta Europa, una occasione unica per osservare culture teatrali diverse dalla nostra, inscenate in lingua originale »].

¹⁴⁶ *Les Maures à Venise* obtient le Prix du public à Téhéran.

¹⁴⁷ Archana, « The language of laughs needs no translation », in *Mail Today*, New Delhi, le 29 septembre, 2009. [« Seeing the audience at the India Habitat Centre on Sunday evening, enjoying the play and laughing with abandon, one would be forgiven to have believed that everyone present there knew Italian »].

¹⁴⁸ Nicolas Serreau, « L'art d'improviser sous le masque », op. cit., p. 64.

¹⁴⁹ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1938, p. 41.

¹⁵⁰ *Ibid.*

information dramatique au public »¹⁵¹. C'est aussi la fonction que lui donne Puppa en affrontant la question du corps *espéranto*¹⁵². Quand le père de Jessica veut tuer son aimé Simbad – le père se trouve derrière lui – elle ne peut pas l'avertir parce qu'elle est éduquée à respecter la parole de son père, ou plutôt à être soumise. La scène est comique, mais dans sa force comique « libératrice ». Boso nous raconte que les femmes dans la salle l'avaient bien compris. C'est à travers l'expression corporelle que les Comici leur parlent de leur *nâmus* (honneur personnel...), une notion « ancrée profondément dans la culture musulmane », qui « définit des comportements et des modes de vie spécifiques et sert à assurer la pureté sexuelle. La femme fait partie du patrimoine de l'homme au même titre que sa maison, sa ville et même son pays (on défend son pays comme un *nâmus* contre les ennemis). Le *nâmus* est contraire au bien public »¹⁵³. De cette manière, le corps de l'acteur assume une forte valeur éthique en dénonçant les conditions sociales tant individuelles qu'universelles. En recourant à la perception du spectateur qui interprète les signes non verbaux et capte l'expression corporelle, l'intonation de la voix et les coups de masques, les acteurs des Comici jouent au-delà de la langue.

Le corps, soit dans sa matérialité de signes, soit dans son image politique, est toujours au centre des approches de Boso. Le corps sert non seulement de nouvelle manière de concevoir les masques traditionnels, mais aussi d'instrument didactique qui permet de rompre avec tous les préjugés possibles. Selon Boso, les personnages de la Commedia dell'Arte peuvent parler du présent au public contemporain. En ce sens, l'idée de la Commedia dell'Arte que Boso exprime à travers ses spectacles s'approche de celle de *comédie humaine* de Lecoq, de « grandes tricheries de la nature humaine » et de « personnages en état de "survie" ». Les personnages de la Commedia dell'Arte symbolisent les valeurs sociales universelles et leurs actions provoquent, selon Boso, une « transgression » indispensable pour que le public *demande et juge*.

¹⁵¹ Carlo Boso, Discours sur la Commedia dell'Arte pendant le stage de formation théâtrale, op. cit. [« trasmettere un'informazione drammatica al pubblico »].

¹⁵² C'est précisément le travail de Brook qui sert à Puppa pour parler de la deuxième dimension du corps : le corps *espéranto*. Brook réunit les acteurs de différentes nationalités qui sont obligés de s'exprimer dans la langue du pays où ils représentent le spectacle. Bien que la langue qu'ils parlent puisse résulter d'un *koiné* mal prononcé, comme l'explique Puppa, ils démontrent que c'est avec le corps qu'on communique avant tout. Puppa se réfère aussi au spectacle *US*, représenté en 1966, qui raconte la guerre du Vietnam. Dans la scène finale, les papillons, sortis d'une boîte, volent dans la salle. L'un des acteurs saisit un papillon dans une main tandis que l'autre l'enflamme, ce qui provoque un grand choc parmi les spectateurs, in Paolo Puppa, « L'attore et la strada », op. cit.

¹⁵³ Mina Saidi Shahrouz, « Les femmes et les espaces publics à Téhéran », in *Égypte/Monde arabe*, Troisième série, CEDEJ - Centre d'études et de documentation économiques juridiques et sociales, 2012, p. 58.

Grâce au succès remporté avec la compagnie de Pesaro¹⁵⁴, qui se donne elle-même le titre de *premiata compagnia di Commedia dell'Arte*, Boso reprend l'organisation des stages sur les techniques de la Commedia dell'Arte en Italie. Dans les années 2000, il se rend régulièrement à Urbino, dans la région des Marches, ce qui lui permet d'entrer en contact avec les membres du Centre Théâtral de Senigallia créé en 2010 sous la direction artistique de David Zanza Anzalone. Le centre propose quatre axes de travail : la formation dont l'enseignement lie les techniques de la Commedia dell'Arte à l'anthropologie théâtrale, la diffusion (la création du festival Bacajà, en 2014), la recherche (le centre possède une bibliothèque qui compte 700 volumes dans le domaine des arts scéniques) et la production (la fondation de la compagnie Cantina Rablé, en 2016). Le « Centre Théâtral de Senigallia est une structure de formation et de production, de recherche et de diffusion dans le domaine du théâtre populaire »¹⁵⁵, explique Anzalone. « Le théâtre populaire est pour nous, mais aussi pour l'histoire du théâtre, un théâtre politique qui cherche à donner au théâtre son objectif original de se faire le reflet de la ville. Le public vient voir un spectacle pour voir dans quelle direction va la ville »¹⁵⁶. Selon Anzalone, Boso est le plus grand maître du théâtre populaire et entreprendre la collaboration avec lui entre parfaitement dans la conception du théâtre proposée par le Centre.

Dans le jardin de l'école Giovanni Pascoli, à Senigallia, du 15 au 28 juillet 2016, est organisée la 3^e édition de Bacajà, Festival International du théâtre populaire. Les Romains avaient célébré Bacchus, le dieu de la vigne, du vin et de la joie. Les bacchanales sont des fêtes religieuses, liées aux mystères dionysiaques, et organisées en l'honneur de Bacchus ; et « bacajà », une expression typique de la région des Marches qui dérive du verbe italien *baccagliare* (crier de joie), devient le synonyme de la fête théâtrale : « un cri de joie et de libération qui passe à travers le Théâtre, une fête faite de personnes, d'art et de rires qui chaque année remplissent l'été de Senigallia »¹⁵⁷. Devenu un élément indispensable de la scène régionale et nationale italienne, le

¹⁵⁴ Avec *Il Carro dei Comici*, Boso réalise cinq spectacles : *Mori a Venezia*, 2007 ; *Il Barbiere di Siviglia*, 2010 ; *Simbad il pirata*, 2010 ; *Amori in maschera*, 2010 ; *Gli amanti della rocca*, 2011.

¹⁵⁵ David Zanza Anzalone, entretien réalisé par nous, Senigallia, juillet 2018. [« Innanzitutto il Centro Teatrale Senigalliese è una struttura di formazione e di produzione, di ricerca e di diffusione nel campo del teatro popolare »].

¹⁵⁶ *Ibid.* [« Il teatro popolare per noi, ma anche per la storia del teatro, è un teatro che è politico chi cerca di impostare il teatro all'obiettivo originario che è quello di far specchiare la città. Il pubblico viene a vedere uno spettacolo per vedere come sta andando la città »].

¹⁵⁷ Présentation du Festival Bacajà, disponible sur : <https://www.centroteatralesenigalliese.it/festival/festival-bacaja/>, consulté le 14 avril 2020 [« un grido di gioia e di liberazione che passa attraverso il Teatro, una festa fatta di persone, di arte e di risate che ogni anno riempiono l'estate di Senigallia »].

festival accueille des acteurs célèbres comme Eugenio Allegri et Vladimir Olshansky¹⁵⁸ et les compagnies Stivalaccio Teatro, Il Carro dei Comici et Cantina Rablé. Avec la jeune compagnie Cantina Rablé, lors de cette édition du festival, Boso représente sa nouvelle création, *Arlecchino, servitore di due padroni*¹⁵⁹. Il reprend le texte de Goldoni, qui, bien que sa structure dramaturgique soit respectée, devient un *Arlequin* différent de l'Arlequin traditionnel. L'idée est de situer la pièce de Goldoni dans une période historique jamais envisagée encore pour l'adaptation de ce texte : l'Italie après la Seconde Guerre mondiale (III. 5). Anzalone qui interprète le rôle d'Arlequin dit que cet *Arlequin* représente pour lui « le besoin de redécouvrir le concept de théâtre comme collectif et instrument de reconstruction de la société, en relançant la grande tradition du théâtre populaire qui, bien qu'actuellement en difficulté, appartient à la culture de notre pays »¹⁶⁰. En réactualisant le texte de Goldoni et en déplaçant le cadre géographique et tout ce qui l'accompagne (la scénographie, les costumes et la musique), Boso, avec Cantina Rablé, suit la même idée à laquelle Richard Bean recourt en 2011¹⁶¹. Boso parle de quatre défis principaux de cette nouvelle manière de concevoir la comédie goldonienne :

Les défis sont essentiellement au nombre de quatre : dans une période difficile à cause de grandes productions théâtrales, surclassées par l'horrible inflation des monologues, une compagnie de neuf jeunes acteurs essaie de parcourir l'Italie et l'Europe avec un spectacle *stricto sensu*. Le deuxième défi est de réussir à utiliser la structure dramaturgique de Carlo Goldoni pour pouvoir mettre en place une oeuvre originale : c'est-à-dire, réadapter l'architecture antique de l'histoire et l'insérer dans ce nouveau stratagème théâtral, comme cela arrivait déjà à l'époque de la Commedia dell'Arte, toute une série de situations qui se réfèrent à l'actualité – à partir des années 1950 jusqu'à aujourd'hui – en modernisant le texte et en gardant un lien ouvert avec le public [...]. Le troisième défi est de confier le rôle du protagoniste à

¹⁵⁸ Vladimir Olshansky, acteur et clown russe, est formé à l'École nationale du cirque et de l'art de la scène de Moscou. Il vit en Italie et enseigne son art du clown-acteur à travers le monde.

¹⁵⁹ Le quatrième défi de l'adaptation d'Arlequin de Goldoni avec Cantina Rablé est pour Boso l'idée de « construire un théâtre d'art régional qui prend force de sa ville, de sa région et de ses ressources intimes pour conquérir l'Italie et enfin le monde ». Le spectacle débute en février 2016 au Théâtre La Fenice de Senigallia. Quinze jours après, il est représenté au Théâtre Verdi de Padoue à l'occasion de la Journée mondiale de la Commedia dell'Arte.

¹⁶⁰ David Zanza Anzalone, « A Senigallia il debutto di *Arlecchino servitore di due padroni*, il nuovo spettacolo di David Zanza Anzalone », disponible sur : <https://www.viveresenigallia.it/2016/01/20/a-senigallia-il-debutto-di-arlecchino-servitore-di-due-patroni-il-nuovo-spettacolo-di-david-zanza-anzalone-video/572412/>, consulté le 19 août 2020. [« il bisogno di riscoprire il concetto di teatro come collettività e strumento di ricostruzione della società, rilanciando la grande tradizione del teatro popolare che, anche se attualmente in difficoltà, appartiene alla cultura del nostro paese »].

¹⁶¹ Il s'agit de la pièce *One Man, Two Guvnors* (2011) qui se déroule dans les années 1960 à Brighton, adaptée par Richard Bean et jouée pour la première fois au National Theatre de Londres.

David Anzalone, un acteur qui sort de l'ordinaire, caractérisé, depuis l'enfance, par ses capacités motrices particulières¹⁶².

David Anzalone, connu sous le pseudonyme de Zanza, dans le rôle principal, représente un vétéran de la campagne de Russie, qui, revenu en Italie, raconte l'histoire de tous les Arlequins qui veulent croire à la reconstruction d'un monde meilleur. Bien que son costume appartienne à l'époque contemporaine, il garde les codes de son costume conventionnel. Mais il ne porte pas de masque. C'est son handicap physique, la tétraparésie spastique, qui ne lui permet pas de le porter, sans que cela l'empêche pour autant d'arriver aux niveaux performatifs exigés par son personnage. La capacité motrice particulière de l'expression de son corps et de son visage devient un masque. Après avoir suivi la formation théâtrale auprès de Boso, Naira Gonzalez, Yves Lebreton et Vladimir Olschansky, David Anzalone, en 2004, avec Alessandro Castriota, écrit et met en scène *Targato H contro-mono-logo*, un spectacle comique qui traite le sujet du handicap. Il s'agit d'un monologue qui fait face aux préjugés sur le handicap et le handicapé et aux prétextes de *ne pas accepter* le différent.

Ce spectacle reste indubitablement l'exemple le plus spécifique, dans la production bosienne, de l'appropriation d'une tradition. Boso remonte aux origines de la Commedia dell'Arte vue dans l'optique de l'homme contemporain, non seulement à cause du déplacement de son cadre historique, mais aussi à cause de diverses possibilités d'exploration des limites dont le masque peut s'affranchir. *Zanza fait* de son corps un masque d'Arlequin – le *masque* non seulement comme « l'objet de forme spécifique qui couvre le visage », comme le précise Tessari, mais aussi le *masque* qui définit « dans son ensemble chaque type scénique qui peut répondre à ce mélange singulier des éléments expressifs propres à un Zanni ou à un Magnifico, à un Arlequin ou à un Pulcinella »¹⁶³. « Consciemment ou inconsciemment », admet Boso, « on invente de nouveaux personnages sur la trace des masques anciens »¹⁶⁴.

¹⁶² Carlo Boso, « Goldoni e noi », entretien réalisé par Alberto Fraccacreta, disponible sur : <http://www.succedeoggi.it/2016/06/goldoni-e-noi/>, consulté le 9 octobre 2020. [« Le sfide sono essenzialmente quattro: in un periodo difficile per le grandi produzioni teatrali, surclassate dalla terribile inflazione di monologhi, una compagnia di nove giovani attori prova a girare l'Italia e l'Europa con uno spettacolo stricto sensu. La seconda sfida è di riuscire a utilizzare la struttura drammaturgica di Carlo Goldoni per poter mettere in piedi un'opera originale: riadattare, cioè, l'architettura antica della storia e inserire in questo nuovo marchingegno teatrale, come già succedeva all'epoca della Commedia dell'Arte, tutta una serie di situazioni che fanno riferimento all'attualità – dagli anni Cinquanta fino a oggi – modernizzando così il testo e mantenendo però, al contempo, un legame aperto con il pubblico, in virtù della costante rottura della “quarta parete”. La terza sfida è di far sì che il ruolo di protagonista sia sostenuto da David Anzalone, un attore diverso dal solito, caratterizzato sin dall'infanzia da particolari capacità motorie »].

¹⁶³ Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte*, op. cit., p. 38. [« ora inteso come *oggetto* di forma peculiare che copre un volto ; ora usato per definire nel suo insieme qualsiasi tipo scenico possa rispondere a quella singolare mistura di fattori espressivi che è propria di uno Zanni o di un Magnifico, di un Arlecchino o di un Pulcinella »].

¹⁶⁴ Carlo Boso, « Contre la mort sucrée », op. cit., p. 7.

CHAPITRE V. DEVENIR LE COMÉDIEN DELL'ARTE : AIDAS

Après avoir dirigé, partout dans le monde, un grand nombre de stages de Commedia dell'Arte, Boso fonde, en 2004, avec Danuta Zarazik, l'Académie internationale des arts du spectacle (AIDAS) avec le but de réaliser une idée peut-être *utopique* : former les vrais *comici dell'arte*. L'Académie est créée précisément, comme le dit Boso, sur le principe de l'École de Milan : « l'Académie est avant tout un *théâtre école* et non une école de théâtre. C'est-à-dire que sa formation est interdisciplinaire et repose essentiellement sur une pratique intensive de la scène »¹⁶⁵. L'idée est d'abandonner une seule possibilité de faire du théâtre ainsi que les principes des écoles traditionnelles dans lesquelles l'enseignement, très uniforme, est tout orienté vers les sentiments et passions du personnage que l'acteur doit exprimer à travers les techniques de la voix, la mimique du visage et les positions du corps. La grande partie des écoles d'aujourd'hui, selon Boso, n'est pas sensible à l'un des éléments les plus difficiles à comprendre pour un jeune acteur : la relation entre le plateau et le public. Elles « ne forment que des répétiteurs de Molière, Shakespeare... donc des interprètes du passé »¹⁶⁶. En outre, dans le *training* d'acteur « la préparation physique est [...] primordiale »¹⁶⁷. Former de nouvelles générations d'acteurs presque directement sur scène et en contact avec le public est l'objectif principal de l'AIDAS :

À la différence de la grande majorité des écoles, la dernière année de formation met clairement l'accent sur la professionnalisation et sur la pratique plutôt que sur la théorie. Dans cette logique, il s'agit de la seule école en Europe qui fait participer ses élèves aux festivals dès leur première année, et c'est également la seule école en Europe qui fait participer ses étudiants au Festival d'Avignon¹⁶⁸.

Boso raconte toujours durant ses stages que les jeunes acteurs de l'ancienne école qui entraient dans une compagnie *dell'arte*, apprenaient tout d'abord les fondamentaux de la Commedia dell'Arte. Le grand avantage qu'ils avaient, c'était de jouer sur scène presque tous les soirs. « Ils jouaient tous les jours, parce qu'il n'y avait pas de subventions, et ils donnaient plus de 400 représentations. Et les

¹⁶⁵ Carlo Boso, *La parole à...*, in « Versailles Magazine », Versailles, février 2012.

¹⁶⁶ Carlo Boso, « Petit lexique d'une tradition vivante », propos recueillis par Michèle Friche, op. cit.

¹⁶⁷*Ibid.*

¹⁶⁸ Carlo Boso, « La parole à... », op. cit.

garçons que faisaient-ils ? Ils étaient là, à côté de la scène en tant que serviteurs de scène. Ils avaient une ou deux répliques [...] »¹⁶⁹. Cependant, étant à proximité immédiate de la scène, ils réussissaient à créer le contact qui stimule le public. « Ils apprenaient le métier » en se formant au « rapport avec le public »¹⁷⁰. C'est l'idée que Boso introduit dans le système pédagogique de l'AIDAS, en faisant participer ses élèves à divers festivals de théâtre : le Festival d'Avignon, Les Tréteaux Nomades, le Festival de Syracuse, etc.

« Pour qu'un comédien devienne véritablement un acteur de Commedia », dit Boso, il faut quatre ou cinq ans. Pour « arriver à donner au public la représentation symbolique de certains mécanismes intérieurs »¹⁷¹, l'acteur doit, selon Boso, « apprendre un certain *rituel* »¹⁷², un ensemble de normes de l'action physique et psychologique qui lui permet de « repasser à travers sa vie, faire la synthèse de son expérience personnelle et arriver à représenter, sur la scène, chaque petit moment de sa vie. Mais il faut que le rapport à la vie soit de l'ordre du symbole, que l'acteur puisse représenter trois ans de vie en trente secondes¹⁷³ ». En travaillant sur la sous-partition de l'acteur, Boso a comme objectif d'apprendre aux acteurs à construire leur personnage à travers un certain *rituel* qui comprend le *training* physique, les mécanismes individuels et les savoir-faire techniques et artistiques. Cuppone a parfaitement raison de dire que Boso met l'accent sur la « dramaturgie d'acteur, comprise comme création du masque et en même temps de son/ses histoire/s par l'acteur ; et sur le caractère spectaculaire du produit final : numéros et *lazzi*. Boso demande aux acteurs une responsabilité créative presque totale »¹⁷⁴, soit dans la construction du personnage, soit dans le travail sur le canevas, soit dans la composition du jeu. Pirandello retient que

La Commedia dell'Arte naît a contrario par les auteurs qui s'approchent tellement du Théâtre, de la vie du Théâtre, qu'ils deviennent les acteurs eux-mêmes, et commencent à écrire les comédies qu'ils jouent, les comédies qui sont tout de suite plus théâtrales parce qu'elles ne sont

¹⁶⁹ Carlo Boso, Discours sur la Commedia dell'Arte pendant le stage de formation théâtrale, op. cit. [« Tutti i giorni recitavano - perché non esistevano delle sovvenzioni - ed arrivavano a 400 repliche. Cosa facevano i ragazzi? Stavano lì di fianco della scena facendo i servi di scena - avevano una o due battute »].

¹⁷⁰ *Ibid.* [« Quindi imparavano il mestieri lì: [...] il mestiere quello che era il rapporto con il pubblico »].

¹⁷¹ Carlo Boso, « Art de la comédie, comédie de l'art », op. cit., p. 69.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Roberto Cuppone, « Commedia dell'Arte: un'eredità contesa », op. cit., p. 57. [« sulla drammaturgia d'attore, intesa come creazione da parte dell'attore della maschera e insieme della/e sua/e storia/e ; e sulla spettacolarità del prodotto finale: numeri e lazzi. Boso domanda agli attori una responsabilità creativa pressoché totale »].

pas composées dans la solitude d'un homme de lettres mais devant le souffle chaud du public [...]¹⁷⁵.

En analysant tous les composants de la production bosienne, on verra que « le souffle chaud » du public, c'est-à-dire le processus de création qui n'est pas hermétique mais qui vise à s'ouvrir au plus vite au regard du spectateur, est l'élément qui définit le système dramaturgique et les procédés pédagogiques de Boso. Dans la dernière partie, on reviendra sur la question de la pédagogie de Boso pour démontrer que ces deux éléments sont indissociables l'un de l'autre et qu'ils répondent aux fonctions principales de la poétique bosienne : la suprématie du langage des gestes, la formation d'un acteur-créateur dans un laboratoire permanent, la recherche d'un public voyeur, l'implication du spectateur dans l'action scénique, le questionnement de la réalité sociale et politique, la recherche de lieux alternatifs ou de ceux de la rue.

¹⁷⁵ Luigi Pirandello, « Introduzione al Teatro Italiano », in Silvio D'Amico (dir.), *Storia del Teatro Italiano*, Bompiani, Milan, 1936, p. 21. [« La Commedia dell'arte nasce per contro da autori che si accostano tanto al Teatro, alla vita del Teatro, da divenire attori essi stessi, e cominciano con lo scrivere le commedie che poi recitano, commedie subito più teatrali perché non composte nella solitudine d'uno scrittoio di letterato ma già quasi davanti al caldo fiato del pubblico [...] »].

TROISIÈME PARTIE

LA DRAMATURGIE ET LES PROCESSUS DE LA CRÉATION THÉÂTRALE BOSIENNE

LA DRAMATURGIE ET LES PROCESSUS DE LA CRÉATION THÉÂTRALE BOSIENNE

Dans la conclusion du livre *Commedia dell'Arte in the Context* visant à retracer l'histoire du phénomène et sa réception dans le théâtre contemporain, – qu'on avait déjà l'occasion de citer dans les chapitres précédents – Christopher B. Balme confirme que la mythologisation de la *Commedia* est passée par plusieurs étapes, à partir des expériences de Maurice Sand, des expérimentations pratiques russes et françaises, jusqu'à la célèbre mise en scène de Giorgio Strehler. Ensuite, il cite le livre de Taviani, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, comme l'étude cruciale qui éclaircit la différence entre le sens mythique et le sens historiographique du phénomène. L'image mythique avec laquelle Taviani essaie de rompre est celle de la *Commedia dell'Arte* comme « théâtre improvisé populaire dans lequel chaque soir un nouveau spectacle était créé *ex nihilo* et les acteurs s'identifiaient à un seul rôle pour leur vie entière. C'était un théâtre de marché et de rue ouvert à tous »¹. C'est exactement l'image qui est, comme Balme le dit, adoptée par Maurice Sand, les metteurs en scène et théoriciens russes et français et enfin Strehler ; mais qui est aussi présente, partiellement ou complètement, dans la pédagogie théâtrale et dans toutes les expériences du théâtre populaire et de rue qu'on a abordées dans les chapitres précédents. En ce qui concerne la pratique théâtrale contemporaine, Balme affirme qu'

on retrouve cependant un certain attachement à la version mythique, car elle semble avoir un plus grand attrait populaire pour le public et les artistes. Un certain nombre d'acteurs et de pédagogues italiens charismatiques tels que Carlo Boso, Antonio Fava et plus récemment Luciano Brogi (sans parler de Dario Fo) ont beaucoup fait pour diffuser via des performances et surtout des ateliers une notion de la *Commedia dell'Arte* qui semble devoir plus au mythe qu'à l'histoire (du moins au sens historiographique)².

On se demande alors si la *Commedia dell'Arte* existe surtout en tant que mythe dans la pratique théâtrale à partir du XX^e siècle et est-ce que cela implique qu'elle n'existe pas

¹ Christopher B. Balme, « *Commedia dell'Arte and Cultural Heritage* », in *Commedia dell'Arte in Context*, op. cit., p. 311. [« popular improvised theatre, where every evening a new play was created *ex nihilo* and the actors identified with one role for their whole performing lives. It was theatre of the marketplace and the street open to all »].

² *Ibid.* [« we find a certain attachment to the mythical version, however, as it would seem to have greater popular appeal for audiences and artists alike. A number of charismatic Italian actors and pedagogues such as Carlo Boso, Antonio Fava and more recently Luciano Brogi (not to mention Dario Fo) have done much to disseminate via performances and above all workshops a notion of the *commedia dell'arte* that would seem to owe more to the mythe than to history (at least in the historiographical sense) »].

véritablement ? Dans cette partie nous essayerons de répondre à cette question et de démontrer qu'à l'intérieur de l'idée uniforme de la *Commedia dell'Arte* résumée par Balme et assumée par différents protagonistes du théâtre contemporain, il y a pourtant certains aspects et processus qui font partie du cadre multiforme autour de l'image historique et philologique de la *Commedia dell'Arte*. Nous exemplifierons cette affirmation à travers l'activité pratique de Boso en nous appuyant surtout sur l'étude de Taviani. Balme conclut ainsi son article : « Quelle que soit la direction que la *Commedia* prend, elle reste située dans une dialectique productive entre mythe et histoire qui dynamise autant les praticiens que les pédagogues »³. Dans l'optique contemporaine d'une réflexion dialectique « entre mythe et histoire », l'image de la *Commedia dell'Arte* est « riche et confuse »⁴ composée « d'une galerie de fragments qui semblent provenir d'un grand spectacle unique, jamais décrit et mystérieux »⁵.

³ Christopher B. Balme, « *Commedia dell'Arte and Cultural Heritage* », in *Commedia dell'Arte in Context*, op. cit., p. 318. [« Whatever direction commedia takes, it remains situated in a productive dialectic between myth and history which energises practitioners and scholars alike »].

⁴ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 197.

⁵ *Ibid.*

CHAPITRE I. LA STRUCTURE D'UNE COMPAGNIE : LE LABORATOIRE COLLECTIF ET LE PROCESSUS DE CRÉATION

« Une histoire sûre et complète des compagnies de l'Art est impossible à écrire », déclare Ireneo Sanesi, « d'une part parce que les recherches préliminaires d'archives qui seules permettront la reconstruction synthétique restent à effectuer, et d'autre part en raison de l'insuffisance, pour la réalisation de cet objectif, des documents eux-mêmes, lorsqu'ils ont déjà été retrouvés et publiés [...] »⁶. On possède certaines informations sur les raisons pour lesquelles les comédiens *dell'arte* s'unissaient dans une compagnie. En revanche, on a peu d'informations sur le processus de leur rassemblement ; mais une fois unis et présentés devant un notaire, la compagnie devient « la structure constitutive et distinctive principale »⁷ de leur travail. Aujourd'hui, la notion de compagnie ou de collectif d'artistes fait partie intégrante des structures de production et de diffusion dans la société contemporaine et elle est le signe, comme elle l'était autrefois, « d'une conscience professionnelle »⁸. Donc, si on en revient aux propos de Ferrone, « la compagnie est la structure constitutive et distinctive principale de la Commedia dell'Arte », ou à ceux de Taviani : « dans sa totalité, la compagnie, elle aussi, est l'auteur d'une œuvre dont elle ne peut se détacher physiquement »⁹. Plutôt que d'interroger la manière et les raisons pour lesquelles les comédiens *dell'arte* se regroupaient dans une compagnie à partir du XVI^e siècle, nous voulons envisager la question de l'importance de la constitution et du fonctionnement d'une compagnie, de sa pure *présence*, pour la reconstruction du phénomène de la Commedia dell'Arte dans le théâtre contemporain.

La manière dont Boso participe à construire et à définir la physiologie d'une compagnie se déploie dans deux directions possibles : l'organisation d'un stage/laboratoire avec une compagnie déjà existante mais qui change certains de ses traits distinctifs et son répertoire avec son arrivée (comme c'est le cas du Tag Teatro, Mystère Bouffe et Théâtre de l'Éveil) et l'organisation d'un

⁶ in Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 85.

⁷ Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, op. cit., p. 25. [« la principale struttura costitutiva e distintiva della Commedia dell'Arte »].

⁸ *Ibid.* [« il segno di una coscienza professionale »].

⁹ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 386.

stage/laboratoire avec un groupe qui, suite à ce stage, devient une compagnie (Il Carro dei Comici ou Cantina Rablé). Ces deux directions mènent à un objectif commun : le travail et la création dans un laboratoire théâtral permanent. On a déjà vu dans les chapitres précédents que la présence de la Commedia dell'Arte dans le théâtre contemporain se manifestait à travers la présence d'un laboratoire collectif. Gaetano Oliva, dans l'introduction du livre de Miglionico qui a fait une étude sur le projet éducatif de Copeau et les liens entre sa pratique du travail en groupe et la tradition de la Commedia dell'Arte, explique ainsi la notion de laboratoire :

Dans les rencontres du laboratoire, soutenues par une réflexion constante sur le processus créatif, le maître-animateur n'enseigne pas, mais met à la disposition des individus qui forment le groupe ses propres capacités techniques et professionnelles. Les participants, opportunément guidés, affrontent un parcours individuel à travers lequel ils se mettent à l'écoute d'eux-mêmes, et [...] arrivent à la découverte de leurs propres limites et de leurs propres capacités, en ouvrant de nouvelles possibilités, utiles pour exprimer de façon efficace leurs propres pensées et leurs propres sentiments. Le laboratoire, donc, ne désigne pas un lieu, mais plutôt un « travail »¹⁰.

Pourquoi le travail collectif/laboratoire reflète-t-il l'image de la Commedia dell'Arte dans le théâtre contemporain ? Ou encore, si l'on reprend la question de Taviani concernant les comédiens *dell'arte* : « Nous nous demandons au contraire ce que signifia, historiquement, la production d'un spectacle non soumis à la volonté d'un auteur unique ? »¹¹. Pour répondre à cette question, Taviani défie l'un des plus grands mythes de la Commedia dell'Arte : la notion d'improvisation. Il déclare que l'improvisation n'est pas essentielle, que ce qui est l'essentiel, c'est « la dramaturgie des acteurs »¹². L'improvisation est « le niveau extrêmement superficiel du récit¹³, c'est-à-dire la *traduction* de la série des faits et des arguments fixés, réalisée par l'acteur, avec ses propres

¹⁰ Gaetano Oliva, in Marco Miglionico, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità*, op. cit., p. 13. [« Negli incontri di laboratorio, supportati da una costante riflessione sul processo creativo, il maestro-animateur non insegna, ma mette a disposizione degli individui che formano il gruppo le proprie capacità tecniche e professionali. Gli allievi, opportunamente guidati, affrontano un percorso individuale attraverso il quale si pongono in ascolto di loro stessi e [...] giungono alla scoperta dei propri limiti e delle proprie capacità, apprendono possibilità nuove, utili ad esprimere in modo efficace il proprio pensiero e i propri sentimenti. Laboratorio quindi non significa tanto un luogo quanto un "lavoro" »].

¹¹ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 293.

¹² *Ibid.*, p. 322.

¹³ Taviani emploie l'expression *la dicitura*, c'est-à-dire le niveau verbal.

mots »¹⁴. L'idée s'oppose à celle exprimée par Gherardi selon qui la plus grande beauté des pièces des comédiens *dell'arte* « est inséparable de l'action »,

le succès de leurs comédies dépendant absolument des acteurs, qui leur donnent plus ou moins d'agréments, selon qu'ils ont plus ou moins d'esprit, et selon la situation bonne ou mauvaise où ils se trouvent en jouant. C'est cette nécessité de jouer sur le champ qui fait qu'on a tant de peine à remplacer un bon Comédien Italien, lorsque malheureusement il vient à manquer. Il n'y a personne qui ne puisse apprendre par cœur, et réciter sur le théâtre ce qu'il aura appris : mais il faut tout autre chose pour le comédien italien. Qui dit *bon comédien italien* dit un homme qui a du fond, qui joue plus d'imagination que de mémoire ; qui compose, en jouant, tout ce qu'il dit ; [...] qu'il marie si bien ses paroles et ses actions avec celles de son camarade, qu'il entre sur le champ dans tout le jeu et dans tous les mouvemens que l'autre lui demande, d'une manière à faire croire à tout le monde qu'ils *étoient déjà concertez*¹⁵.

Ce que l'idée de Gherardi peut confirmer en revanche, c'est que le fonctionnement d'une compagnie, outre sa structure organisationnelle, était étroitement lié à sa production, à la manière dont les spectacles étaient créés et à leur produit final. Dans une compagnie, les comédiens *dell'arte* faisaient constamment un travail de laboratoire permanent. Mais plutôt qu'un théâtre improvisé sur scène, c'était le « théâtre non écrit » qui

ne pouvait toutefois être confondu avec un théâtre anti-littéraire, gestuel, mimique, mais se présentait – au contraire – comme un théâtre qui dévalorisait la rédaction du récit au nom de l'agencement des faits, des actions, et qui par conséquent ne pouvait en aucune façon être perçu comme un théâtre sans texte littéraire, même si ce texte était produit de telle manière qu'il ne paraissait que dans le seul spectacle¹⁶.

« Il n'y a pas de texte, il n'y a pas de canevas », explique Roberto Cuppone lors de la préparation du spectacle *Scaramuccia* (1986), mis en scène par Boso avec le Tag Teatro, dans lequel il obtient le rôle de Mezzettino.

¹⁴ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 299.

¹⁵ Cf. Evaristo Gherardi, *Le théâtre italien de Gherardi, ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service. Enrichi d'estampes en taille-douce à la tête de chaque comédie, à la fin de laquelle tous les airs qu'on y a chantés se trouvent gravés notés avec leur basse-continue chiffrée*, in Avertissement, Tome I, J.-B. Cusson et P. White, Paris, 1700.

¹⁶ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 299.

Il n'y a pas de texte, il n'y a pas de canevas, il y a seulement l'expérience des vieux camarades *benandanti* et l'honneur d'être appelé par le nom d'art de cet Evaristo Gherardi évoqué dans le titre (et c'est tout, parce qu'après dans le texte il restera un fantasma). Le « metteur en scène », avant de venir, nous laisse trois jours en proie à nous-mêmes et tout de suite je commence à paniquer : qu'est-ce que je peux inventer ?¹⁷

Si au début du processus de création du spectacle il n'y a pas de texte organique écrit mot par mot, il apparaît pourtant au cours de la préparation. Et quand Cuppone dit « les vieux camarades », il pense à Giorgio Bertan, Nora Fuser et Alessandro Bressanello, « tous trois de grands improvisateurs »¹⁸, qui, faisant partie d'un *New-Orleans Jazz band*, jouaient tout d'abord « d'imagination » et après « de mémoire ».

Probablement une compagnie *dell'arte* se comportait, lors de la préparation d'un spectacle, comme un *New-Orleans Jazz band* : sur la base d'une structure rythmique donnée, chaque instrument intervient comme soutien ou en fonction de soliste, en occupant les espaces et les pauses qui s'ouvrent dans le tissu orchestral, ou en répondant aux suggestions thématiques qui viennent des initiatives d'un autre¹⁹.

C'est ainsi que chaque acteur devient « un instrument de musique », selon l'idée de Leo De Berardinis, qui, « en improvisant sur des schémas bien définis, *joue* lui-même – à travers le texte et le mouvement, la voix et le corps – en relation continue avec les autres [...] »²⁰. Cela répond aussi aux objectifs du travail de Boso. Sur sa conduite et à son « initiative », tout le processus de création et d'improvisation sur l'écriture dramatique et scénique, se produit hors scène dans un laboratoire collectif où tous les acteurs participent à la réalisation du résultat final qui se manifeste ensuite sur scène. À partir du premier stage de Boso (1983) réalisé avec la compagnie du Tag Teatro, la manière dont les acteurs travaillent sur la construction d'un spectacle est plus ou moins persistante.

¹⁷ Roberto Cuppone, « Io, la maschera e me », op. cit., p. 167. [« Non c'è testo, non c'è canovaccio, solo l'esperienza dei vecchi compagni *benandanti* e l'onore di esser chiamato col nome d'arte di quell'Evaristo Gherardi evocato dal titolo (e basta; perché poi nel testo resterà un fantasma). Il “regista”, prima di arrivare, ci lascia tre giorni in balia di noi stessi e subito vado nel panico: cosa mi posso inventare? »].

¹⁸ *Ibid.* [« tutti e tre grandi improvvisatori »].

¹⁹ Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, op. cit., pp. 39-40. [« Probabilmente una compagnia dell'arte si comportava, nell'allestire uno spettacolo, come un *New-Orleans Jazz band*: sulla base di una struttura ritmica data, ciascuno strumento interviene a sostegno o in funzione solista, occupando gli spazi e le pause che si aprono nel tessuto orchestrale, o rispondendo a suggerimenti tematici che vengono dalla iniziative di un altro »].

²⁰ Roberto Anedda, « Il teatro come una composizione: la drammaturgia musicale nel lavoro di Leo De Berardinis », op. cit., p. 89. [« Ogni singolo attore è uno strumento musicale che, improvvisando su degli schemi ben definiti, *suona* se stesso – attraverso testo e movimento, voce e corpo – relazionandosi continuamente agli altri [...] »].

En revanche, ce processus n'est pas linéaire et certains aspects changent selon la physionomie de la compagnie et le répertoire qu'elle choisit.

On sait déjà que la compagnie du Tag, bien que plongée antérieurement dans le monde de la Commedia dell'Arte, est pourtant ressuscitée, comme nous l'a confirmé Bressanello, avec l'arrivée de Boso. C'est à partir de ce moment-là que tout le travail est orienté vers la récupération historique du phénomène. La nouvelle compagnie du Tag est formée par l'équipe de collaborateurs du stage qui donnent aux participants les appuis techniques et les modes opératoires : la mimique gestuelle, les masques, le chant, les combats et les danses. Le premier spectacle réalisé hors de ce stage, *Il Falso Magnifico*, représente ainsi la première étape de la constitution des membres de ce *nouveau* Tag : Alessandro Bressanello, Eleonora Fuser, Laura Boato, Eugenio Allegri, Giorgio Bertan, Adriano Iurissevich, Montse Guallar, Bobette Levesque, Alberto Olivero et Antonio Serrano, parmi lesquels, les quatre derniers sont choisis entre trente acteurs/participants européens au stage.

Aux XVI^e et au XVII^e siècles, une compagnie de comédiens était en réalité un paradoxe vivant : peut-être le seul exemple d'un ensemble d'individus différents par l'origine sociale, la provenance géographique, la culture, l'âge, unis par un rapport stable de collaboration et sans hiérarchie précise²¹.

Boso imagine ainsi le système organisationnel et productif d'une compagnie *dell'arte*. La compagnie avait aussi pour but une transmission du savoir et des compétences acquises. On a déjà mentionné que Cuppone est entré dans le Tag lors de son engagement dans le spectacle *Scaramuccia* en 1986. Il confie qu'à l'époque, l'expérience de ses « vieux camarades », « encore aujourd'hui spécialisés en rôles de Vecchi »²², l'a aussi aidé à faire sortir toute l'expression gestuelle qui se cachait en lui. Cela confirme ce qu'on a déjà indiqué dans les chapitres précédents, c'est que Boso met l'accent sur la « dramaturgie de l'acteur, comprise comme création du masque et en même temps de son/ses histoire/s par l'acteur ; et sur le caractère spectaculaire du produit final : numéros et *lazzi*. Boso demande aux acteurs une responsabilité créative presque totale »²³, soit dans la construction du canevas, soit dans celle du jeu. Toutefois, c'est Boso qui définit le fil de l'histoire, la logique d'entrée et de sortie de scène et la répartition des rôles. Du début du premier

²¹ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 376.

²² Roberto Cuppone, « Io, la maschera e me », op. cit., p. 167. [« ancora oggi specializzati nei ruoli di Vecchi »].

²³ Roberto Cuppone, « Commedia dell'Arte: un'eredità contesa », op. cit., p. 57. [« sulla drammaturgia d'attore, intesa come creazione da parte dell'attore della maschera e insieme della/e sua/e storia/e ; e sulla spettacolarità del prodotto finale: numeri e lazzi. Boso domanda agli attori una responsabilità creativa pressoché totale »].

stage avec le Tag, à la variation de différents exercices physiques, Boso commence déjà à envisager les potentiels rôles en respectant l'équilibre qui « doit être assuré non seulement par la présence de différents masques ou de différents personnages, mais il faut que ces masques et ces personnages soient relatifs à différentes fonctions dramaturgiques de la comédie »²⁴. Boso fait la répartition des rôles selon la structure des rôles essentiels, non mobiles, d'après la fonction dramaturgique de la comédie et d'après les aptitudes physiques et mentales de l'acteur. « L'improvisation [...] se fonde avant tout sur l'hypothèse d'une structure de production – la compagnie – dont la logique constitutive oblige chaque acteur à respecter rigoureusement un rôle fixe fonctionnel à un système géométrique d'emplois »²⁵. Certains acteurs restent plus ou moins encadrés dans le même emploi dans différents spectacles : Alessandro Bressanello, dans *Il Falso Magnifico*, obtient le rôle de Pantalon ; un an après, le rôle de Doge dans *L'assedio della serenissima* ; en 1986, le rôle de Giudice dans *Scaramuccia* et en 1988, le rôle de Direttore del Circo dans *Freaks*. Il s'agit, d'une certaine manière, comme l'affirme d'ailleurs Cuppone, de la spécialisation de l'acteur dans un emploi. Mais d'autre part, certains acteurs vont d'un pôle à l'autre en assumant, par exemple, le rôle de Zanni pour passer ensuite à celui de Pantalon – comme Andriano Iurissevich qui interprète le rôle de Zane dans *Il Falso Magnifico* et le rôle de Pantalon dans *Il Re Cervo* de 1985. Donc, plutôt que de la spécialisation dans un rôle, on parle de « la spécialisation à ne pas se spécialiser »²⁶ selon l'idée de Taviani. Taviani précise qu'il est vrai que le comédien *dell'arte* se spécialise pour atteindre l'excellence, mais sans pour autant se lier à son masque/personnage pour toute sa vie et qu'il ne s'identifie pas avec lui. C'est l'une des notions sur lesquelles nous revenons en affrontant la question des personnages et des masques dans les spectacles bosiens.

Donc, comprendre pourquoi la compagnie est la structure constitutive et distinctive principale de la Commedia dell'Arte signifie aussi rompre avec l'idée imaginaire du processus de la création des spectacles *dell'arte*. Envisager une compagnie *dell'arte* comme un lieu de rencontre, de partage, de collaboration, de création, de perfection, d'imagination et de mémoire, comme une « organisation collective »²⁷, ne serait pas possible si l'on considérait la Commedia dell'Arte

²⁴ Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, op. cit., p. 76. [« L'equilibrio fra le parti deve essere garantito non solo dalla presenza di diverse maschere e di diversi personaggi, ma bisogna anche che queste maschere e questi personaggi siano riferibili alle diverse funzioni drammaturgiche della commedia »].

²⁵ Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte*, op. cit., p. 172. [« L'improvvisazione [...] si fonda innanzitutto sul presupposto d'una struttura produttiva – la compagnia – la cui logica costituente esige da ogni attore il rigoroso rispetto d'una parte fissa funzionale a un geometrico sistema di ruoli »].

²⁶ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 325.

²⁷ Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, op. cit., p. 130. [« l'organizzazione collettiva »].

comme un théâtre purement improvisé qui s'oppose à la préméditation. Taviani annonce qu'un acteur professionnel, donc celui qui appartient à une compagnie professionnelle, est « par définition, un acteur professionnel qui connaît un répertoire et qui est en mesure de collaborer facilement avec d'autres professionnels en produisant du théâtre d'une manière rapide et continue. Il peut le faire parce qu'il connaît par cœur différents rôles »²⁸.

Boso envisage la compagnie comme un lieu collectif où les acteurs se ressemblent dans un *fraternale* groupe et, sur la houlette d'un *capocomico*/metteur en scène, travaillent ensemble sur l'écriture dramaturgique et scénique d'un spectacle.

Quelques mois auparavant, bien que toujours étudiant à l'IAD, mon fils David se propose de partir un mois à Paris pour y suivre un stage de Commedia dell'Arte dirigé par un certain Carlo Boso. Fin août, je me rends à Paris pour y voir la présentation de fin du stage. Et j'y vois un travail exceptionnel présenté par les stagiaires et un David complètement convaincu par la Commedia. À la fin de la soirée, il me présente le maître. [...] Je suis émerveillé par son travail, je lui en fais part et ne peux m'empêcher de lui parler de L'Éveil. Ma question est abrupte, spontanée, irréfléchie. Uniquement guidée par mon enthousiasme débordant : « Seriez-vous d'accord de faire une mise en scène en Belgique ? » Mais la réponse est aussi spontanée : « Je dois me rendre à Bruxelles dimanche prochain, on en discutera ». Carlo Boso a dû me prendre pour un fou ou un doux rêveur car huit jours plus tard, attablés à la Lunette, il me confirme son intérêt de venir mettre en scène un spectacle pour L'Éveil. À sa question : quel projet de création ?, je lui rétorque *Arlequin valet de deux maîtres*... Tope-là et c'est parti pour un long voyage²⁹.

C'est ainsi que Guy Pion décrit sa première rencontre avec Boso et son désir de travailler avec lui en lui proposant la mise en scène de la pièce de Goldoni. C'était effectivement un « long voyage » parce que Boso a collaboré avec la compagnie du Théâtre de l'Éveil pendant dix huit ans et a réalisé avec eux huit spectacles³⁰. La première étape du processus de création du premier spectacle était l'organisation d'un stage sur les techniques de la Commedia dell'Arte. Donc, il s'agit de la même stratégie déjà appliquée avec la compagnie du Tag. Mais la différence principale entre la structure du travail effectué avec le Tag comparativement à celle avec l'Éveil, tient du fait que le répertoire

²⁸ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 335.

²⁹ Guy Pion, in *1982-2007 en Eveil depuis 25 ans*, Mémoire d'une aventure théâtrale, p. 89.

³⁰ *Arlequin serviteur de deux patrons* de Carlo Goldoni (1997) ; *L'Opéra di quat'sous* de Bertolt Brecht, Kurt Weill et Elisabeth Kauffman (1999) ; *Les jumeaux vénitiens* de Carlo Goldoni (2003) ; *Mort accidentelle d'un anarchiste* de Dario Fo (2003) ; *L'oiseau vert* de Carlo Gozzi (2007) ; *Noce chez les petits bourgeois* de Bertolt Brecht (2005) ; *Faut pas payer* de Dario Fo (2009) ; *Ay Carmela* de Jose Sanchis Sinisterra (2015).

choisi par Boso se base sur les textes dramatiques déjà écrits, donc préexistants ; principalement les textes de Goldoni, ensuite ceux de Fo, Gozzi et Sanchis Sinisterra. Toutefois, dans l'image de sa propre troupe – « trouver un abri pour sa carriole de saltimbanques »³¹ –, Pion voit une troupe de Commedia dell'Arte contemporaine. En choisissant *Serviteur* de Goldoni, Pion et Boso veulent rendre hommage aux premiers acteurs professionnels : « à ces femmes et ces hommes qui ont ainsi socialisé leur différence et ont inventé une nouvelle forme de théâtre pour mieux se défendre »³².

Si l'on dit que le caractère principal d'une compagnie *dell'arte* est le processus de production des spectacles et la technique de composition du texte dramatique qui n'est pas soumis à la volonté d'un seul auteur ; et si, de l'autre côté, on définit le concept d'improvisation sur le niveau verbal – « le concept d'improvisation en tant que tel est en effet lié seulement au niveau verbal »³³ – on se demande en quoi consiste le concept du travail collectif de Boso réalisé avec les acteurs de L'Éveil ? Il nous semble que la formulation de Taviani peut fournir une réponse à cette question. Taviani dit que « le spectacle est surtout fonctionnel pour la vie des petits groupes de professionnels », mais qu'il est aussi « le dispositif qui sert à maintenir la cohésion du groupe »³⁴. Guy Pion dévoile que la raison pour laquelle ils ont décidé de collaborer avec Boso et de se pencher sur la tradition de la Commedia dell'Arte, c'est pour « retrouver un plaisir physique du jeu et surtout renforcer la cohésion [de leur troupe] »³⁵.

Les spectacles, comme les compagnies d'acteurs, ont un double aspect : *ils s'adaptent*, par les sujets et les images qu'ils choisissent, aux désirs et aux goûts des spectateurs, mais au sein de la structure qui leur donne forme, *ils se modèlent* en répondant aux exigences les plus profondes de la compagnie d'acteurs par qui ils sont exprimés. [...] Comparées aux autres théâtres d'Europe, les compagnies des professionnels italiens apparaissent comme des petits groupes dont les spectacles sont, littéralement, *un théâtre fait à la maison*. Voilà pourquoi elles

³¹ En 1991, L'Éveil questionne la fonction de l'art dans une société démocratique dans le spectacle *Passagères*, pièce d'un jeune auteur français, dramaturge à la Comédie de Caen, Daniel Besnehard. Au cours de ces mêmes années L'Éveil déménage à Mons. « Ainsi, après quatre années d'errance et quatre autres années d'installation sauvage à Bruxelles, le Théâtre de l'Éveil va enfin trouver un abri pour sa carriole de saltimbanques : une salle de spectacle réchauffée par le bois et la brique où l'on se surprend à murmurer : *home, sweet home...* », in *1982-2007 en Eveil depuis 25 ans*, op. cit., p. 66.

³² Guy Pion, *Pourquoi monter « Arlequin » aujourd'hui*, in *Arlequin valet de deux maîtres* de Carlo Goldoni, adaptation par Carlo Boso et Guy Pion, op. cit., p. 16.

³³ Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, op. cit., p. 39. [« Il concetto di improvvisazione infatti di per sé riguarda soltanto il livello verbale »].

³⁴ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 385.

³⁵ Guy Pion, « La Commedia dell'Arte réinventée », propos recueillis par Elysabeth Loos, in *La Lanterne*, 1997.

concilient de manière d'autant plus raffinée la relation entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'acteur et le personnage [...]»³⁶.

Non seulement à cause de ses prédispositions physiques et vocales, Guy Pion a été choisi pour le rôle d'Arlequin, mais aussi par rapport à l'image qu'il donne à sa propre compagnie et à l'image de l'artiste en général dans le marché du théâtre contemporain. D'ailleurs la compagnie de Pion fonctionne, depuis sa création, comme une *fraternale* compagnie à l'intérieur de laquelle « un théâtre *fait à la maison* » peut être parfaitement réalisé. Pour renforcer l'idée, Boso choisit la structure métathéâtrale dans l'introduction du spectacle goldonien et construit la vie parallèle à la manière de Strehler dans la troisième édition d'*Arlequin*. L'espace de l'illusion et de la réalité est ainsi réalisé : sur la scène, il y a un plateau sur et autour duquel la vie d'une compagnie se déroule. La face avant du plateau est délimitée par les lumières de la rampe, et la face arrière par le rideau de fond qui suggère l'ambiance vénitienne, l'auberge qui se trouve à côté du pont vénitien par lequel, par un trou au milieu, les acteurs sortent sur le plateau. À côté du plateau, se trouve un chariot qui fait allusion au « *moto perpetuo* »³⁷ d'une compagnie, devant lequel Clarice chante. De l'autre côté, Arlequin fait des exercices physiques. Silvio regarde vers le public. Brighella et Beatrice arrivent tandis que Smeraldina et Pantalon sortent du chariot. Pantalon demande quand le spectacle peut commencer étant donné que le public est déjà là. Les musiciens commencent à jouer, même Arlequin joue du tambour, les autres dansent sur et autour du plateau. Clarice s'aperçoit qu'il manque des accessoires de décor, plus précisément une chaise. Florindo peste : « Si les accessoires ne sont pas à la place, je ne joue pas ». Brighella ramène une chaise que Clarice, Smeraldina, puis Facchino déplacent pour lui trouver l'emplacement adéquat. Les trompettes sonnent. Dottore, Brighella, Clarice, Pantalon, Silvio et Smeraldina sont sur scène en face du public. Brighella et Pantalon chaussent les masques qui étaient jusqu'à ce moment-là sur leurs fronts. Tous les acteurs prennent la position corporelle attendue par leurs rôles. Ils s'approchent du public en sautant et en criant : « Vive la mariée ». Le spectacle commence³⁸. Donc, même si le travail est construit autour d'un texte dramatique préexistant, Boso, par des moyens extraverbaux, fait que la création

³⁶ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 385.

³⁷ L'expression utilisée par Flaminio Scala dans une lettre à don Giovanni de Medici, le 22 décembre 1618, in Siro Ferrone, Claudia Burattelli, Domenica Landolfi, et al. (dir.), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B. Andreini, N. Barbieri, P. M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, vol. 2, Le Lettere, Florence, 1993, p. 518. [« La compagnia parte domatina alla volta di Mantova, ma con tanto mio fastidio per la lunghezza e varietà del moto perpetuo »].

³⁸ *Arlecchino servitore di due padroni* de 1997 au Théâtre Le Public de Bruxelles. Transcription de l'ouverture du spectacle et de l'introduction au premier acte. Pour consulter la vidéo : https://www.youtube.com/watch?v=_rALzMF4QDk.

collective et la construction du spectacle soient adaptées au caractère de la compagnie, des acteurs et de la pièce. La tradition de la Commedia dell'Arte sert à L'Éveil à mettre l'accent sur un théâtre populaire et réaliste qui dit la vérité ou dénonce ses contraintes et qui est compréhensible des masses³⁹ ; c'est-à-dire, fait pour dénoncer la valeur politique que Boso lui attribue et que nous traiterons dans le VI chapitre de cette partie.

Le fait que la dramaturgie, le jeu d'acteur et les postes de mise en scène dans la création bosienne sont conditionnés par les désirs et les choix du groupe peut expliquer la raison pour laquelle Filacanapa définit Boso comme « *capocomico* moderne »⁴⁰ ou ce pourquoi Cuppone dit que Boso est un metteur en scène « qui est là et qui n'est pas là ». En fournissant les bases de techniques fondamentales des personnages de la Commedia, Boso, néanmoins, ne restreint jamais – de même que Strehler lors de la préparation du spectacle de Goldoni – la responsabilité créative des acteurs – qui est au premier plan une responsabilité collective – soit dans la composition du texte ou de la mimique gestuelle, soit dans la construction du personnage. « La dramaturgie de l'acteur »⁴¹ conçue par rapport à un théâtre écrit/non écrit est toujours à la source du parcours artistique et pédagogique de Boso.

En 2016, Boso participe directement à la fondation de la jeune compagnie, Cantina Rablé, née à l'issue de la création de leur premier spectacle, *Arlequin, serviteur de deux maîtres* de Goldoni. On rappelle que Boso parle de certains défis essentiels relatifs à la pièce de Goldoni : la jeune compagnie qui essaie de s'opposer aux grandes productions théâtrales, la réadaptation de la structure dramaturgique de Goldoni et la construction du jeu d'Anzalone, l'acteur caractérisé par des capacités motrices particulières. Il fallait que la compagnie fonctionnât comme un corps organique pour répondre à ces défis, c'est-à-dire, pour que la pièce trouve sa forme cohérente :

³⁹ Avec Boso, le Théâtre de l'Éveil choisit de travailler sur la pièce de Goldoni, parce qu'elle possède, selon Guy Pion, directeur de la compagnie, « les germes de la révolte » : « elle suggère et dénonce à sa manière des rapports de classe, sans aucun doute plus violents que l'on peut l'imaginer. C'est la raison pour laquelle nous considérons *Arlequin* comme un texte "moderne". *Arlequin valet de deux maîtres* est une allégorie du nouveau théâtre recherché par Goldoni, avec des personnages positifs, opposés à la facticité du monde qui les entoure », in Guy Pion, *Pourquoi monter Arlequin aujourd'hui*, in *Arlequin valet de deux maîtres* de Carlo Goldoni, adaptation par Carlo Boso et Guy Pion, op. cit., p. 16. La deuxième raison de ce choix est apparemment plus simple : rendre hommage à la Commedia dell'Arte dans une adaptation plus proche de l'esprit du public belge. Pour accomplir ces objectifs, précise Pion, il fallait « un homme, un metteur en scène apte à nous transmettre "l'esprit" et les exigences de la Commedia », in *Ibid.*

⁴⁰ Cf. Giulia Filacanapa, « La néo-commedia dell'arte ou l'invention d'une tradition : Carlo Boso et Leo De Berardinis, deux capocomici modernes », op. cit.

⁴¹ On propose la définition de « dramaturgie de l'acteur » de Patrice Pavis : « La dramaturgie de l'acteur : cette expression créée par et à propos d'Eugenio Barba convient pour un mode de travail où l'acteur ou actrice le plus souvent, choisit ses propres matériaux vocaux, gestuels, textuels et vestimentaires, etc., pour les assembler petit à petit au cours d'improvisations individuelles, le plus souvent, pendant de longs mois. La dramaturgie de l'acteur est au fond un mode normal de travail théâtral où l'acteur propose des matériaux qu'il a déjà mis en forme, acceptant ensuite plus ou moins volontiers d'en être dépossédé au profit de choix dramaturgiques ou d'applications scéniques », in Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, 2e éd., Armand Colin, Malakoff, 2018, p. 152.

adapter le texte de Goldoni en déplaçant son cadre géographique et historique, adapter les masques traditionnels de la Commedia dell'Arte aux personnages modernes, adapter le jeu d'Anzalone à celui de ses compagnons. Donc, il fallait que le fonctionnement de la compagnie correspondît aux exigences du spectacle en train de se créer.

La structure d'une compagnie envisagée à travers le travail collectif et la production collective des spectacles, sur l'exemple de ces trois compagnies, émerge sur différents plans que nous analyserons au cours de cette partie : le travail sur le texte ou le canevas, la construction des personnages et leur jeu, l'invention et la réutilisation des masques et le lieu des représentations. La cohésion de tous ces éléments reflète l'image de la Commedia dell'Arte telle que Boso la conçoit aussi. Elle « devient, par définition, [...] le théâtre des acteurs »⁴². Le contexte dans lequel elle se situe est celui « des formes d'organisation, de production, de socialisation intérieure et de transmission des expériences des groupes d'acteurs »⁴³ ; celui de la création dans un laboratoire théâtral permanent.

⁴² Ferdinando Taviani, « Influenza della Commedia dell'Arte », op. cit., p. 400. [« Diventa, per antonomasia, [...] il teatro degli attori »].

⁴³ *Ibid.* [« il contesto delle forme di organizzazione, di produzione, di socializzazione interna e di trasmissione delle esperienze dei gruppi di attori »].

CHAPITRE II. LE RÉPERTOIRE DE CARLO BOSO

II. 1. De l'imaginaire à la mémoire et de la mémoire à l'imaginaire : le processus de construction et de réalisation du canevas et/ou du texte préexistant

Nous avons dit, dans les pages précédentes, que Boso, à l'intérieur d'une compagnie, travaillait, d'un côté avec un théâtre non écrit, et de l'autre avec un théâtre écrit. Quant au premier cas, nous avons parlé de la compagnie du Tag Teatro en pointant la composition dramaturgique et scénique *improvisée* qui était presque complètement orientée sur la tradition des canevas de la Commedia dell'Arte.

La manière dont Boso travaille sur la construction d'un canevas avec les acteurs du Tag Teatro peut être définie comme : « l'écriture théâtrale à travers la transformation du récit en un canevas » qui est élaboré en assumant potentiellement « la forme d'un vrai et propre texte dramatique destiné à la représentation »⁴⁴. Dans son article, « *Farvi sopra le parole* », *scenario, ossatura, canovaccio*, Vescovo précise, en confirmant l'affirmation de Ferrone, que le scénario ou le canevas est presque toujours « une écriture *consuntiva* »⁴⁵ :

Le travail à la table arrive cependant plus tard, quand le processus de production du spectacle est déjà dans un état avancé de composition. L'écriture sur la carte de l'action et du dialogue, soit provisoire en vue du spectacle, soit pour ainsi dire 'définitive' (c'est-à-dire ultérieure à la vérification scénique) et destinée à l'impression, est déjà le point d'arrivée. Le travail à la table est la station de pause d'un parcours commencé auparavant. On ne veut pas nier ici que les spectacles *dell'arte* commençaient, dans la phase de distribution et de concentration des rôles, même par un texte minimal (canevas, scénario, *fabula* si vous préférez)⁴⁶.

⁴⁴ Gaetano Oliva, Serena Pilotto, *La scrittura teatrale nel Novecento, Il Testo Drammatico e il Laboratorio di Scrittura Creativa*, Editore XY.IT, Arona, 2013, p. 161. [« Da qui è possibile ripartire se si desidera approcciare la scrittura teatrale mediante la trasformazione del racconto in un canovaccio [...] e poi sviluppare quest'ultimo facendogli assumere la forma di un vero e proprio testo drammatico destinato alla rappresentazione »].

⁴⁵ Piermario Vescovo, « *Farvi sopra le parole. Scenario, ossatura, canovaccio* », in *Commedia dell'Arte*, Annuario internazionale, III, 2010, p. 97. [Quasi sempre lo scenario è una scrittura 'consuntiva'].

⁴⁶ Siro Ferrone, « Il metodo compositivo della Commedia dell'Arte », 2003, disponible sur : <https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=1459>, consulté le 16 avril 2021. [Il tavolino arriva comunque tardi, quando il processo della produzione dello spettacolo è già in uno stato avanzato di composizione. La scrittura su carta dell'azione e del dialogo, sia essa provvisoria in vista dello spettacolo, sia per così dire 'definitiva' (cioè susseguente alla verifica scenica) e destinata alla stampa, è già un punto d'arrivo. Il tavolino è la stazione di sosta di un percorso cominciato molto prima. Non si vuole qui negare che gli spettacoli dell'Arte cominciassero, nella fase di distribuzione e concertazione delle parti, da un sia pur minimo copione (canovaccio, scenario, *fabula* che dir si voglia)].

L'objectif de Vescovo est d'éclaircir la terminologie, très souvent ambiguë et polyvalente selon lui, des mots : 'scénario' ou 'canevas' et 'squelette'.

Le 'squelette' et le 'scénario' peuvent être échangés l'un avec l'autre à cause de leur forme schématique et parce qu'ils sont formellement des textes préventifs par rapport à la 'mise en dialogue', mais pour le 'scénario' cette *preventività* est souvent, précisément, formelle – à la différence de ce qui arrive pour le 'squelette' qui précède vraiment et toujours le texte étendu –, parce qu'il s'agit d'une forme qui indique à la manière diégétique une disposition dramatique. Le 'squelette' et le scénario, toutefois, coïncident dans la forme d'énonciation de l'articulation du drame, dont ils offrent un dessin essentiel⁴⁷.

Alors, si la composition d'un canevas, comme l'affirme Ferrone est un parcours final sans nier la présence d'un « dessin essentiel » minimal, et si la différence entre le squelette et le canevas repose sur le fait que le squelette précède nécessairement un texte étendu, on peut dire que le processus de *l'écriture* dramaturgique choisi par Boso est compris entre ces deux formes : entre le scénario et le squelette. En utilisant de nouveau les paroles de Vescovo, on peut l'expliquer ainsi :

Les comédiens *dell'arte* qui 'inventaient' les histoires, ou qui plus souvent les reprenaient de la tradition précédente, spectaculaire ou littéraire, effectuent – donc – la même opération que le dramaturge qui, en se référant à une méthode canonique du travail, donne la structure essentielle au drame qu'il doit écrire. Inventer ou 'extraire' un scénario ou un squelette relèvent de la même opération, non sans raison inscrite dans le champ sémantique commun de la détermination du 'sujet'⁴⁸.

⁴⁷ Piermario Vescovo, « *Farvi sopra le parole. Scenari, ossatura, canovaccio* », op. cit., p. 98. [« 'Ossatura di viluppo' e 'scenari' possono essere scambiati l'una per l'altro per la loro forma schematica e perché sono formalmente dei testi preventivi rispetto alla 'messa in dialogo', ma per lo 'scenari' questa preventività è spesso, appunto, formale – diversamente da quanto succede per l'ossatura' che precede davvero e sempre il testo disteso –, perché si tratta di una forma che indica nel modo diegetico una disposizione drammatica. L'ossatura' et lo scenari, tuttavia, coincidono nella forma di enunciazione dell'articolazione del dramma, di cui offrono un disegno essenziale »].

⁴⁸ *Ibid.*, p. 99. [« I comici dell'arte che 'inventavano' delle trame, o che più spesso le riprendono dalla precedente tradizione, spettacolare o letteraria, compiono – dunque – la medesima operazione di un dramaturgo che, facendo riferimento a un metodo canonico di lavoro, dà la struttura essenziale al dramma che deve scrivere. Inventare o 'estrarre' uno scenari o un'ossatura sono la medesima operazione, non a caso inscritta nel campo semantico comune della determinazione del 'soggetto' »].

*Il Falso Magnifico*⁴⁹ est le premier spectacle né de la collaboration entre la compagnie du Tag et Carlo Boso. Il est créé en utilisant une partie du matériel théâtral élaboré au cours du stage d'après une tragi-comédie dont les arguments étaient tirés des canevas de Flaminio Scala. Il s'agit, en fait, d'un scénario qui « s'inscrit dans un *continuum* entre la scène et la page, dans lequel la scène transvase, à des moments précis, sur la page, des indices, des considérations, des idées, des souvenirs dérivés de l'expérience précédente du plateau »⁵⁰. L'idée était, donc, de prendre et de travailler sur certains canevas de Scala en ajoutant et en réinventant certaines parties, mais en restant fidèles aux schémas du théâtre *improvisé* qui laisse de la place aux paroles et aux discours non écrits. *Il Falso Magnifico* raconte l'histoire du cabotin Rodrigo qui, chassé par ses compagnons, en errant désespérément dans les rues de Venise, rencontre le Magnifico, haut fonctionnaire, envoyé par la Sérénissime République pour contrôler l'administration de Pantalon : la tentation est forte et Rodrigo, après avoir jeté l'autorité dans le canal, en revêt les habits et joue dans la vie le rôle qu'on lui a refusé sur scène. L'un des adjectifs les plus fréquents dans le recueil de Scala est « finto » (*falso*, « faux » en français). La « fausseté » ou le « déguisement » est l'un des *topoi* les plus récurrents de la Commedia dell'Arte, comme la « folie » choisie, six ans après, comme sujet de la nouvelle création de Boso avec le Tag. En 1989, Boso décide de travailler sur l'un des canevas de Scala les plus connus, *La Pazzia di Isabella*⁵¹, en suivant toujours le même parcours de construction du spectacle, à savoir celui défini entre le canevas et le squelette qui s'inscrit dans un *continuum* entre la scène et la page. Cuppone dit que cette *Isabella* n'est pas

seulement un magnifique spectacle et le point le plus haut atteint par le Tag dans la recherche de plus de 10 ans sur la Commedia dell'Arte : il est surtout un modèle de dramaturgie. À cause d'une série de défis vaincus : l'équilibre entre le comique et le drame, l'insolite articulation en

⁴⁹ *Il Falso Magnifico*, créé en 1983 à Venise. Mise en scène : Carlo Boso. Costumes : Rosalba Magini. Masques : Stefano Perocco. Pantomime : Pavel Rouba. Chorégraphie : Nelly Quette. Lumières : Flavio Zennaro. Musique : Adriano Jurissevich. Avec : Eugenio Allegri (Pedrolino), Giorgio Bertan (Il Magnifico), Laura Boato (Hortensia), Alessandro Bressanello (Pantalone), Eleonora Fuser (Sorcière), Montse Guallar (Principessa Incarnacion), Adriano Jurissevich (Zane), Bobette Levesque (Franceschina), Alberto Olivero (Ignazio), Antonio Serrano (Il Capitano).

⁵⁰ Roberto Cuppone, « *In questo, il teatro gli scenari della Commedia dell'Arte* », op. cit., p. 127. [« Lo scenario si iscrive in un *continuum* fra la scena e la pagina, in cui la scena travasa, a momenti dati, sulla pagina, spunti, considerazioni, idee, ricordi derivati dalla precedente esperienza del palcoscenico »].

⁵¹ *La pazzia di Isabella* de Flaminio Scala, créé en 1989 à Venise. Mise en scène : Carlo Boso. Costumes : Rosalba Magini. Masques : Stefano Perocco. Pantomime : Pavel Rouba. Chorégraphie : Nelly Quette. Lumières : Flavio Zennaro. Musique : Adriano Jurissevich. Combats : Bob Heddle Roboth. Scénographie : Emanuele Luzzati. Avec : Giorgio Bertan (Pantalone ; Capitan Spavento ; Balsamus dottore), Alessandro Bressanello (Codega locandiere), Bobette Levesque (Franceschina), Giusi Zaccagnini (Isabella), Peter Jordan (Orazio), Carlo Caloro (Flavio), Maura Plenzio (Flaminia), Benoit Roland (Francatrippa), Stefano Rota (Arlecchino).

trois actes, la confrontation à un canevas classique sans décadence de langage et sans perte d'actualité⁵².

Le processus de la création de la tragi-comédie élaboré au cours du premier stage qui était le prélude au spectacle de *Il Falso Magnifico*, jusqu'à la *Pazzia di Isabella*, prouve, ce qu'on a essayé de démontrer dans la partie précédente, que « l'improvisation n'excluait pas une longue préméditation, un *training* »⁵³, qui a permis aux acteurs du Tag d'atteindre le point le plus haut dans leur recherche sur la Commedia dell'Arte. L'improvisation, selon Boso « est un art, un vrai métier qui s'apprend »⁵⁴. On rappelle qu'une fois le spectacle achevé dans sa forme 'finale', Boso transforme le canevas en un texte organique. Par contre, il ne devient jamais un texte dramatique préexistant parce qu'il reste toujours disponible à subir différentes variations si les occasions l'exigent. Le théâtre de Boso est un théâtre basé sur « les actions » ainsi que Scala les avait définies dans le Prologue du *Finto Marito* : « parce qu'en effet, aux actions sont plus similaires les actions que les narrations, et les comédies consistent exactement et essentiellement dans les actions, et dans les narrations par accident »⁵⁵. Taviani, et après lui Cuppone, compare « la dramaturgie des actions » avec la composition dramatique du film : les actions

sont, au contraire, récit, représentation, mise en scène d'une trame, même si les paroles que doivent dire les acteurs ne sont pas très importantes. Mais elles ne sont pas importantes non parce qu'elles peuvent être éliminées, mais parce qu'elles peuvent ne pas être particulièrement soignées du point de vue littéraire⁵⁶.

Cuppone, de son côté, parle du « rapport avec l'écriture pour le cinéma (scénario = sujet + mise en scène) »⁵⁷.

⁵² Roberto Cuppone, « Recensioni », in *Sipario*, octobre, 1989. [« Questa *Pazzia di Isabella* non è soltanto un magnifico spettacolo ed il punto più alto raggiunto dal Tag nella decennale ricerca sulla Commedia dell'Arte ; è, soprattutto, un modello di dramaturgia. Per una serie di sfide vinte : l'equilibrio raggiunto tra comicità e dramma, l'inusuale articolazione in tre atti, il confronto con un canovaccio classico senza scadimenti di linguaggio e senza perdita di attualità »].

⁵³ Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, op. cit., p. 93. [« l'improvvisazione non escludeva una lunga premeditazione, un *training* »].

⁵⁴ Carlo Boso, « La leçon de Boso », op. cit.

⁵⁵ Flaminio Scala, *Il teatro della favole rappresentative*, Ferruccio Marotti (dir.), Il Polifilo, Milan, 1976, p. 11. [« perché in effetto alle azioni son più simili l'azioni che le narrazioni, e le commedie nell'azioni consistono propriamente et in sustanzia, e nelle narrazioni per accidente »].

⁵⁶ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 298.

⁵⁷ Roberto Cuppone, « *In questo*, il teatro gli scenari della Commedia dell'Arte », op. cit., p. 140. [« Rapporti con la scrittura per il cinema. (scénario = soggetto + sceneggiatura) »].

« Les canevas de Carlo Boso », comme le dit Filacanapa, « comme beaucoup de canevas « historiques » de *commedia*, n'ont jamais été publiés et ne vivent que dans la mémoire des participants »⁵⁸. Leur réalisation est le résultat d'un travail dans lequel la dramaturgie des actions se juxtapose avec la dramaturgie des acteurs. « Les canevas », dit Boso, « varient selon les stages, car ils sont très liés à la personnalité des comédiens. Autrefois, les canevas étaient construits pour les comédiens et, si on changeait de comédien, le canevas ne tenait plus »⁵⁹. Boso choisit un 'sujet' qui prend, en même temps, la forme d'un squelette. Il donne ensuite des points sur sa construction et sur la concentration des rôles. Le spectacle est monté en utilisant une série de scènes réalisées en tant que *numéros* (qui fonctionnent seuls) à travers lesquels l'histoire avance en se développant selon différentes intrigues. Le texte – composé avec les acteurs qui s'appuient sur les propres connaissances littéraires et historiques – auquel s'ajoutent des sujets d'actualité, une fois qu'il a pris sa forme définitive, est mémorisé par les acteurs. Donc, il s'agit d'un processus *de l'imagination à la mémoire*, mais qui concerne une forme textuelle amphibie qui n'est caractérisée ni par une pure imagination mentale, ni par une écriture dramaturgique proprement dite. Le montage des *numéros*, propres à être combinés, changés, supprimés ou ajoutés, permet cependant que le spectacle reste toujours *vif* et en évolution continue. Si on reprend de nouveau l'idée de De Berardinis, « le spectacle est l'assemblage de scènes isolées [...] plus ou moins indépendantes les unes des autres. Chaque scène, généralement interprétée [...] par deux ou trois personnages, est le résultat d'improvisations réalisées séparément par les différents groupes d'acteurs et basées chacune sur une très vague trace de canevas »⁶⁰. Il nous semble opportun de préciser que la question qu'on aborde ici concerne la composition du contenu verbal des spectacles de Boso. On verra que ce processus est inséparable de celui qui concerne le travail sur l'expression extraverbale : les masques, la composition du jeu scénique et la mise en scène.

⁵⁸ Giulia Filacanapa, « La néo-commedia dell'arte ou *l'invention d'une tradition* : Carlo Boso et Leo De Berardinis, deux capocomici modernes », op. cit., p. 60.

⁵⁹ Carlo Boso, « Art de la comédie, comédie de l'art », op. cit., p. 69.

⁶⁰ Roberto Anedda, « Il teatro come una composizione: la drammaturgia musicale nel lavoro di Leo De Berardinis », op. cit., p. 89. [« lo spettacolo è il risultato dell'assemblaggio di singole scene [...] più o meno autonomamente l'una dall'altra. Ogni scena, interpretata generalmente [...] da due o tre personaggi, è frutto delle improvvisazioni fatte separatamente dai singoli gruppi di attori e basate ognuna su una traccia molto vaga di canovaccio »].

*Scaramuccia*⁶¹, *L'assedio della Serenissima*⁶² et *Freaks*⁶³ sont également des canevas qui s'ajoutent au répertoire de Boso au Tag Teatro. À la différence de *Scaramuccia* qui appartient aux canevas traditionnels de la Commedia dell'Arte, repris de Gherardi, *L'assedio della Serenissima* et *Freaks* sont créés d'après les textes littéraires, le premier tiré de *La Peste* d'Albert Camus et transformé en une tragédie comique, et le deuxième de l'histoire *Spurs* de Tod Robbins. Pour qualifier ces créations de Boso, nous avons explicitement employé le mot 'canevas' – toujours compris dans la dialectique de canevas-squelette – parce que Boso adapte et change le texte de Camus et de Robbins en le réduisant à la forme d'un canevas sur lequel il recommence le travail de composition, un processus d'ailleurs bien connu des comédiens dell'arte.

Une preuve de cette ductilité est aussi fournie par les sources textuelles si l'on considère, par exemple, un recueil tardif de canevas comme celui du code Casamarciano où, à côté des comédies, pastorales et farces tirées de la tradition des romans italiens, les autres sont tirés des sources espagnoles, des contes de fée, magiques et fantastiques ; et il ne manque pas de tragédies historiques⁶⁴.

On peut ainsi dire que les textes préexistants servent à Boso comme 'squelette' tandis que le canevas créé est « une écriture 'consuntive' »⁶⁵. « On pourrait dire », développe Vescovo,

⁶¹ *Scaramuccia*, créé en 1986 à Venise. Mise en scène : Carlo Boso. Costumes : Rosalba Magini. Masques : Stefano Perocco. Pantomime : Pavel Rouba. Chorégraphie : Nelly Quette. Lumières : Paolo Baroni. Musique : Adriano Jurissevich. Combats : Bob Heddle Roboth. Scénographie : Mario Bragato. Avec : Giorgio Bertan (*Scaramuccia*), Alessandro Bressanello (*Il Giudice*), Carlo Caloro (*Cinzio*), Teresa Sarries (*Lucrezia*), Isabelle Lusignan (*Zerbinetta*), Jean Alibert (*Il Barone*), Roberto Cuppone (*Mezzettino*), Eleonora Fuser (*Amelia*), Marina Giulia Cavalli (*Isabella*).

⁶² *L'assedio della Serenissima*, tiré de *La Peste* de Camus, créé en 1984 à Venise. Mise en scène : Carlo Boso. Scénographie et masques : Stefano Perocco. Pantomime : Pavel Rouba. Chorégraphie : Nelly Quette. Musique : Adriano Jurissevich. Avec : Eugenio Allegri (*Pedrolino*), Giorgio Bertan (*Rodrigo-Matto*), Laura Boato (*Licina*), Alessandro Bressanello (*Doge*), Montse Guallar (*Lucrezia*), Adriano Jurissevich (*Conte di Malmoe*), Bobette Levesque (*Franceschina*), Alberto Olivero (*Ignazio*), Antonio Serrano (*La Peste*).

⁶³ *Freaks*, d'après *Spurs* de Tod Robbins et le film *Freaks* de Tod Brozning, créé en 1988 au Centre Dramatique de Valence (Espagne). Mise en scène : Carlo Boso. Scénographie : Emanuele Luzzati. Masques : Stefano Perocco. Costumes : Rosalba Magini. Avec : Giorgio Bertan (*Il Direttore della Compagnia*), Alessandro Bressanello (*Il Direttore del Circo*), Carmen Del Valle (*La Ballerina*), Rosa Morales (*L'Attrice giovane*), Anna Zaneva (*La prima Attrice*), Peter Jordan (*Il Forzuto*), Patxi Santos (*L'Attor giovane*), Anello Capuano (*Il Capitano*).

⁶⁴ Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, op. cit., p. 19. [« Una riprova di tale duttilità è fornita anche dalle fonti testuali se si considera, ad esempio, una tarda raccolta di canovacci come quella del codice Casamarciano dove, accanto a commedie, pastorali e farse desunte dalla tradizione novellistica italiana, altre se ne trovano derivate da fonti spagnole, da racconti di fiabe, magici e fantastici ; e non mancano le tragedie storiche »].

⁶⁵ *L'assedio della Serenissima* et *Il Falso Magnifico* sont publiés en tant que canevas dans un volume rédigé par le Tag à l'occasion de la première représentation de *Re Cervo* pour le Carnaval de Venise de 1985, in *Il Re Cervo, fiaba teatrale tragicomica di Carlo Gozzi, Il Falso Magnifico, tradicommedia in tre atti (canovaccio), L'assedio della Serenissima, tragedia ridicolosa in tre atti (canovaccio)*, Arti Grafiche Molin, Mestre/Venezia, 1985.

que la dramaturgie de la tradition comique italienne se caractérise [...] par une formalisation ou une réduction au squelette du répertoire, qui ensuite trouve son propre achèvement, ou sa 'réécriture' pérenne, dans un sens métaphorique évidemment, dans la 'concentration' théâtrale plutôt que dans le travail de composition à table⁶⁶.

Dans le même contexte, Boso utilise aussi les textes dramatiques préexistants. Nous donnerons deux exemples : *Othello*, une adaptation pour la Commedia dell'Arte de la tragédie de Shakespeare, réalisé avec la compagnie Mystère Bouffe de Paris en 2012, et *Mori a Venezia*, librement inspiré par *Le Marchand de Venise* de Shakespeare et réalisé avec Il Carro dei Comici à Pesaro en 2007. Les deux pièces changent de genre originaire et deviennent, dans le processus du travail de composition, des tragi-comédies. Donc, le processus, disons, typique de mettre en scène un texte dramatique – analyser le texte et former une idée de la représentation pour procéder ensuite aux répétitions – dans le cas de Boso montre une inadéquation entre l'ouvrage littéraire et théâtral.

Cependant, Boso suit aussi le processus d'adéquation entre ces deux éléments au moment où il décide de transposer fidèlement le contenu verbal avec un minimum de changements. C'est le cas de *Il Re Cervo*⁶⁷ de Carlo Gozzi représenté avec le Tag en 1984 pour le Carnaval. Valentina Garavaglia qui a fait une analyse approfondie de la mise en scène de *Il Re Cervo* dans le théâtre du XX^e siècle, exposée en 2020 dans le cadre du colloque *Carlo Gozzi 1720/2020* à l'occasion du centenaire de sa naissance, explique que le fait que le spectacle est créé pour le Carnaval donne son caractère festif à la mise en scène, en prenant comme exemple la fin du premier acte qui devient une danse de personnages qui apparaissent et disparaissent. Cette conclusion de la première partie du spectacle peut être aussi comprise comme une fête d'acteurs étant donnée que la structure métathéâtrale est de nouveau mise en valeur – c'est un groupe de comédiens qui décident de raconter une histoire. Si Boso choisit d'être fidèle presque intégralement au texte dramatique, dans quel sens peut-on alors parler de la dramaturgie des actions et de la dramaturgie des acteurs ?

⁶⁶ Piermario Vescovo, « *Farvi sopra le parole. Scenario, ossatura, canovaccio* », op. cit., p. 99. [« Si potrebbe dire che la drammaturgia della tradizione comica italiana si caratterizzi [...] come una formalizzazione o una riduzione all'ossatura del repertorio, che trova poi il proprio compimento, o la sua perenne 'risrittura' in un senso ovviamente metaforico, nella 'concertazione' teatrale anziché nel lavoro di composizione a tavolino »].

⁶⁷ *Il Re Cervo* de Carlo Gozzi, créé en 1984 à Mestre (Italie). Mise en scène : Carlo Boso. Scénographie : Max Soumagnac. Masques : Stefano Perocco. Pantomime : Pavel Rouba. Chorégraphie: Nelly Quette. Musique : Adriano Jurissevich. Costumes : Rosalba Magini. Avec : Giorgio Bertan (Deramo re), Laura Boato (Clarice), Alessandro Bressanello (Tartaglia), Eleonora Fuser (Angela), Adriano Jurissevich (Pantalone), Bobette Levesque (Smeraldina), Marco Paolini (Brighella et Durandarte), Enrico Bonavera (Truffaldino), Silvie Joco (Azelia).

Cuppone stipule que « la dramaturgie des actions est une conséquence directe du théâtre des masques »⁶⁸ :

Un théâtre fait avec le masque ne pourrait pas autrement être d-écrit ou pré-écrit, car le masque par définition ne pense pas, mais agit ; et en fait il répond, lui-même, aux autres conditions qui contribuent à définir l'action : il est *événement* en tant que contradiction incarnée entre l'acteur et le type, entre le vif et le mort ; il est *agent* en tant qu'il ne peut pas *ne pas provoquer* un effet ; il est *icône* en tant qu'il renvoie à un système de représentation figurative, soit celui de la démonologie d'où il provient, soit celui postérieur *dell'arte* qui l'a interprété⁶⁹.

Donc, cet élément qui intervient dans l'élaboration d'une pièce et qui ensuite conditionne aussi la composition du jeu d'acteur, fait que le processus de création des spectacles de Boso n'est jamais noyé dans l'individualité d'une seule personne qui caractérise un texte dramatique, mais qu'il exprime toujours le collectif des rôles. « Le théâtre écrit », dit Boso, « c'est comme la musique classique. On apprend une partition et on pratique. La *Commedia* c'est pareil, sauf qu'après, on fait du jazz ! C'est plus spontané, plus rythmé »⁷⁰. Dans les textes dramatiques, Boso introduit l'élément essentiel de la composition des spectacles *dell'arte* : les coups de masque et les *lazzi* qu'il élabore minutieusement au cours de ses créations scéniques.

Dans sa matérialité, le masque conditionne visiblement les modes de narration ; non seulement grâce à la qualification du personnage, dont la complusion de répétition est seulement l'aspect le plus immédiat et superficiel ; mais précisément à cause des limites qu'il pose au jeu de l'acteur (visuels, acoustiques, moteurs), à cause de la tendance à la segmentation du mouvement du corps et en général de l'expression. Le masque se fait le plus expressif dans ses moments d'immobilité totémique, « les coups de masque », soi-disant, avec lesquels l'acteur précède la rupture comique⁷¹.

⁶⁸ Roberto Cuppone, « *In questo, il teatro gli scenari della Commedia dell'Arte* », op. cit., p. 129. [« la drammaturgia di azioni è una conseguenza diretta del teatro delle maschere »].

⁶⁹ *Ibid.* [« Un teatro fatto con la maschera non potrebbe altrimenti essere de-scritto o pre-scritto, in quanto la maschera per definizione non pensa, ma agisce; ed anzi essa stessa risponde a quei tre requisiti che contribuiscono a definire l'azione: è *evento* in quanto contraddizione incarnata fra l'attore e il tipo, fra il vivo e il morto; è *agente*, in quanto *non può non suscitare* un effetto; è *icona*, in quanto rimanda a un sistema di rappresentazione figurato, sia quello della demonologia da cui proviene, sia quello posteriore dell'arte che l'ha interpretata »].

⁷⁰ Carlo Boso, « La leçon de Boso », op. cit.

⁷¹ Roberto Cuppone, « *In questo, il teatro gli scenari della Commedia dell'Arte* », op. cit., p. 129. [« nella sua fisicità, la maschera condiziona palesemente i modi della narrazione; e non solo grazie alla tipizzazione del personaggio, di cui la coazione a ripetere è solo l'aspetto più immediato e superficiale; ma proprio per i limiti oggettivi che pone alla recitazione dell'attore (visivi, acustici, motori), per la tendenza alla segmentazione del movimento del corpo e in genere dell'espressione. La maschera si fa massimamente espressiva nei suoi momenti di immobilità totemica, i cosiddetti "colpi di maschera" con cui l'attore fa precedere la rottura comica »].

Nous concluons cette partie avec l'affirmation de Cuppone dont le sens se révélera plus clair au cours de l'analyse de la composition du jeu d'acteur et de l'emploi des masques qui font que le travail de Boso se manifeste toujours dans un processus situé entre dramaturgie des actions et dramaturgie des acteurs qui permet que le texte écrit ou non écrit soit, en quelque sorte, toujours soumis à *il farvi sopra le parole*⁷². Car « le texte théâtral n'est pas systématiquement un objet stable, né obligatoirement avant les représentations sous la plume d'une personne précise et unique »⁷³. L'acteur n'est pas non plus un simple orateur qui interprète le texte, mais il est acteur-créateur ou bien « auteur-acteur », « un artiste responsable de ce qu'il est sur scène »⁷⁴ : « En d'autres termes, l'auteur-acteur est celui qui contribue de manière responsable et active à la création de l'événement, plutôt qu'à la reproduction passive et généralement inconsciente d'un texte sous forme de *spectacle*. De plus, il se métamorphose ainsi, de simple interprète en co-auteur »⁷⁵.

⁷² L'expression employée par G. B. Andreini dans « L'Avertissement » dans le recueil de canevas de Scala de 1611.

⁷³ Jacques Baillon, *Théorie de la re-présentation, Quand le Théâtre tend la main à la Science*, op. cit., p. 25.

⁷⁴ Leo de Berardinis, « Scritti d'intervento », in *Culture teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo, Quarant'anni di nuovo teatro italiano*, op. cit., p. 58. [« un artista responsabile di ciò che egli è in palcoscenico »].

⁷⁵ Roberto Anedda, « Il teatro come una composizione: la drammaturgia musicale nel lavoro di Leo De Berardinis », op. cit., p. 68. [« Autore-attore è cioè colui che contribuisce *responsabilmente* e attivamente alla creazione dell'*evento*, piuttosto che alla riproduzione passiva e generalmente inconsapevole di un testo sotto forma di *spettacoli*. Non solo, in questo modo egli si trasforma da semplice interprete in coautore »].

CHAPITRE III. COMMENT LES COMÉDIENS DELL'ARTE JOUAIENT-ILS ?

III. 1. Le « langage⁷⁶ énergétique »

Bien que cela semble paradoxal, il faut se résigner à accepter la vérité selon laquelle l'acteur européen qui, au siècle dernier ou de nos jours, revêtant le costume d'Arlequin, croit jouer selon la tradition arlequine, est, en réalité, plus éloigné du langage scénique de Tristano Martinelli que ne l'est l'acteur balinais qui, aujourd'hui, joue dans le Topeng⁷⁷.

Quand Taviani parle du secret de la Commedia dell'Arte, il se réfère surtout à la technique physique particulière des comédiens qui « avait bien peu à voir avec les attitudes maniérées et suffisantes transmises encore aujourd'hui comme typiques des masques »⁷⁸. Il s'agit d'un travail – *secret* dans le sens étymologique du terme, c'est-à-dire *séparé* – qui est à la base de leur technique scénique, de leur formation, de la transmission des expériences d'un acteur à l'autre, au-delà de la codification globale des postures scéniques. Comme le confirme Maria Ines Aliverti,

la recherche de Taviani ne repose pas sur la reconnaissance d'un code général de la Commedia dell'Arte mais sur l'étude de quelques principes de comportement physique (équilibre précaire, jeu de disproportion entre investissement d'énergie et action physique, tension entre les parties

⁷⁶ On reprend la notion de *lingua energica* de Taviani (« langue énergétique », traduite littéralement en français). Yves Liebert choisit d'employer le terme *langage énergétique* (« linguaggio energetico », it.) pour mettre l'accent surtout, il nous semble, sur le langage non-verbal, ou bien corporel. La *langue* selon Saussure est : « à la fois un produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaires, adoptées par le corps social pour permettre l'exercice de cette faculté chez les individus. Une certaine définition de ce qu'on appelle *langage articulé* pourrait confirmer cette idée [...]. On pourrait dire que ce n'est pas le langage parlé qui est naturel à l'homme, mais la faculté de constituer une langue, c'est-à-dire un système de signes distincts correspondants à des idées distinctes », in Ferdinand Saussure, *Cours de linguistique générale*, Ch. Bally et A. Sechehaye, Payot, Paris, 1916, pp. 25-26. Si la *langue* est conditionnée par un ensemble de conventions, la « langue » énergétique scénique dont Taviani parle peut être comprise comme langage *spécifique* qui n'inclut pas toutes sortes de manifestations. Toutefois, il dépasse la simple désignation de *langage corporel* ou non verbal.

⁷⁷ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 382.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 381.

du corps) qui fondent la culture du corps des acteurs individuels et caractérisent leur nature professionnelle⁷⁹.

En dépit de la réflexion de Taviani sur laquelle nous baserons notre analyse du jeu scénique des comédiens *dell'arte*, il est important de mentionner quelques études théoriques qui apparaissent à partir du XVIII^e siècle et mettent l'accent sur ce que fait l'acteur pendant la représentation en offrant un regard plus approfondi sur les règles de l'art dramatique. D'ailleurs, c'est précisément le XVIII^e siècle qui synthétise sous l'étiquette de *Commedia dell'Arte* tous les phénomènes liés au théâtre d'improvisation et de masques afin de développer une critique constructive sur le passé et ainsi théoriser l'art du théâtre du présent et construire une esthétique normative. En ce sens, il convient de citer en particulier les études de Luigi Riccoboni à partir de son ouvrage pionnier *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* (1738), et la réflexion de Diderot sur la pantomime et l'art du silence dans son *Discours sur la poésie dramatique* (1758) ou bien ses correspondances avec Madame Riccoboni. Le regard contemporain sur l'art du comédien à travers l'histoire du théâtre et notamment sur l'art du comédien italien nous offrent les études de Claudio Vicentini, Maria Ines Aliverti, Renzo Guarenti ou Claudio Meldolesi. Il en résulte une vision plutôt claire d'un acteur *dell'arte* que Vicentini résume parfaitement dans sa théorie de l'interprétation :

Le résultat final de cette procédure a conduit à un jeu d'acteur très particulier. Les gestes et les expressions verbales [...] pouvaient [...] exploiter amplement les ressources des capacités physiques, acrobatiques, mimiques et imitatives de transformation de l'acteur. De plus, la personnalité et le comportement du personnage n'étaient pas une création essentiellement littéraire mise en scène par la prononciation d'un texte écrit [...]. C'était quelque chose qui avait été construit par l'acteur lui-même, qui au fil des ans avait assimilé les traits caractéristiques – manières d'expression, attitudes, mouvements, inflexions vocales – d'une figure particulière, puis les avait mis en action devant le public, montrant sa réaction typique aux différentes situations dans lesquelles il s'est trouvé. Tout cela était en parfaite harmonie avec les interventions et les inventions des autres acteurs, qui faisaient partie de la même compagnie. L'expression du personnage était ainsi une fusion immédiate du geste et des mots, le langage physique et verbal avaient une importance égale dans le développement de l'action. Et, n'étant

⁷⁹ Maria Ines Aliverti, « Per una iconografia della Commedia dell'Arte. A proposito di alcuni recenti studi », in *Teatro e storia*, a. IV, n° 1, 1989, p. 83. [« la ricerca di Taviani non si basa sul riconoscimento di un codice generale della Commedia dell'Arte ma sull'esame di alcuni principi di comportamento fisico (equilibrio precario, gioco della sproporzione fra investimento di energia e azione fisica, tensione fra parti del corpo) che fondano la cultura del corpo dei singoli attori e ne caratterizzano l'indole professionale »].

plus ancrée aux mots d'un texte littéraire préexistant, cette action semblait avoir une spontanéité immédiate, improvisée⁸⁰.

Malgré les sources, définir formellement le jeu scénique des comédies *dell'arte* est toujours une controverse. La raison se cache, il nous semble, dans deux explications possibles. La première concerne la demande que Charles Mazouer pose en analysant les acteurs italiens en France : « Comment saisir le jeu physique des acteurs de l'*arte* en France ? Par définition, ni texte ni didascalie pour témoigner de la mise en spectacle des canevas de la *commedia dell'arte* »⁸¹. La deuxième, qui nous semble plus évidente, implique la problématique de la théorie de l'acteur, c'est-à-dire de la simple analyse de son jeu scénique :

À l'intérieur du flot des réflexions sur l'art de l'acteur de ces cent dernières années, la capacité de décrire un acteur sur scène, de relever ses forces et ses faiblesses, d'identifier le style qu'il adopte et les variantes qu'il introduit, de le comparer à une certaine précision des performances des autres comédiens s'est progressivement noyée. Bref, saisir le résultat particulier de sa production artistique non pas comme un simple stimulant d'une expérience immédiate, peut-être engageante et gratifiante, mais comme un véritable objet d'observation et d'analyse⁸².

Patrice Pavis, dans son *Analyse des spectacles*, affirme aussi que la description de l'acteur, qui est « au centre de la mise en scène et il tend à ramener à lui le reste de la représentation », est « l'élément le plus difficile à saisir »⁸³. Prenons l'exemple d'une transcription de Delia Gambelli

⁸⁰ Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione : Dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venise, 2012, pp. 79-80. [« Questo modo di procedere conduceva a una recitazione particolare. La gestualità et le espressioni verbali [...] potevano [...] sfruttare ampiamente le risorse dell'abilità e della destrezza fisica, dell'acrobatica, della mimica e della capacità di trasformazione dell'attore. Inoltre il personaggio, con il suo carattere e i suoi comportamenti, non era una creazione innanzi tutto letteraria che emergeva sulla scena attraverso la declamazione di un testo scritto [...]. Era invece una costruzione compiuta dallo stesso attore che aveva lungamente assimilato i tratti caratteristici – modi di esprimersi, atteggiamenti, movimenti, inflessioni vocali – di una particolare figura, e la metteva poi in azione davanti al pubblico mostrando le sue tipiche reazioni alle diverse situazioni in cui si veniva a trovare. Tutto ciò in perfetta sintonia con gli interventi e le invenzioni degli altri attori che erano suoi costanti compagni di scena. Le espressioni del personaggio presentavano così un'immediata fusione di gesto e parola, il linguaggio fisico et il linguaggio verbale assumevano la stessa importanza nello svolgimento dell'azione, e questa, non più ancorata alle parole di un testo letterario preesistente, appariva dotata di una spontaneità immediata e improvvisa »].

⁸¹ Charles Mazouer, « Geste et parole chez les acteurs italiens en France (*XVI^e-XVII^e siècles*) », in *La scène en version originale*, Julie Vatain-Corffdir (dir.), PUPS Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015, p. 12.

⁸² Claudio Vicentini, « Le zone oscure della recitazione. Questioni di metodo », in *Acting Archives Review*, Rivista di studi sull'attore e la recitazione, I, n° 1, avril 2011, p. 6. [« All'interno della marea di riflessioni sull'arte dell'attore degli ultimi cent'anni è progressivamente annegata la capacità di descrivere un attore sulla scena, rilevarne pregi e difetti, individuare lo stile che adotta e le varianti che introduce, paragonarlo con qualche precisione alle prestazioni di altri attori. Insomma cogliere il risultato particolare della sua produzione d'artista non come semplice stimolo di un'esperienza immediata, magari coinvolgente e gratificante, ma come un vero e proprio oggetto di osservazione e di analisi »].

⁸³ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, op. cit., p. 53.

qui décrit le jeu scénique des personnages de la Commedia dell'Arte dans le scénario de Domenico Biancolelli :

Lorsque le Docteur nous appelle, Scaramouche et moy, nous répondons tous deux à la fois ; après plusieurs contestations entre nous, nous nous empressons de le servir et nous le faisons tomber ; je reproche à Scaramouche que les souliers du Docteur ne sont pas bien nettoyés, nous voulons les rendre plus propres, nous le prenons chacun par une jambe et lui faisons faire la culbute ; il se relève⁸⁴.

Les descriptions écrites sur les actions scéniques – ainsi que l'iconographie caractérisée par un nombre de postures et de situations très limitées – nous fournissent des sources partielles sur les activités du jeu et de la production du sens. On peut saisir le sens de *ce que* l'acteur fait, mais l'élément le plus difficile à comprendre c'est *comment* il le fait, ou bien, *comment* d'écrire la réalité d'un acte à un moment précis. C'est la raison pour laquelle, il nous semble que Taviani parle du « métier dont le processus est obscur, dans lequel l'existence d'une technique préliminaire est dissimulée [...] »⁸⁵, c'est-à-dire qu'il s'agit du silence profond qui entoure ladite technique. Cette technique doit être comprise comme quelque chose de « non-représentable », « au-delà des signes visuels trop évidents et des unités largement visibles. Il s'agit par exemple de lire le corps comme nous lisons celui des danseurs »⁸⁶. Mais Taviani précise que « ce qui reste plongé dans le silence est ce qui caractérise justement le mieux le métier de l'acteur »⁸⁷.

Dans son article *Citare il gesto in scena. Teatro del Novecento e Commedia dell'arte*, Paola Ranzini s'interroge : « Comment est-il possible de répéter et de reproduire un geste caractérisé comme théâtral, en l'absence de son créateur ? »⁸⁸. En s'appuyant sur le théâtre épique de Brecht et

⁸⁴ Cf. *Arlecchino a Parigi. Lo Scenario di Domenico Biancolelli*, Delia Gambelli (dir.), vol. 2, Bulzoni, Rome, 1997, p. 569. C'est le passage que Mazouer cite dans son article comme l'un des exemples qui témoigne de l'exploitation du corps comique de l'acteur, in Charles Mazouer, *Geste et parole chez les acteurs italiens en France (XVI^e-XVII^e siècles)*, op. cit., p. 13.

⁸⁵ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 381.

⁸⁶ Patrice Pavis, à ce propos, cite Susan Foster (Cf. *Reading Dancing*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 58) : « En danse, savoir lire commence avec l'acte de voir, d'entendre, et de sentir comment bouge le corps. Le lecteur de danse doit apprendre à voir et à sentir le rythme dans le mouvement, à comprendre la tri-dimensionalité du corps, à être sensible à ses capacités anatomiques et à sa relation à la gravité, à identifier les gestes et les formes faits par le corps et même à les réinventer lorsqu'ils sont accomplis par différents danseurs », in *L'Analyse des spectacles*, op. cit., pp. 25-26.

⁸⁷ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 381.

⁸⁸ Paola Ranzini, « Citare il gesto in scena. Teatro del Novecento e Commedia dell'arte », in *Citare a teatro. Storia, Spettacoli, testi*, op. cit., p. 9. [« Com'è possibile ripetere e riprodurre un gesto connotato come 'teatrale', in assenza del suo creatore? »].

l'interprétation de Walter Benjamin de sa poétique, Ranzini parle de l'itération du geste, de la possibilité de reprendre et de citer les syntagmes scéniques isolés grâce « à une interruption, c'est-à-dire, à un espacement qui les sépare de leur contexte, en les rendant indépendants de la signification qu'ils assument à l'intérieur de l'intrigue et en suspendant avec un mouvement du corps le mouvement narratif du spectacle »⁸⁹. Pour « rendre citables les gestes », dit Benjamin, l'acteur « doit savoir espacer ses gestes comme un typographe espace les mots »⁹⁰. Les différentes iconographies qui illustrent les postures des acteurs italiens, mais qui ne sont pas des représentations théâtrales, sont aujourd'hui l'une des sources principales utilisées pour reproduire la technique de la Commedia dell'Arte. On peut dire que les gestes qui y apparaissent sont en quelque sorte déjà isolés et espacés. L'intérêt pour les images (illustrations iconographiques ou photographies), dit Patrice Pavis est important « parce qu'elles sont la trace tangible de ce qui fut, une trace qui ne donne pourtant pas nécessairement à connaître l'objet photographié, mais qui livre un regard sur une œuvre d'art »⁹¹. Si l'on veut essayer de comprendre en quoi consistaient les structures du langage scénique des comédiens, peut-être faut-il interroger principalement leur « travail secret » qui apparaît sur ces images – comme celle de « Molière apprenant certaines techniques de jeu de Scaramouche »⁹² – plutôt que d'analyser la citation 'textuelle' de leurs gestes. Ou bien, pour reprendre le point de vue de Pavis, il faut « désesthétiser » les images « pour imaginer ce que cette vision révèle de l'objet reproduit »⁹³.

L'objectif de la méthode que Taviani convoque en analysant les images des comédiens *dell'arte* est « d'établir

les lois de la codification personnelle du comédien *dell'arte* ou les lignes qui séparent la sienne d'autres pratiques spectaculaires ou techniques du corps comme la danse noble d'une part et

⁸⁹ Paola Ranzini, « Citare il gesto in scena. Teatro del Novecento e Commedia dell'arte », in *Citare a teatro. Storia, Spettacoli, testi*, op. cit., pp. 12-13. [« a una spaziatura che li separa dal loro contesto, rendendoli indipendenti dal significato che assumono all'interno dell'intreccio e sospendendo con un movimento del corpo il movimento »].

⁹⁰ Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? (1) », in *Essais sur Brecht*, La Fabrique Éditions, Paris, 2003, p. 31.

⁹¹ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, op. cit., p. 41.

⁹² Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 383.

⁹³ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, op. cit., p. 41.

l'acrobatie ou la déformation bouffonnesque d'autre part, que l'acteur utilise aussi dans le jeu de dissonance entre le niveau pré-expressif et celui expressif⁹⁴.

Taviani retient qu'il faut suivre, tout d'abord, le chemin de Meyerhold et son concept du grotesque : « le grotesque n'est pas quelque chose de mystérieux, c'est tout simplement un style scénique qui joue de contradictions aiguës et produit un déplacement constant des plans de perception »⁹⁵. La notion du grotesque de Meyerhold repose, selon Taviani, sur une « double nature »⁹⁶, c'est-à-dire, d'un côté, sur le contraste entre la présence scénique des vieillards et des *zanni* et celle des amoureux, et de l'autre, sur « la coexistence des éléments opposés » qui peut être « intériorisée dans le jeu d'un seul type scénique capable de mêler la bouffonnerie et l'humeur noire, le rire et le pleur »⁹⁷.

Tandis que les personnages des amoureux utilisent les gestes mesurés qui caractérisent l'élégance aristocratique, les personnages des serviteurs et du vieillard ne reproduisent pas les attitudes des personnes humiliées, vulgaires ou bourgeoises, mais ils utilisent des postures déséquilibrées, des pas artificiellement dilatés et surtout une tension particulière du torse. Il s'agit, donc, d'une déformation du quotidien qui oppose les serviteurs et les vieillards aux personnages des amoureux, définis pour leur part par la profession de l'élégance⁹⁸.

Les contrastes, donc – celui qui existe entre *Zanni/Vecchio* et *Innamorato*, et celui à l'intérieur d'un seul personnage – se basent, tous deux, sur la polarité entre le niveau pré-expressif et le résultat expressif comique. Taviani l'explique en prenant comme exemple les images du Recueil Fossard en les comparant en même temps à celles de Callot :

⁹⁴ Maria Ines Aliverti, « Per una iconografia della Commedia dell'Arte. A proposito di alcuni recenti studi », op. cit., p. 83. [« stabilire le leggi della codificazione personale del comico dell'Arte o le demarcazioni che separano la sua da altre pratiche spettacolari o tecniche del corpo quali la danza aulica da una parte e l'acrobazia o la distorsione buffonesca dall'altra, che pure l'attore utilizza nel gioco di dissonanza tra il livello pre-espressivo e quello espressivo »].

⁹⁵ Vsévolod Meyerhold, Introduction, choix de textes et traduction de Béatrice Picon-Vallin, op. cit., p. 113.

⁹⁶ Ferdinando Taviani, « Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte », op. cit., p. 27. [« doppia natura »].

⁹⁷ *Ibid.*, p. 35. [« La coesistenza degli opposti [...] interiorizzata nel gioco di un solo tipo scenico, capace di intrecciare buffoneria e umor nero, riso e pianto »].

⁹⁸ Ferdinando Taviani, « Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte », op. cit., pp. 52-53. [« mentre i personaggi degli innamorati usano il gestire misurato che caratterizza l'eleganza aristocratica, i personaggi dei servi e del vecchio non riproducono gli atteggiamenti di persone umili, volgari o borghesi, ma usano posture di base in déséquilibre, passi artificialmente dilatati e soprattutto una particolare tensione del torso. Si tratta, insomma, di una deformazione del quotidiano che contrappone servi e vecchi ai personaggi degli innamorati, impostati invece sulla professione dell'eleganza »].

Si l'on ampute les visages et les têtes de petites figures des *Balli di Sfessania* de Callot, elles conservent presque toujours intact leur caractère ridicule. La même opération, faite sur les Arlequins du Recueil Fossard, révèle une autre réalité scénique : comme elle n'est pas absorbée et conditionnée par le visage de *zanni*, qui détermine le comique de toute la figure, notre attention découvre alors une série de postures énergiques en rien comiques. Si l'on déshabille le serviteur bergamasque de son habit de morceaux d'étoffe, on le verra se transformer, par ses attitudes, en un personnage de tragédie : on verra des héros mourants, amoureux, suppliants, guerriers, non des Arlequins⁹⁹.

L'interprétation de Taviani relève donc la présence d'un « langage énergétique de la scène, basé sur une savante composition des tensions physiques, sur une déformation consciente et intelligente du corps et du comportement »¹⁰⁰. « Le langage énergétique », décrypte Taviani, représente la base pré-expressive qui implique « le caractère bipolaire de la technique de l'acteur » :

d'un côté, l'ensemble des choix à travers lesquels il compose sa figure scénique, de l'autre, le caractère et les critères de son comportement physique qui se détache des techniques quotidiennes du corps, et, à cause de cela, il devient le comportement scénique, la vie recréée pour l'art et capable d'attirer l'attention du spectateur avant même de recevoir un sens à travers l'une ou l'autre action¹⁰¹.

Le langage énergétique semble ainsi crucial pour comprendre les bases des techniques du jeu des comédiens *dell'arte*. Donc, il ne s'agit pas d'une simple reconstruction de leurs gestes et de leurs postures qui peut renvoyer au choix de les isoler, les citer 'textuellement', les codifier, en s'appuyant très souvent sur l'iconographie qui contribue plutôt à la mythologisation qu'à la reconstruction historiographique. Il s'agit d'une *nature* qui est double et que Taviani entrevoit sur

⁹⁹ Ferdinando Taviani, « Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte », op. cit., pp. 55-56. [« Se amputiamo dei volti e delle teste le figurine dei *Balli di Sfessania* di Callot, esse conservano quasi sempre intatto il loro carattere ridicolo. La stessa operazione, compiuta sugli Arlecchini del Recueil Fossard, rivela tutta un'altra realtà scenica : non più assorbita e condizionata dal volto dello zanni, che determina la comicità dell'intera figura, la nostra attenzione scopre ora una serie di pose energiche niente affatto comiche. Se con l'immaginazione spogliassimo il servo bergamasco del suo costume a toppe, lo vedremmo trasformarsi, per i suoi atteggiamenti, in un personaggio di tragedia : vedremmo eroi morenti, innamorati, supplici, guerrieri, non Arlecchini »].

¹⁰⁰ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., pp. 381-382.

¹⁰¹ Ferdinando Taviani, « Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte », op. cit., p. 44. [« carattere bipolare della tecnica dell'attore : da un lato il complesso di scelte attraverso cui compone la sua figura scenica, dall'altra il carattere ed i criteri di un comportamento fisico che si distacca dalle tecniche quotidiane del corpo, e che per ciò diventa comportamento scenico, vita ricreata ad arte e capace di attrarre l'attenzione dello spettatore prima ancora di ricevere un senso attraverso questa o quell'azione »].

un dessin du XVII^e siècle conservé à la Bibliothèque de l’Arsenal de Paris¹⁰² dans lequel les acteurs, sur une place de Rome, sont suspendus entre le moment de la préparation et celui de l’action théâtrale. Taviani explique que l’acteur professionnel au XVI^e et au XVII^e siècles « n’est pas tant un homme qui se montre qu’un homme qui se cache »¹⁰³. Sur le dessin du XVII^e siècle, conservé à la Bibliothèque de l’Arsenal, qui décrit l’arrivée d’une compagnie sur une place publique, Taviani découvre ce qui, selon lui, construit la racine matérielle du jeu des comédiens *dell’arte* : le langage énergétique. Il y voit

les acteurs regardant autour d’eux, comme s’ils pensaient aux différentes solutions parmi lesquelles ils ont à choisir [...], comme suspendus entre l’instant de la préparation et celui de l’action. [...] Ce ne sont pas seulement les masques et les costumes qui transforment en fragments spectaculaires les moments privés d’une compagnie qui se consulte sur ce qu’elle doit faire : c’est surtout la manière dont ils se tiennent, debout et dressés en des positions à la limite de l’équilibre. [...] Plus encore qu’au travers des masques et des costumes, c’est à travers la façon dont les acteurs composent leurs gestes que la situation interne de la compagnie affleure à l’extérieur¹⁰⁴, devenant chose publique, spectaculaire¹⁰⁵.

Le langage énergétique, selon Taviani, est la base pré-expressive qui implique le caractère bipolaire de la technique de l’acteur. Il concerne la notion des mouvements « pré-expressifs » définis par Barba. En parlant de l’acteur du Pôle Nord – une expression imaginaire afin d’éviter l’emploi de deux catégories d’acteurs identifiées comme « Théâtre Oriental » et « Théâtre Occidental » –, Barba dit qu’il « modèle son comportement scénique sur un réseau éprouvé de règles qui définissent un style ou un genre codifié »¹⁰⁶. Il utilise certains principes de départ mais aussi certains « principes-qui-reviennent » indépendants de sa tradition ou de sa culture. Si le principe est bon, il peut posséder

¹⁰² « Fig. 57 - Une compagnie d’acteurs arrive sur une nouvelle place : dessin à la plume, probablement du XVII^e siècle publié par Duchartre », in Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell’Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 45.

¹⁰³ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell’Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 384.

¹⁰⁴ Nous tenons à préciser que dans le texte original Taviani écrit : « la situazione interna della compagnia affiora all’esterno, agli occhi di chi la guarda [...] ». Cette explication supplémentaire (fr. aux yeux de ceux qui la regarde), exclue de la traduction par Liebert, nous semble importante à mentionner.

¹⁰⁵ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell’Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 384.

¹⁰⁶ Eugenio Barba, *Le Canoë de Papier. Traité d’anthropologie théâtrale*, op. cit., p. 37.

une qualité de présence qui sollicite l'attention du spectateur quand [il fait] une démonstration technique, à froid. Même si dans une telle situation [il ne veut] rien exprimer, il y a cependant en [lui] un noyau d'énergie [...] bien que non préméditée qui captive nos sens. On pourrait penser à une « force » de l'acteur.¹⁰⁷

Cette force que Barba lie à la dilatation de l'énergie caractérise les techniques de l'acteur extra-quotidiennes, c'est-à-dire, celles qui « ne respectent pas les conditionnements habituels dans l'utilisation du corps »¹⁰⁸. Elles « visent l'information : littéralement, elles *mettent-en-forme* le corps en le rendant artificiel/artistique, mais *crédible* »¹⁰⁹. Les techniques extra-quotidiennes du corps « concernent donc la pré-expressivité, la vie de l'acteur. *Elles la caractérisent avant même que cette vie commence à vouloir représenter quelque chose* »¹¹⁰.

Le mot « énergie » vient du grec ancien ἐνέργεια / *enérgeia* qui signifie « force en action ». La question de l'« énergie » selon Wilhelm von Humboldt, semble particulièrement intéressante parce qu'elle ramène en quelque sorte aux idées de Taviani et de Barba. La force (Kraft, Energie), selon la philosophie humboldtienne, est la mesure de toutes choses.

Le monde des formes est un monde des forces. Tout ce qui est extérieur est d'abord intérieur. Nous ne comprenons pleinement les formes du réel que si nous remontons à leur source : l'énergie dont elles sont issues. La réalité est *forma formans* avant d'être *forma formata*. L'action créatrice est logiquement antérieure à ce qui est créé¹¹¹.

Il s'agit de la proposition humboldtienne *ergon-energeia* qui « dit en substance que le langage n'est pas *ergon*, c'est-à-dire ouvrage (Werk), mais *energeia*, c'est-à-dire activité (Thätigkeit) »¹¹². « Le regard du philosophe cesse d'être braqué sur la langue en tant que structure achevée (*forma formata*) pour remonter ou tenter de remonter, suivant le principe de causalité, à la source de celle-

¹⁰⁷ Eugenio Barba, *Le Canoë de Papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, op. cit., pp. 39-40.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 40.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 41.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Voss Josef, « Aristote et la théorie énergétique du langage de Wilhelm von Humboldt », in *Revue Philosophique de Louvain*, quatrième série, tome 72, n° 15, 1974, p. 489.

¹¹² Voss Josef, *Le langage comme force selon Wilhelm von Humboldt*, Éditions Connaissance et Savoirs, Saint-Denis, 2017, p. 16.

ci, à savoir le langage en tant que force de structuration (*forma formans*) »¹¹³. On peut définir le langage énergétique dont Taviani parle comme une *forma formans*, une forme ‘inachevée’.

Nous essayerons de trouver les traces de ce langage énergétique dans la production théâtrale bosienne pour voir de quelle manière il reconstruit le jeu des comédiens *dell’arte* et quels éléments conditionnent cette reconstruction, en obtenant, de toute façon, comme résultat, une tradition réinventée. Car, comme l’affirme Benjamin, « encore manque-t-il à la reproduction la plus parfaite *une chose* : le *hic et nunc* [l’ici et le maintenant] de l’œuvre d’art – l’unicité de son existence au lieu où elle se trouve ». On peut arriver à la même affirmation quant à la ‘reproduction’ de la tradition de la *Commedia dell’Arte* : même s’il s’agissait d’une reproduction la plus perfectionnée qui soit, on ne pourrait pas nier *son hic et nunc* unique, « c’est au caractère unique de cette existence, et à lui seul, que l’histoire doit son accomplissement, auquel cette existence est à son tour assujettie »¹¹⁴.

III. 2. *La fiction de la Commedia dell’Arte et la mémoire du corps*

Pour comprendre de quelle manière les personnages-masques sont construits dans les spectacles de Boso, nous voulons examiner d’abord un autre concept, celui de la théorie de représentation de Jacques Baillon. La notion de « fiction » de Baillon peut à son tour être en relation avec la notion de « mémoire » théorisée dans les différents ouvrages consacrés aux *mémoires du théâtre*. L’image immobile sur le dessin du XVII^e siècle que Taviani, par son interprétation, met en mouvement – il met les acteurs et les spectateurs dans une situation précise – peut correspondre à « une image latente »¹¹⁵, selon la théorie de re-présentation de Baillon. Baillon l’explique ainsi :

De la même façon que l’objet, devant l’appareil [photo] continue de se présenter, donc se représente, l’appareil fait appel à ses ressources : une couche, sensible à la lumière, recueille celle-ci. Cette couche sensible est composée d’ions d’argent qui, exposés à la lumière, se mettent à former une image latente invisible. Image latente veut dire : image en devenir¹¹⁶.

¹¹³ Voss Josef, *Le langage comme force selon Wilhelm von Humboldt*, op. cit., p. 17.

¹¹⁴ Walter Benjamin, *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 18.

¹¹⁵ Jacques Baillon, *Théorie de la re-présentation, Quand le Théâtre tend la main à la Science*, op. cit., p. 42.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 41.

*Image en devenir*¹¹⁷ est l'un des principes de la théorie de re-présentation à laquelle Baillon donne la formule initiale : « a + ib » dont « a = la scène ; b = l'acteur ; i unité des nombres imaginaires = la fiction »¹¹⁸. La scène est définie en tant que double vide, le vide de la scène que les acteurs remplissent 'physiquement' et le vide de l'entité immatérielle ; l'acteur représente la matière et l'« entité à double face (acteur-spectateur) »¹¹⁹ ; et la fiction apporte « à l'acteur une énergie « immatérielle » avec laquelle il la fait revivre »¹²⁰. Au sens physique, l'énergie est la capacité d'un système à modifier un état ou à produire un effet.

Le processus de re-présentation, selon Baillon, « ne se déroule à aucun instant ni en aucun point particulier, il se déroule partout, sans cesse et à tout niveau »¹²¹. Cela dit, il nous semble que la pré-expressivité peut répondre aux principes de re-présentation ; car, Barba se demande aussi : « existerait-il un niveau de l'art de l'acteur où celui-ci serait vivant, présent, mais sans rien représenter ni signifier ? »¹²². Peut-on alors appeler ce niveau, niveau re-présentatif, un niveau où l'acteur ressent son présent pour donner naissance à la Présence qui s'articule dans le niveau expressif ou 'représentatif' ? Tandis que Barba, dans ses recherches, utilise une approche empirique, Baillon use des outils physiques et mathématiques, mais tous les deux arrivent à la même conclusion : ils parlent d'un niveau, à l'intérieur du corps de l'acteur, qui existe 'avant' ou 'devant', qui précède dans le temps ou dans l'espace, donc qui existe avant de représenter quelque chose. Barba précise :

Pour l'acteur, l'énergie est un *comment* et non un *quoi* [...] Comment rendre visible l'invisible : le rythme de la pensée. Il est cependant fort utile de penser ce *comment* à la manière d'un *quoi*, d'une substance impalpable que l'on peut manipuler, modeler, facetter, projeter dans l'espace, absorber et faire danser à l'intérieur du corps. Ce ne sont pas là des rêves mais des imaginations efficaces¹²³.

¹¹⁷ La théorie de re-présentation part du principe que tout est matière : les pensées, les images, les sentiments qui font partie de la matière au titre de *matière immatérielle*. Donc, il s'agit d'une « réalité de niveau immatériel, réalité immatérielle qui a besoin d'éléments tangibles et matériels pour que le reflet s'effectue et nous parvienne. Avec l'image reflétée, le « niveau immatériel » s'articule avec le « niveau matériel », in Jacques Baillon, *Théorie de la re-présentation, Quand le Théâtre tend la main à la Science*, op. cit., p. 43.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 37.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Jacques Baillon, *Comment le théâtre explique l'invariabilité de la vitesse de la lumière*, Riveneuve éditions, Paris, 2015, p. 24.

¹²² Eugenio Barba, *Le Canoë de Papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, op. cit., p. 41.

¹²³ *Ibid.*, p. 89.

Les imaginations efficaces peuvent ainsi correspondre à la notion de fiction de Baillon, plutôt symboliquement que conceptuellement, donc, comprises comme la fiction que l'acteur fait revivre. La notion d'« **effictivité** » de Baillon désigne la fiction avec laquelle l'acteur joue et l'effet qu'il en produit. « Au plan *sub-basique*, la fiction est », selon Baillon, « une *manière de faire*, mais une *manière de faire* sans le moindre objet pour faire : ni matériau ni outil »¹²⁴. Sans *imagination*, dit Baillon, la « démarche menant à la théorie de la re-présentation n'aurait pas été engagée »¹²⁵. Il faut préciser que la fiction n'est pas seulement une construction imaginaire, mais – selon la théorie de re-présentation – il y a deux types de fiction : « les objets fictionnels et la fiction sans signification ». C'est-à-dire qu'« elle indique deux directions : celle du fictionnel et celle du fictif »¹²⁶ : le fictionnel qui illustre un propos ou une imagination et le fictif qui renvoie à l'invisible. « Elle a besoin d'être travaillée par l'acteur afin de ne pas rester inerte et d'en rester aux objets fictionnels. Réciproquement et réflexivement elle accepte, en tant que fiction sans signification, d'apporter à l'acteur l'énergie *immatérielle* avec laquelle il la fait revivre »¹²⁷. Barba affirme de son côté que

chaque tradition et chaque acteur localisent le centre d'où émane l'énergie en un point différent du tronc [...]. Ce n'est pas l'énergie qui nous permet de découvrir sa source ; c'est au contraire en *imaginant* le lieu du corps où se situe cette source qu'on peut penser l'énergie, l'expérimenter comme une chose matérielle, la décliner en de subtiles variations, l'intensifier [...]¹²⁸.

L'idée de deux types de *fiction* de Baillon peut ainsi contribuer à une réflexion conceptuelle sur la récupération d'une tradition du passé examinée en parallèle avec une autre notion, tout aussi importante, celle de la mémoire. Si on revient à la réflexion d'Agamben sur le traité de Domenico da Piacenza, on peut voir que le célèbre maître de danse lie étroitement le temps, la mémoire et l'imagination. Agamben l'explique ainsi : « La mémoire n'est en effet pas possible sans une image (*phantasma*), laquelle est une affection, un pathos de la sensation ou de la pensée. En ce sens,

¹²⁴ Jacques Baillon, *Théorie de la re-présentation, Quand le Théâtre tend la main à la Science*, op. cit., p. 73.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 80.

¹²⁶ Jacques Baillon, *La matière immatérielle*, Riveneuve / Archimbaud, Paris, 2020, p. 53.

¹²⁷ Jacques Baillon, *Théorie de la re-présentation, Quand le Théâtre tend la main à la Science*, op. cit., p. 34.

¹²⁸ Eugenio Barba, *Le Canoë de Papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, op. cit., p. 120.

l'image mnémorique est toujours chargée d'une énergie capable de mouvoir et de troubler le corps »¹²⁹.

Strehler, lors de la création de *Serviteur* de Goldoni, dit que ses acteurs avaient dû réinventer quelque chose à l'intérieur d'eux-mêmes, au-delà de la culture et de l'histoire : « un abandon *italico* au rythme, à l'invention immédiate, au geste mimique ». Et c'est à ce moment-là que les « anciennes humeurs », qui n'étaient pas perdues à travers les générations théâtrales, se sont réveillées. Mais d'où ont-elles surgi ? Du rien ? Du vide ? On rappelle que le rien n'est jamais parfaitement absolu. Peut-on alors dire que le corps se souvient ? Mais de quelle mémoire puise-t-il ces souvenirs ? Meldolesi parle de la mémoire du corps en tant que mémoire d'accumulations :

Le nouvel acteur se forme en imitant le vieux pour pouvoir ensuite s'offrir à l'imitation des successeurs, et à chaque moment, avec les variantes de l'art personnel, les héritages dans les corps des comédiens s'accumulent. [...] Tout comme le corps d'Eduardo a fait penser à l'art du XVII^e siècle de Scaramouche.¹³⁰

Barba aussi, en se référant à une remarque de Jovet, parle d'un « héritage de nous à nous-mêmes » d'où il tire quelques questions essentielles : « Ai-je encore entre les mains l'héritage que je me suis moi-même construit ? Suis-je encore conscient de sa valeur ou celle-ci a-t-elle été usée par le temps, par la pratique professionnelle, par le retour au centre aplati de la planète Théâtre ? »¹³¹. Existe-il un retour qui revient ? Même si, selon Meldolesi, la mémoire du corps est plus riche que la conscience, il affirme qu'elle est pourtant mystérieuse et qu'on peut la connaître « sous des formes métonymiques et avec de grandes zones obscures ». La notion de mémoire du corps devient aujourd'hui l'une des questions fondamentales dans le domaine des arts du spectacle. Patrice Pavis introduit la notion d'*archive vivante* : c'est l'acteur qui archive en lui le passé. Il

archive en lui ses anciens rôles, il les entretient, les rejoue, les compulse, les compare, les réfère à son expérience passée et présente. [...] Or c'est cette mémoire vivante du théâtre qui est le bien le plus précieux, le trésor qui échappe aux médias et concerne le souvenir à vif du spectateur : « À l'époque de la mémoire électronique, du film et de la reproductibilité, le

¹²⁹ Giorgio Agamben, *Nymphes*, op. cit., p. 9.

¹³⁰ Claudio Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, op. cit., p. 209. [« Il nuovo attore si forma imitando il vecchio, per poi offrirsi all'imitazione dei successori, ed ad ogni passaggio, insieme alle varianti dell'arte personale, si accumulano delle eredità nei corpi dei recitanti. [...] Così come il corpo di Eduardo ha fatto ripensare all'arte seicentesca di Scaramouche »].

¹³¹ Eugenio Barba, « Tiers Théâtre : l'héritage de nous à nous-mêmes », op. cit., p. 44.

spectacle théâtral s'adresse à la mémoire vivante, laquelle n'est pas musée mais métamorphose »¹³².

Dans l'introduction de l'ouvrage, *La performance de la mémoire*, Francesca Bortoletti et Annalisa Sacchi évoquent la réflexion d'Umberto Eco, élaborée dans son essai *An Ars Oblivionalis? Forget It!*, selon laquelle la mémoire est « la capacité essentielle de produire une présence »¹³³. La présence, comprise au sens physique, est qualifiée par son *hic et nunc* et opposée à ce qui est *absent* ou *ailleurs*. Le théâtre en tant que production éphémère rend difficile le processus de conservation du passé, c'est-à-dire, le rapport entre l'histoire et la mémoire, ou bien, entre la tradition et la transmission. « Le théâtre, art éphémère par excellence, est en lui-même *machina memorialis*, lieu de production de présence à la fois dans l'acte de son déroulement et dans celui de mémoriser ses fantômes et ses traces »¹³⁴. « Du vécu d'un art », dit Banu, « qui, tout en se consumant dans le présent laisse des traces. Des traces sans autorité, ni poids excessif : elles rejoignent l'imaginaire ». Cela renvoie à la notion de théâtre en tant que lieu de mémoire, c'est-à-dire, la mémoire qui se ne limite pas seulement aux matériaux durables mais entre dans la perspective de l'*embodied cognition*.

La mémoire incarnée, parce qu'elle est vivante, dépasse la capacité de l'archive de la capturer. Mais cela ne veut pas dire que la performance – en tant que comportement ritualisé, formalisé ou réitératif – disparaît. Les performances se répliquent également à travers leurs propres structures et codes. Cela signifie que le répertoire, comme l'archive, est médiatisé. Le processus de sélection, de mémorisation ou d'intériorisation et de transmission s'effectue au sein (et contribue à son tour à constituer) des systèmes spécifiques de re-présentation. De multiples formes d'actes incarnés sont toujours présentes, bien que dans un état constant de renouvellement. Ils se reconstituent, transmettant des mémoires, des histoires et des valeurs

¹³² Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, op. cit., p. 43. La dernière phrase de la citation de Pavis est reprise de Barba, cf. Eugenio Barba, *Le Canoë de Papier*, op. cit., p. 61.

¹³³ *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi*, in « Introduction », op. cit., p. 10. [« come la capacità essenziale di produrre presenza »].

¹³⁴ *Ibid.*, p. 9. [« il teatro, l'arte effimera per antonomasia, è in sé *machina memorialis*, luogo di produzione di presenza sia nell'atto del suo svolgersi che in quello di memorizzare i suoi fantasmi e le sue tracce »].

communes d'un groupe/génération à l'autre. Les actes incarnés et exécutés génèrent, enregistrent et transmettent des connaissances¹³⁵.

Peut-on parler alors d'une mémoire *latente* – difficile à définir au sens théorique et d'un point de vue historiographique – qui peut apparaître à tout moment ? Car, « approcher directement la mémoire », dit Banu,

est absurde, elle s'échapperait ou ne produirait que des effets stéréotypés ; en revanche, elle peut se laisser capter, grâce au « si magique » – la justesse des « circonstances proposées » sera la garantie du succès –, grâce à un objet ou, enfin, à une action physique. Dans cet enchaînement, on constate le glissement d'un certain volontarisme spiritualiste initial [...] vers une confiance aiguë dans le concret et le physique [...]¹³⁶.

On dit donc *latente* parce qu'elle ne se manifeste pas dans une forme figurative au sens propre, tangible ou matérielle. Si on la conçoit de cette manière, il nous semble que la mémoire du corps peut se lier à la notion de fiction qui, par analogie, peut être comprise comme une force qui interagit à 'distance'. Il s'agit de la mémoire qui procure « l'étonnement », si on se réfère à la réflexion de Banu. La mémoire, dit Banu, est un « secours pour le comédien qui doit revivre un caractère : ce qui a eu lieu, ce dont il a fait l'expérience, peut être repris dans le contexte de la fiction »¹³⁷. Donc, elle est liée à la « fiction étrangère d'un théâtre éloigné qui s'inspire d'une mémoire presque imaginaire. Il ne s'agit pas de visiter une mémoire du théâtre, mémoire conservatrice, mais de produire des effets de mémoire à partir des restes, des éclats, des bribes. Le résultat sera une mémoire à la frontière de l'Histoire »¹³⁸. Grotowski affirme que le corps de l'acteur n'a pas une mémoire, mais il est la mémoire¹³⁹. On peut donc dire que la mémoire *latente* est située dans le corps tout entier. Elle peut être vue dans l'optique de deux types de fiction de Baillon reliés par l'«

¹³⁵ Diane Taylor, *The Archive and The Repertoire, Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham and London, 2003, p. 21. [« Embodied memory, because it is live, exceeds the archive's ability to capture it. But that does not mean that performance – as ritualized, formalized, or reiterative behavior – disappears. Performances also replicate themselves through their own structures and codes. This means that the repertoire, like the archive, is mediated. The process of selection, memorization or internalization, and transmission takes place within (and in turn helps constitute) specific systems of re-presentation. Multiple forms of embodied acts are always present, though in a constant state of againness. They reconstitute themselves, transmitting communal memories, histories, and values from one group/generation to the next. Embodied and performed acts generate, record, and transmit knowledge »].

¹³⁶ Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, op. cit., p. 34.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 101.

¹³⁹ Peter Brook dit : « Grotowski fait de la pauvreté un idéal. Ses acteurs ont tout abandonné, sauf leur propre corps : ils ont pour instrument l'homme, et leur vie entière pour travailler », in : Peter Brook, *L'espace vide, Écrits sur le théâtre*, traduit par Christine Estienne et Franck Fayolle, Édition du Soleil, 1977, p. 85.

effectivité » qui représente « une reproduction, non au sens d'une copie mais celui d'un déclenchement qui susciterait, donc ranimerait le lien. Ranimer, en l'occurrence ramener l'un à l'autre »¹⁴⁰. Banu, en s'appuyant sur l'approche de Henri Bergson, affirme que le corps contient le passé et le présent, « et à partir de la pointe la plus concentrée qu'est le présent, on doit élargir progressivement l'investigation si l'on veut toucher aux véritables ressources mnémoniques de l'être »¹⁴¹.

En physique quantique, le principe de non-localité, c'est-à-dire le principe d'intrication quantique, comprend les particules qui interagissent même très éloignées l'une de l'autre par une grande distance. Un autre principe, celui d'énergie du vide, nous explique que les particules séparées peuvent échanger sans communiquer. Comprendre les interactions fondamentales provient de la théorie quantique des champs qui nous dit que les particules sont constamment en train d'échanger les intermédiaires qu'on appelle les particules virtuelles¹⁴². Il est intéressant de remarquer sur ce point que Baillon dit que la scène en tant que double vide permet « d'ouvrir des **champs du manque** »¹⁴³, c'est-à-dire des champs de jeu dans lesquels « **il manque quelque chose**, il n'y a rien, mais ce rien évolue et se modifie, c'est pour cela qu'il y a du jeu, ou, inversement, c'est à cause du jeu que ça varie »¹⁴⁴.

Peut-on alors dire que recourir à la fiction, qu'on peut qualifier, pour simplifier le discours, de *fiction de la tradition de la Commedia dell'Arte*, signifie produire un échange à distance, dans une dimension d'espace-temps, à l'intérieur du corps-même de l'acteur ? Pourquoi a-t-on défini la fiction comme une interaction entre deux objets à distance ? Baillon parle de l'« imperceptible vibration »¹⁴⁵ ou bien de la fiction qui « devient un **sujet agissant** puisqu'elle produit quelque chose »¹⁴⁶. Banu, pour sa part, parle de la « fiction mnémonique » qui provoque un effet de

¹⁴⁰ Jacques Baillon, *La matière immatérielle*, op. cit., pp. 55-56.

¹⁴¹ Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, op. cit., p. 34.

¹⁴² « [...] il n'y a pas de limite au nombre de particules qui peuvent être échangées, aussi peuvent-elles donner naissance à une force forte. [...] Ces particules supports-de-force échangées entre particules de matière sont appelées virtuelles parce que, contrairement aux véritables particules, elles ne peuvent être directement mises en évidence par un détecteur de particules. Nous savons qu'elles existent, cependant, parce qu'elles ont un effet mesurable : elles donnent naissance à des interaction entre particules de matière », in Stephen W. Hawking, *Une brève histoire du temps. Du Big Bang aux trous noirs*, op. cit., p. 107.

¹⁴³ Jacques Baillon, *Comment le théâtre explique l'invariabilité de la vitesse de la lumière*, op. cit., p. 99.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Jacques Baillon, *La matière immatérielle*, op. cit., p. 36.

¹⁴⁶ Jacques Baillon, *Comment le théâtre explique l'invariabilité de la vitesse de la lumière*, op. cit., p. 187.

mémoire qui « surgit à partir des fouilles revisitées »¹⁴⁷. La fiction de la Commedia dell'Arte peut être comprise comme une « activité de remémoration »¹⁴⁸ qui permet à l'acteur de *produire quelque chose*, ou mieux dire, d'avoir accès à une sorte de mémoire (du corps). « Le déficit de l'actrice et de l'acteur [...] consiste, pour chaque vide et chaque manque, à donner naissance à leur **Présence**. À donner naissance à la **Présence** grâce au sujet »¹⁴⁹, affirme Baillon. La fiction est donc sujet actif de re-présentation et si les acteurs jouent, « c'est qu'ils sont, donc qu'ils se re-présentent »¹⁵⁰. Nous avons utilisé la notion de champs de force à l'échelle des particules pour témoigner de l'existence de quelque chose qui est invisible, mais qui remplit le vide et donne naissance à la **Présence**. Car, « la présence ne se limiterait pas au souvenir et à la pensée, mais laisserait son empreinte dans les parts tangibles, comme on dit souvent que la mémoire s'inscrit dans les corps »¹⁵¹. La fiction de la Commedia dell'Arte peut s'inscrire dans cette optique : en tant que création spontanée, « déclenchement » ; quelque chose à l'intérieur du corps de l'acteur à quoi il fait appel, « qui ramène à l'autre », quelque chose d'invisible qui peut interagir à distance, ou qui interagit depuis 'toujours' et fait que son mouvement ou ses mouvements changent. Maintenant il nous reste à voir de quelle manière Boso incite l'acteur à 'trouver' la fiction et quel était le rôle du mime polonais Rouba dans ce processus. De quelle manière Rouba contribue-t-il à faire naître *la fiction de la Commedia dell'Arte*, c'est-à-dire, à récupérer une tradition dont la technique reste pourtant insaisissable mais qui se concrétise ensuite par des simulations extérieures.

¹⁴⁷ Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, op. cit., p. 104.

¹⁴⁸ « La mémoire, qui s'affirme comme distance en se présentant telle une fiction étrange, impose un point de vue. Celui du théâtre comme activité de remémoration des univers anciens et des conduites passées », in Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, op. cit., pp. 109-110.

¹⁴⁹ Jacques Baillon, *Comment le théâtre explique l'invariabilité de la vitesse de la lumière*, op. cit., p. 147.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 189.

¹⁵¹ Jacques Baillon, *La matière immatérielle*, op. cit., p. 86.

CHAPITRE IV. LA RECONSTRUCTION DU JEU DES COMÉDIENS DELL'ARTE DANS LA PRODUCTION THÉÂTRALE BOSIENNE

L'affirmation de Benjamin avec laquelle on a conclu l'une des parties précédentes montre quelle position nous prendrons concernant la reproduction du jeu des comédies *dell'arte* dans le théâtre de Boso, donc en prenant en compte *son existence unique au lieu où elle se trouve*. C'est pourquoi il nous semble intéressant de citer d'abord les observations sur le jeu des acteurs du Tag parues dans la presse italienne de l'époque. Lors de la création du premier spectacle, *Il Falso Magnifico*, dans les journaux de Venise, Padoue, Trieste, Milan, Gênes, on lit les titres suivants : « le Tag fait revivre la Commedia dell'Arte », « avec le Tag de Mestre, l'acteur redécouvre la Commedia dell'Arte », « bienvenue la Commedia dell'Arte », « les comédiens *dell'arte* », etc.

La coopérative focalise le domaine de sa recherche sur l'étude des techniques de la Commedia dell'Arte par des fondamentaux tels que la construction du texte par les acteurs eux-mêmes, à travers l'improvisation, l'expressivité du masque et du corps, à travers la pantomime, l'emploi du chant et de la danse comme « mouvements » d'ensemble qui, en se codifiant au fil du temps, ont constitué une clé de lecture précise de la Commedia dell'Arte¹⁵².

« Le spectacle du Tag n'est pas un produit causal, mais il est le résultat d'une recherche approfondie sur les canons expressifs des comédies *dell'arte* »¹⁵³. Les acteurs du Tag récupèrent la Commedia dell'Arte « avec fraîcheur et invention, capables de rendre actuels les sujets et les funambulismes que nous considérons archivés dans les rayons de l'enquête historique »¹⁵⁴. Dans peu d'études théoriques qui examinent le travail du Tag, on rappelle que Filacanapa définit le Tag comme « la première vraie compagnie de *neo-commedia dell'arte* ». Tessari, quant à lui, parle du Tag comme

¹⁵² Andreina Corso, « Teatro alla Giustizia : *La maschera è in noi* », in *Venezia 7*, les 5-11 août 1983. [« la cooperativa puntualizza l'ambito della proprio ricerca nello studio delle tecniche della Commedia dell'arte, acquisendone le caratteristiche fondamentali quali la costruzione del testo da parte degli attori stessi, attraverso l'improvvisazione, l'expressivité della maschera e del corpo, attraverso la pantomima, l'uso del canto e della danza come « movimenti » anche d'insieme che, codificandosi negli anni, hanno costituito una precisa chiave di lettura della Commedia dell'arte »].

¹⁵³ Paolo Lucchesini, « I comici dell'arte », op. cit. [« lo spettacolo del Tag non è un prodotto causale, ma è la risultante di una ricerca approfondita intorno ai canoni espressivi dei comici dell'arte »].

¹⁵⁴ Massimo Griffo, « Pantalone in un Seicento quasi tragicomico tra colpi di scena, pozioni e travestimenti », in *Il Giornale Milano*, mars 1984. [« con una freschezza ed un'inventiva capaci di rendere attuali temi e funambulismi che ormai credevamo archiviati negli scaffali dell'indagine storica »].

d'une « intense aventure toute italienne où – entre 1978 et 1994 – le modèle de la Commedia dell'Arte assume un rôle de privilège absolu »¹⁵⁵ :

En 1982, avec l'arrivée dans le groupe de Giorgio Bertan et surtout de Carlo Boso, cette direction [la recherche d'un langage populaire et le jeu scénique des masques de la comédie improvisée] devient de loin dominante, en établissant l'habitude d'une didactique focalisée sur les laboratoires pratiques de Commedia dell'Arte, et en créant une série de canevas-spectacles, tous mis en scène par Boso, de grands succès soit au niveau national soit sur le plan international [...]. Enrichi d'année en année, jusqu'à la fin de son activité, par l'arrivée de nouveaux membres italiens et étrangers, le Tag Teatro est considéré comme le noyau génétique par excellence d'un modèle très précis de production et de didactique axé sur le triptyque canevas-masques-improvisation, ainsi que sur le lieu de formation [...] des acteurs, metteurs en scène et pédagogues dont l'activité est marquée par la rencontre avec une pratique moderne de techniques et de styles tirés de l'art antique : de Marco Paolini et Adriano Iurissevich, de Eugenio Allegri à Enrico Bonavera, etc¹⁵⁶.

Il nous semble important de noter que la partie de l'étude de Tessari dédiée à la question de la Commedia dell'Arte contemporaine examinée à travers différentes expériences de la seconde moitié du XX^e siècle, s'intitule *Le spectre de la Commedia dell'Arte : mythologies, restaurations et réinvention*. Donc, tandis que la presse parle d'une clé de lecture précise de la Commedia dell'Arte, les observations de Tessari entrent dans le cadre de la mythologisation et de la réinvention de la Commedia dell'Arte dans le théâtre contemporain. Le caractère 'secret' de la technique des comédiens *dell'arte* et le silence qui l'entoure, son *hic et nunc* unique – évidents selon Taviani ou Tessari – disparaît dans les critiques de presse précisément à cause de certains éléments constitutifs du phénomène historique de la Commedia dell'Arte présents dans le travail de Boso. La technique présente dans les spectacles bosiens est tirée, comme l'affirme Tessari, de l'antique Commedia et elle est axée sur le triptyque canevas-masques-improvisation, mais, quant au jeu scénique, plutôt que de parler de la vraie récupération des *technai dell'arte*, nous parlons de leur réinvention qui se fonde toutefois sur la recherche du « langage énergétique ».

¹⁵⁵ Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte*, op. cit., p. 244. [« intensa avventura tutta italiana dove – tra il 1978 e il 1994 – il modello Commedia dell'Arte assume un ruolo di assoluto privilegio »].

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 244-245. [« Nel 1982, con l'ingresso nel gruppo di Giorgio Bertan, e, soprattutto di Carlo Boso, questo indirizzo [la ricerca d'un linguaggio popolare e il gioco scenico delle maschere dell'improvvisa] diviene di gran lunga dominante, instaurando l'abitudine a una didattica imperniata su laboratori pratici di Commedia dell'Arte, e producendo una serie di canovacci-spettacolo, tutti allestiti dalla regia di Boso, di largo successo sia a livello nazionale sia sul piano internazionale [...]. Arricchito di anno in anno, sino al termine della sua attività, dall'arrivo di nuovi membri italiani e stranieri, il Tag Teatro va considerato il nucleo genetico per eccellenza d'un ben preciso modello di produzione e di didattica imperniate sul trittico canovaccio-maschere-improvvisazione, nonché l'alveo di formazione [...] di attori, registi e pedagoghi la cui attività risulta segnata dall'incontro con una pratica moderna di tecniche e di stilemi desunti dall'antica Arte : da Marco Paolini e Adriano Iurissevich, da Eugenio Allegri a Enrico Bonavera, ecc. »].

La manière dont Boso reconstruit, donc récupère et réinvente, le jeu des comédies *dell'arte*, est basée sur deux éléments importants : les expériences pratiques acquises en tant qu'acteur auprès de Strehler et de Poli et la collaboration avec le mime polonais, Pawel Rouba. Ce bagage, d'un côté, définit les approches de Boso sur la composition des gestes, mouvements et postures des personnages/masques de la Commedia dell'Arte.

VI. 1. La grande leçon de Pawel Rouba : la danse de l'énergie est « la danse de combat »

Pawel Rouba est l'un des protagonistes fondamentaux dans l'histoire du théâtre gestuel, même si on trouve peu d'études consacrées à son art du mime. Bien qu'il ait laissé une empreinte indélébile dans le domaine du mime à partir des années 1960, il reste dans l'ombre de grands mimes européens, comme Tomaszewski, Decroux ou Marceau. Selon les témoignages des acteurs, metteurs en scène, et tous ceux qui ont collaboré avec lui, Rouba était amoureux de la tradition considérée comme l'héritage d'une sagesse qui se transmet de génération en génération. Le geste, selon lui, en même temps éphémère et durable, vient de loin, se transforme, naît, disparaît avec le temps, et réapparaît. Cette forme/image qu'il donne au geste est fortement influencée par la poétique du mime polonais Henryk Tomaszewski dans la compagnie duquel Rouba commence à tracer son chemin et ses choix artistiques et pédagogiques ([III. 6](#)).

La conception de la technique du mime de Tomaszewski provient surtout des techniques du ballet. Il étudie le ballet avec le maître Feliks Parnell, réformateur du ballet traditionnel qui y introduisit les éléments de la culture folklorique polonaise. Sous l'influence de Parnell, Tomaszewski, en tant que danseur soliste à l'Opéra de Wroclaw, commence à s'intéresser au mouvement et à questionner la fusion entre théâtre, danse et mime. Quand il fonde son studio, dans les années 1950, il souhaite créer un nouveau type de mime qui n'est pas l'art d'un *performer* individuel mais un ensemble pantomimique qui « développerait de nouvelles techniques et formes pour communiquer des idées et des sujets concernant la nature contemporaine à travers des mythes anciens bien connus »¹⁵⁷. Dans son spectacle *J'arrive demain* de 1974, il choisit d'introduire différents personnages de la mythologie grecque ainsi que le personnage d'Arlequin et deux

¹⁵⁷ Robert R. Findlay, Halina Filipowicz-Findlay, « The *Other Theatre* of Wroclaw : Henryk Tomaszewski and the Pantomima », in *Educational Theatre Journal*, vol. 27, n° 4, 1975, p. 453. [« would develop new techniques and forms to communicate ideas and themes of a contemporary nature through old and well-known myths »].

masques gris de formes étranges. « Comme le suggère Tomaszewski dans ses notes de programme, ces deux figures grises représentent une masse biologique ou la dualité de la nature humaine : bien et mal, esprit et matière, amour et haine, courage et peur, passion et intellect, masculin et féminin, éternel et mortel »¹⁵⁸. La dualité que Tomaszewski attribue aux masques nous fait penser aux paroles de Taviani : « Probablement il existait un théâtre italien, entre la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e siècle, basé sur l'union dramatique d'éléments opposés, comme les coupures de lumière et de ténèbres dans la peinture de ces années-là : homme et femme, vieux et jeune, tragique et comique, fleur et guerrier »¹⁵⁹. Même s'il s'agit de la 'dualité' conçue de manière différente, pour Tomaszewski, elle est humaine ; pour Taviani, elle appartient à l'acteur, le fait que le geste d'Arlequin relève cette nature et fait revivre les acteurs nous sert à comprendre que les réflexions de Rouba sur le geste qui vient de loin, apparaît et disparaît aux moments, lieux et temps différents, sont reprises de la poétique de Tomaszewski.

Alors que les deux figures grises sont assises sur le trône, Arlequin enlève leurs masques, révélant les visages sans expression de deux acteurs masculins qui incarneront les dieux Zeus et Héra dans le Prologue consacré à la naissance, au démembrement et à la renaissance éventuelle de Dionysos. Un geste d'Arlequin fait renaître les deux interprètes [...] ¹⁶⁰.

Le geste d'Arlequin devient ainsi le geste qui dure, mais aussi le geste qui réveille le passé, et c'est cette durée, il nous semble, que Rouba voulait saisir et à qui il entendait donner présence.

Selon Tomaszewski, le premier pas dans le *training* de l'acteur consiste à explorer, en mélangeant les éléments de danse, mime et théâtre, les « possibilités cinétiques de leur expression corporelle », c'est-à-dire, exercer « un contrôle suffisant sur leur corps » pour passer ensuite « aux exercices de communication de sentiments, d'émotions »¹⁶¹. Rouba reprend cette approche

¹⁵⁸ Henryk Tomaszewski in Robert R. Findlay, Halina Filipowicz-Findlay, « The *Other Theatre* of Wrocław : Henryk Tomaszewski and the Pantomima », op. cit., p. 455. [« As Tomaszewski suggests in his program notes, these two grey figures represent a biological mass or the duality of human nature: goodness and evil, spirit and matter, love and hatred, courage and fear, passion and intellect, masculine and feminine, the eternal and mortal »].

¹⁵⁹ Ferdinando Taviani, « Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte », op. cit., p. 25. [« Probabilmente c'è stato un teatro italiano, fra la fine del Cinquecento ed i primi anni del Seicento, basato sull'unione drammatica di elementi contrapposti, come i tagli di luce e tenebra nella pittura di quegli anni : maschio e femmina, vecchio e giovane, tragico e buffonesco, fiore e guerriero »].

¹⁶⁰ Robert R. Findlay, Halina Filipowicz-Findlay, « The *Other Theatre* of Wrocław : Henryk Tomaszewski and the Pantomima », op. cit., p. 455. [« While the two grey figures sit on the throne, Harlequin removes their masks, revealing the expressionless faces of two male actors who will play the gods Zeus and Hera in the Prologue devoted to the birth, dismemberment, and eventual rebirth of Dionysus. A gesture from Harlequin brings the two performers to life »].

¹⁶¹ Henryk Tomaszewski in Robert R. Findlay, Halina Filipowicz-Findlay, « The *Other Theatre* of Wrocław : Henryk Tomaszewski and the Pantomima », op. cit., p. 463. [« the kinetic possibilities of their body expression. When they gain sufficient control over their bodies, then we attempt exercises in communicating specific feeling, emotions »].

pédagogique et dans la première étape du processus de *training* des techniques du corps, il introduit les mêmes éléments. Taviani identifie que dans la manière dont les comédiens *dell'arte* avaient joué il y a :

presque une légèreté de la fantaisie qui éloigne l'acteur du monde de la réalité quotidienne. Cette légèreté, qui se communique par la pensée, a des bases physiques et elle a en commun avec le ballet un choix de fond : elle cache la force de l'acteur, ses tensions musculaires, son poids. Plus elle les cache, plus le jeu est acrobatique et virtuose¹⁶².

La force, les tensions musculaires, le poids, ce moment d'activité accrue pour être prêt à l'action se développe, selon Rouba, à travers ce que nous appellerons la *danse de combat*. Cet élément est d'une importance majeure si l'on prend en considération les principes-qui-reviennent de Barba : « les principes que nous cherchons, et d'où jaillit la vie de l'acteur, ne tiennent aucun compte des distinctions entre théâtre, mime ou danse »¹⁶³. Pour Barba, quand on lira le mot « acteur », il faudra entendre « acteur et danseur » [...]. Quand on lira « théâtre », il faudra entendre « théâtre et danse »¹⁶⁴. La distinction entre le théâtre et la danse paraît absurde, dit Barba, aux artistes des traditions asiatiques, tout comme à un acteur de la *Commedia dell'Arte*.

La danse amplifie, comme en les plaçant sous un microscope, ces minuscules et continuels déplacements du poids par lesquels nous restons immobiles sur nos pieds et que nous révèlent les diagrammes complexes des laboratoires spécialisés dans la mesure de l'équilibre. C'est cette *danse de l'équilibre* que les acteurs mettent en lumière dans les principes fondamentaux de toutes les formes scéniques¹⁶⁵.

La *danse de l'équilibre* devient pour Rouba la *danse de combat*. La discipline, le risque, la beauté et la profondeur du geste est à la base de son enseignement qu'il diffuse dans toute l'Europe en professeur invité dans différentes écoles, comme celle de Marcel Marceau à Paris. En 1973, il arrive à l'Institut du Théâtre de Barcelone où, trois ans plus tard, il fonde le Département du Mime dont le

¹⁶² Ferdinando Taviani, « Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte », op. cit., p. 33. [« quasi una leggerezza della fantasia che allontana l'attore dal mondo della realtà quotidiana. Questa leggerezza, che si comunica al pensiero, ha basi fisiche ed ha in comune con il balletto una scelta di fondo : nasconde la forza dell'attore, le sue tensioni muscolari, il peso. Tanto più nasconde quanto più la recitazione è acrobatica e virtuosistica »].

¹⁶³ Eugenio Barba, *Le Canoë de Papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, op. cit., p. 49.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 48-49.

programme, comprenant danse, escrime, acrobatie, mime et pantomime, a pratiquement bouleversé la formation d'acteur en insistant sur l'importance du *training* physique¹⁶⁶ (III. 7).

Rouba commence à collaborer avec Boso lors de ses premiers stages dans les années 1980 (III. 8). Cette collaboration durera jusqu'à la mort de Rouba, en 2007, et laissera une trace décisive dans les mises en scène bosiennes. Boso revient toujours aux approches de Rouba en soulignant l'importance de l'école polonaise dans sa propre formation en tant que pédagogue et metteur en scène. La tâche principale de Rouba, en collaboration avec Boso, était de travailler, en premier lieu, sur le niveau pré-expressif de l'acteur, sur le « niveau opérationnel », donc d'enseigner à l'acteur à développer les techniques extra-quotidiennes du corps ; et en deuxième lieu, de développer les mécanismes intérieurs et extérieurs afin de toucher le spectateur. Il s'était concentré sur les processus de *comment* l'acteur arrive à un résultat précis, c'est-à-dire « par quelle utilisation du corps-esprit »¹⁶⁷ il obtient certains résultats et quel effet ces résultats provoquent sur le public. On rappelle que Boso commence sa collaboration avec Rouba pour trouver « un nouveau rythme de silence » qui est capable de bouleverser la sensibilité du spectateur. Le premier pas pour atteindre ce but était, pour Rouba, d'apprendre à l'acteur à ne pas envisager le travail sur le corps comme une pure technique, mais à aller au-delà de la technique pour la spiritualiser, d'une certaine façon, et ressentir l'émotion qui se cache à l'intérieur.

Rouba se lance dans la tradition de la Commedia dell'Arte parce qu'il comprend que c'est un espace où le corps a une place réelle, avec ses rythmes internes, avec l'artificiel qu'il propose en étant toujours « décidé », « vivant », « crédible ». Il voit les personnages de la Commedia dell'Arte d'un point de vue vital. Le but de la Commedia dell'Arte est, selon Boso, « d'être vital, de ne jamais ennuyer »¹⁶⁸. Pour rendre la « vivacité » aux personnages, les rendre « présents », Rouba incite l'acteur à donner au geste la profondeur et l'incarnation par une technique qui se base sur le trio théâtre, danse et mime, mais aussi sur les éléments de l'acrobatie et de l'escrime. Ce dernier élément devient si important dans son processus pédagogique qu'on peut définir ses principes fondamentaux comme « la danse de combat » par rapport à ce que Barba appelle « la danse des oppositions » ou « la danse de l'énergie ». Étant un jeune acteur, Rouba avait participé à un spectacle pantomimique qui s'intitulait *Invitation aux combats*. Les choses sur scène qu'il avait observées, l'avaient amené à formuler une idée globale sur l'art du spectacle :

¹⁶⁶ Pawel Rouba est né à Inowroclaw, en Pologne, en 1939. Il était metteur en scène, chorégraphe, professeur d'armes, acteur, mime, professeur de pantomime et professeur à l'INEFC (Institut national d'éducation physique de Catalogne) et à l'Institut du Théâtre de Barcelone où il a joué un rôle décisif dans la formation corporelle de nombreux acteurs.

¹⁶⁷ Eugenio Barba, *Le Canoë de Papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, op. cit., p. 167.

¹⁶⁸ Carlo Boso, « Contre la mort sucrée », op. cit., p. 8.

c'est que tout cela n'est rien d'autre qu'une forme de combat ; tant au regard du combat physique, visible ou « réel » que de celui que nous ne percevons pas clairement comme tel : celui qui nous est introduit par d'autres voies moins tangibles comme le psychique ou l'émotionnel. Dans ma modeste compréhension, à partir de ce moment-là, tout ce que j'ai interprété, créé et enseigné tout au long des 40 années de ma profession n'était essentiellement que du combat de scène¹⁶⁹.

En 1979, Rouba reçoit le diplôme de « Maître d'Armes » d'Heddle Roboth, célèbre professeur et maître d'armes d'escrime artistique qui d'ailleurs participe aussi à la création des spectacles bosiens. Donc, ce choix n'était pas fortuit, mais issu d'une longue réflexion sur les arts du spectacle. Selon Rouba, le « combat scénique » ne se limite pas seulement à 'prendre une escrime pour combattre l'adversaire', mais il devient un art multidisciplinaire qui combine différents éléments, ainsi que la danse – il devient « fleur et guerrier » (III.9). Il faut comprendre l'histoire de la représentation du combat pour comprendre l'importance de cet élément dans l'éducation psychomotrice et psychotechnique de l'acteur, affirme Rouba. Il donne comme exemple la « danse pyrrhique » importante dans l'Antiquité pour le développement de l'harmonie des mouvements et du rythme corporel ainsi que pour une préparation à la guerre.

Lorsque les élèves prennent une épée en main pour la première fois, ils veulent agir immédiatement, se battre, en un instant tout leur système nerveux est activé. Plus tard, s'ils veulent exceller dans cet art, ce sentiment d'activité accrue, d'être prêt à l'action, devrait les accompagner tout au long de leur vie professionnelle dans le travail sur différentes créations scéniques¹⁷⁰.

Le moment « d'être prêt à l'action » – ou *forma formans* – qui doit accompagner l'acteur dans toutes ses démarches artistiques et qui se développe à travers le combat, est ce que Barba définit comme l'énergie. Ce n'est pas un « excès d'activité musculaire et nerveuse », mais « quelque chose qui pulse [...], une force-pensée contenue qui peut se développer dans le temps sans se développer dans l'espace »¹⁷¹. Cela fait penser d'ailleurs à « la danse par *fantasmata* », définie par Domenico da Piacenza, maître de danse au XV^e siècle, qui comprend « une vivacité corporelle, laquelle est

¹⁶⁹ Pawel Rouba Billowicz, « Combates escénicos », in *Apunts. Educación física y deportes*, Vol. 2, n.º 100, 2010, pp. 73-74. [« es la de que todo él no es otra cosa que una forma de combate; tanto por lo que se refiere al combate físico, visible o "real" como al que no percibimos claramente como tal: aquel que nos es introducido por otras vías menos tangibles como la psíquica o la emocional. A mi modesto entender, a partir de aquel momento, todo lo que interpreté, creé y enseñé a lo largo de mis 40 años de ejercer mi profesión, en esencia, no fue otra cosa que combate escénico »].

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 77. [« Los estudiantes cuando cogen en la mano una espada por primera vez, quieren actuar en seguida, combatir, en un instante se activa todo su sistema nervioso. Posteriormente, si pretenden destacarse en este arte, ese sentido de aumento de actividad, de estar preparado para la acción, debería acompañarles durante toda su vida profesional al trabajar en diferentes creaciones escénicas »].

¹⁷¹ Eugenio Barba, *Le Canoë de Papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, op. cit., p. 105.

mue avec l'intelligence de la mesure », c'est-à-dire qu'avant de faire un geste, il y a un moment d'interruption, de pause : « l'on [est] tout de pierre à cet instant et à l'instant suivant, l'on assume des ailes tel un faucon qui est mis en mouvement pour sa proie »¹⁷². Selon les interprétations d'Agamben sur le traité de Domenico, il s'agit d'une « pause non immobile, mais chargée, à la fois, de mémoire et d'énergie dynamique »¹⁷³.

Rouba n'envisage jamais le combat scénique comme une pure technique, mais comme le moyen de découvrir la force-pensée, l'énergie, et de savoir la modeler. Barba recourt aussi à la notion de 'combat' en définissant l'acteur comme une cible qui doit se rendre invulnérable en construisant une cuirasse, c'est-à-dire, 'se défendre' à travers une technique. « Face aux spectateurs, l'acteur est une cible. Il cherche alors à se rendre invulnérable. Il se construit une cuirasse : à travers la technique qui lui transmet la tradition, ou à travers la construction d'un personnage, il parvient à un comportement artificiel, extra-quotidien »¹⁷⁴. Dans le cas de Rouba il faudrait mieux inverser la direction de la cible et définir le spectateur comme une cible tandis que l'acteur, au lieu de construire une cuirasse, s'en libère et met en vibration le public à travers une technique. Boso explique que ce qui différencie énormément les approches de Rouba de celles de Barba est le fait que Barba, en théorisant les principes de l'anthropologie théâtrale, ne s'intéresse pas beaucoup à la relation au spectateur. Rouba, dit-il, était quelqu'un qui avait créé les mécanismes parfaits grâce auxquels on peut toucher vingt mille spectateurs. Boso se réfère aussi au travail de La Fura dels Baus extrêmement influencé par la pédagogie du mime polonais. « Tout le travail que Rouba fait est dédié à la préparation au verbe, tout le travail sur le corps, sur l'emploi du corps dans l'espace pour mettre en vibration les spectateurs et ensuite communiquer un message culturel »¹⁷⁵. Mais, l'étude de Barba nous sert, en situant la « danse de combat » de Rouba dans le niveau pré-expressif selon l'anthropologie théâtrale, à définir la base de sa pédagogie qui se développe ensuite dans les mécanismes capables de bouleverser la sensibilité du spectateur, c'est-à-dire à définir ce travail invisible d'énergie pour que l'acteur soit capable de dilater sa présence scénique. En ce sens, les aspects de son travail peuvent correspondre aux niveaux d'organisation du travail de l'acteur définis par Barba : « la personnalité de l'acteur, sa sensibilité, son intelligence artistique », donc, on peut dire, sa propre manière de spiritualiser la technique ; « la particularité de la tradition scénique »,

¹⁷² Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi*, 1455, in Giorgio Agamben, *Nymphes*, op. cit., p. 8.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁷⁴ Eugenio Barba, *Le Canoë de Papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, op. cit., pp. 104-105.

¹⁷⁵ Conversations avec Carlo Boso, Avignon, juillet 2021.

donc dans ce cas, la tradition de la Commedia dell'Arte et « l'utilisation du corps/esprit selon des techniques extra-quotidiennes basées sur des principess-qui-reviennent transculturels »¹⁷⁶.

La pédagogie de Rouba, dans le processus du *training* de l'acteur, est caractérisée par le mélange entre discipline et art et elle prend appui sur beaucoup de rigueur, beaucoup de répétition pour atteindre non la perfection d'un geste, mais sa précision – l'approche influencée par l'entraînement physique très sévère de Tomaszewski. La précision n'est pas seulement atteinte par les indications qu'il donne pour composer différents gestes et positions du corps, mais par la composition du geste lui-même dans son ensemble, c'est-à-dire, par rapport à l'acteur, le sujet de la pièce, les personnages et le public. Quand il a travaillé avec Boso sur un canevas, l'une de ses tâches était de résumer ce qui avait été fait en une seule scène ou plutôt en un seul geste, donc en un geste accompli pour suspendre le temps ou le condenser pour témoigner de l'intensité extérieure et intérieure de ce qui avait été fait. L'un des meilleurs exemples en est la bataille navale dans *Il Falso Magnifico* du Tag Teatro. Rouba a créé une pantomime où il a postposé le problème de représenter sur scène une vraie bataille navale (III. 10). La scène n'est donc pas transformée en un bateau, mais ce sont les personnages qui observent la bataille : « il a synthétisé en une scène qui dure deux minutes, une énorme bataille navale », dit Boso en soulignant sa capacité d'exprimer par un seul geste le discours qui peut durer quarante minutes. Déjà en tant qu'acteur de la compagnie de Tomaszewski, sa présence scénique est souvent décrite comme une idée du corps sensuel mais très intense, comme s'il était fait de pierre, et même dans les moments de son immobilité, il réussissait à frapper le public.

La « danse de combat » est donc située au niveau pré-expressif et sert à développer la technique extra-quotidienne. C'est un « *avant* logique et non chronologique »¹⁷⁷. Cet *avant* logique qui doit toujours accompagner l'acteur, peut également être défini comme « auto-engendrement », la notion empruntée à Baillon. Pour Baillon avant d'agir, il y a, à la base, « auto-engendrement » qui « n'aurait *pas eu* [lieu], mais *aurait* lieu constamment. Autrement dit, après avoir eu lieu une première fois, il n'aurait cessé d'avoir lieu. Ou, pour plus d'objectivité, il aurait simplement continué d'avoir lieu »¹⁷⁸.

Aussi, on dirait qu'il y a deux moments qui « se sous-posent » dans le processus de récupération d'une tradition : la fiction et l'énergie. On verra dans la partie suivante que Boso, en travaillant sur certains éléments constitutifs du phénomène historique de la Commedia dell'Arte,

¹⁷⁶ Eugenio Barba, *Le Canoë de Papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, op. cit., p. 30.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷⁸ Jacques Baillon, *Théorie de la re-présentation, Quand le Théâtre tend la main à la Science*, op. cit., p. 114.

fait renaître la fiction à l'intérieur du corps de l'acteur tandis que Rouba mène sa danse de combat, donc d'énergie. On dit que ces deux éléments « se sous-posent » selon le néologisme de Baillon pour mettre en évidence leur valeur univoque. Tous les deux se situent au niveau pré-expressif, c'est-à-dire, re-présentatif – *forma formans* – avant de passer à celui expressif, représentatif – *forma formata* : l'énergie, « le passage de l'intention à l'action »¹⁷⁹ et la fiction, empruntée à la tradition, qui traverse ce passage.

« La fantaisie » de Taviani, « l'imagination efficace » de Barba, « la fiction » de Baillon, « la magie » de Boso, le « spirituel » de Rouba : les cinq mots renvoient chacun à un endroit « vide » qu'il faut remplir, à une substance immatérielle « que l'on peut manipuler, modeler, facetter, projeter dans l'espace, absorber et faire danser à l'intérieur du corps »¹⁸⁰. Et c'est sur cette substance immatérielle que Rouba travaille, mais toujours dans une optique acteur-spectateur.

¹⁷⁹ Eugenio Barba, *Le Canoë de Papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, op. cit., p. 96.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 89.

CHAPITRE V. JOUER SOUS/AVEC LE MASQUE

V. 1. Les personnages-masques dans les spectacles bosiens

Pour toutes les comédies des XVI^e et XVII^e siècles, détaille Molinari, il y a une histoire unique : « un jeune homme aime une jeune femme, mais pour que leur amour ait lieu, il faut surmonter un obstacle. [...] ce *plot* si élémentaire peut devenir plus compliqué même énormément quand il ne s'agit pas seulement d'un seul couple d'amoureux, mais de deux ou trois »¹⁸¹. Ceux qui font les obstacles, ce sont dans la plupart des cas les Vieillards qui sont normalement deux (Dottore et Pantalone) auxquels s'ajoutent deux couples d'amoureux et deux ou quatre *Zanni*. Les Vieillards et les *Zanni* s'opposent aux Amoureux non seulement sur le plan dramaturgique mais aussi sur le plan scénique parce que ces deux premiers portent les masques. Si l'on parle de la Commedia dell'Arte au XVIII^e siècle, les masques sont réduits au nombre de quatre et « ils s'opposent avec une nette évidence aux quatre amoureux ; l'équilibre est même numérique »¹⁸². Boso n'abandonne jamais cette opposition qui se situe sur les deux plans : celui dramaturgique servant à surmonter un obstacle et celui gestuel concernant le jeu scénique qui oppose les personnages/masques aux personnages sans masques. Même quand il s'éloigne de la tradition de la Commedia dell'Arte, l'une de ces deux oppositions est toujours présente. Par exemple, dans le spectacle *Les Oiseaux*, d'après Aristophane, fait avec la compagnie Prisma Teatro en 2016, les masques des oiseaux s'opposent, sur le plan scénique, à deux personnages comiques, des clowns modernes en quelque sorte, Troupeau et Utopie, qui, sur le plan dramaturgique contestent le gouvernement d'Athènes qui impose des impôts aux citoyens pour éponger la dette publique et financer la guerre (III. 11). Créer et surmonter un obstacle est de la plus grande importance pour la mise au point de la fonction que Boso donne au rire : « Le vrai travail est dans la position de l'obstacle. Dans la représentation de l'interdit, pour soulever le spectateur du poids de l'interdit. Dans la représentation de l'injustice, pour qu'à la fin la justice (c'est-à-dire la convention sociale) triomphe »¹⁸³. Dans la comédie,

¹⁸¹ Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, op. cit., p. 23. [« un giovane ama una donna, ma alla realizzazione del suo desiderio si frappone un ostacolo che viene rimosso. [...] questo plot così elementare può complicarsi anche enormemente quando non si tratti solo di una coppia di amanti, ma di due o tre »].

¹⁸² *Ibid.*, p. 25. [« si contrappongono con netta evidenza ai quattro Innamorati, l'equilibrio è anche numerico »].

¹⁸³ Carlo Boso, « Il Teatro secondo Boso », op. cit. [« Il vero lavoro sta nella posizione dell'ostacolo. Nella rappresentazione del proibito, per sollevare lo spettatore del peso della proibizione. Nella rappresentazione dell'ingiustizia, perché alla fine quello della giustizia (e cioè della convenzione sociale) sia un trionfo »].

l'obstacle n'est jamais vrai, et c'est pourquoi « la comédie reste la plus difficile à jouer », précise Boso. L'obstacle, surtout si l'on parle du *plot* élémentaire de la Commedia dell'Arte, est aussi renforcé par la présence du personnage de la Serveuse qui représente « symboliquement le point de suture entre deux plans scéniques qui, dans le cadre du déroulement dramatique, finissent indissociablement liés »¹⁸⁴. Une telle fonction peut concerner aussi un autre personnage, emploi cardinal de la Commedia dell'Arte selon Ferrone, le Capitaine.

Ainsi, la structure dramatique de la Commedia dell'Arte se limite à dix ou onze personnages. Quand il travaille sur les canevas, Boso constitue toujours la dramaturgie de la Commedia dell'Arte selon ces catégories bien définies. Pour exemplifier son système d'organisation du travail des acteurs, on prendra l'exemple de *Il Falso Magnifico* du Tag Teatro qui est particulièrement intéressant pour deux raisons : un emploi inventé d'après les masques traditionnels et le déguisement scénique qui fait, d'un côté, que le nombre de personnages augmente par rapport au nombre d'acteurs, et de l'autre, montre un aspect essentiel du jeu d'acteur. Dans *Il Falso Magnifico*, l'équilibre n'est pas numérique étant donné qu'il y a deux vieillards (Il Magnifico et Pantalone), deux *Zanni* (le premier Pedrolino et le deuxième Zane), et un seul couple d'amoureux (l'amoureuse Principessa Zobeide et l'amoureux Ignazio) auxquels s'ajoutent le Capitaine, la serveuse Franceschina et la Sorcière. Il Magnifico est en fait *faux*, c'est Rodrigo, saltimbanque congédié par ses compagnons de route qui se déguise en membre du conseil des dix instances gouvernementales vénitiennes dont la tâche est de contrôler l'administration de Pantalone. Chez ce dernier, se prépare le mariage d'Ignazio, le fils de Pantalone, avec la princesse orientale escortée par le Capitaine et son valet Pedrolino. Sa fille Hortensia aime le Capitaine et demande à la sorcière Nera un philtre d'amour pour son bien-aimé. Ce philtre, bu par hasard par Zane, qui n'est autre qu'un prince slave travesti en serviteur, le fait tomber amoureux d'Hortensia, ce qui complique la situation. Les traits principaux de l'histoire sont évoqués, dans le dispositif métathéâtral, par l'acteur d'une 'compagnie *dell'arte*' de 'l'espace de l'illusion' qui interprète ensuite le rôle de Rodrigo. Rodrigo réapparaît dans la deuxième scène où il révèle au public sa véritable nature : il est un vrai saltimbanque, un orateur, qui essaie de vendre ses marchandises, plus précisément un élixir. Mais pour attirer l'attention des spectateurs, qui sont, dans la fiction théâtrale, de potentiels acheteurs, il se déguise tout d'abord en un personnage fictif du nom de Ricardo qui fait évidemment allusion, d'après les paroles qu'il prononce, à *Richard III* de Shakespeare. Il est impressionnant de voir de quelle manière Boso joue avec l'élément de travesti théâtral par rapport au personnage de

¹⁸⁴ Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, op. cit., p. 25. [« simbolicamente il punto di sutura fra i due piani scenici, che risultano, in forza dello svolgimento drammatico, inestricabilmente connessi »].

Rodrigo qui est, en premier lieu, l'acteur d'une compagnie *dell'arte*, pour devenir ensuite le personnage de Shakespeare qui se transforme en saltimbanque orateur pour finir par voler l'identité d'un haut fonctionnaire de la Sérénissime République. Étant donnés que les deux premiers rôles sont d'une importance passagère épisodique, mais qu'ils ne diminuent pourtant pas la force de la présence de Giorgio Bertan sur scène, nous nous concentrons principalement sur le travesti Rodrigo-Magnifico.

En introduisant ce *topoi*, le plus récurrent de la Commedia dell'Arte, Boso démontre et renforce la double nature, dont Taviani fait état, celle qui peut exister à l'intérieur d'un même personnage. Un jeune saltimbanque qui se déguise en vieillard ne montre pas l'allure d'un vieillard incurvé, « mais il la reconstruit à travers un contraste qui transmet l'idée du vieillard sans en faire la faiblesse, mais une image de force »¹⁸⁵. Donc, « l'équilibre naturellement précaire d'un vieillard [est] reconstruit à travers un déséquilibre qui implique un *surplus* au lieu d'un *manque* d'énergie »¹⁸⁶. C'est cette image qu'on a de Magnifico, évidente depuis la première apparition de Rodrigo en tant que Magnifico sur scène (Acte II, Scène IV), quand il affronte pour la première fois Pantalón. Le dos est courbé, la voix rauque, les mouvements lents, mais au moment du point d'orgue de leur dialogue, il se redresse et se recourbe comme si son corps était attaché à un ressort qu'il peut facilement manipuler¹⁸⁷. Ces gestes dilatés renforcent donc l'énergie donnée à sa présence scénique, mais ils sont aussi indispensables dans le jeu masqué, non pour donner vie à une caricature mais pour, comme le dit Taviani, présenter le « *virtus* comique » :

L'art comique, et non l'art du ridicule. Ce n'est pas l'expression scénique des personnages et leurs attitudes qui auraient fait rire même dans la réalité extra-théâtrale et quotidienne, mais c'est l'exercice de la force comique (*vis* o *virtus* comique) qui était le résultat de l'opposition – réalisée dans le corps lui-même de l'acteur – entre la faiblesse et la vigueur, entre l'énergie dramatique de la présence scénique et le ridicule de l'emploi¹⁸⁸.

¹⁸⁵ Ferdinando Taviani, « Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte », op. cit., pp. 53-55. [« ma la ricostruisce attraverso un contrasto che trasmette l'idea del vecchio senza rifarne la debolezza, ma anzi sostituendo ad essa un'immagine di forza »].

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 55. [« l'equilibrio naturalmente precario di un vecchio sia ricostruito attraverso un déséquilibre che implica un *sovrappiù* al posto di una *mancanza* di energia »].

¹⁸⁷ Pour consulter l'extrait de la scène [1:08:10] : <https://www.youtube.com/watch?v=RI0U2U0Obgo&t=4325s>, durée de la vidéo 2:18:47.

¹⁸⁸ Ferdinando Taviani, « Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte », op. cit., p. 55. [« Arte comica, e non arte del ridicolo. Non esposizione scenica di personaggi ed atteggiamenti che avrebbero mosso al riso anche nella realtà extra-teatrale e quotidiana, ma esercizio di forza comica (*vis* o *virtus* comica) che era il risultato dell'opposizione — realizzata nel corpo stesso dell'attore — fra debolezza e vigore, fra l'energia drammatica della presenza scenica e la ridicolaggine del ruolo »].

Selon Boso, les masques ne supportent jamais la caricature. « Le masque peut changer son expression d'un acteur à l'autre parce que ce sont eux qui lui donnent sa personnalité, mais il ne peut pas être caricaturé »¹⁸⁹. La dilatation de l'énergie qui caractérise les techniques extra-quotidiennes du comédien *dell'arte* ne tombe jamais dans la caricature. « Cela explique pourquoi », glisse Cuppone, « la Commedia dell'Arte, entre le mythe et l'histoire, dure depuis des siècles : si elle n'était que de la caricature, elle ne serait pas devenue le paradigme du théâtre *tout court* (la comédie et la tragédie) pour tant d'avant-gardes historiques et pour la découverte de nous-mêmes »¹⁹⁰.

La manière dont Boso reconstruit le jeu des personnages-masques de la Commedia dell'Arte est sans aucun doute fondée sur différentes iconographies, surtout sur le modèle de Callot, sous l'influence des reconstructions de Poli et les postures et gestes proposés par l'interprétation de Strehler. Sa reconstruction est-elle alors un mythe ? C'est assez probable. Cependant, Boso cherche des éléments pour récupérer historiographiquement la tradition de la Commedia dell'Arte. Le premier élément, celui qui représente la base, c'est la présence du langage énergique sur lequel Boso avait travaillé à côté de Rouba et qui se situe au niveau pré-expressif. Le deuxième qui se trouve au niveau expressif, ce sont les indications de Boso sur les postures de différents personnages : par exemple, pour les vieillards, ce sont les postures en déséquilibre, les mouvements artificiellement dilatés et une tension particulière du torse, comme on peut le voir dans le cas de Magnifico. Et le troisième, indissociable de ce dernier, c'est l'emploi du masque. Les trois éléments servent à attirer d'une manière immédiate et énergique l'attention du public.

Nicolas Serreau met bien en valeur « le regard » sous le masque :

Sous le masque, on amplifie les regards par des coups de tête pour bien indiquer au public le foyer d'attention du personnage, mais aussi de façon à ne presque jamais quitter le public de plus d'un œil – c'est-à-dire de manière à garder toujours si possible un œil face au public. [...] On fait aussi cela parce que c'est grâce aux regards qui percent sous le masque que l'acteur fait sentir les états de son personnage et leurs variations en cours de jeu, ce qui est crucial¹⁹¹.

¹⁸⁹ Carlo Boso, Discours sur la Commedia dell'Arte pendant le stage de formation théâtrale, « Arte della commedia », op. cit. [« La stessa maschera cambia l'espressione da un attore all'altro perché gli attori la danno la loro personalità, però non può essere mai caricatura »].

¹⁹⁰ Roberto Cuppone, « Io, la maschera e me », op. cit., p. 172. [« E questo spiega anche perché la Commedia dell'Arte, fra storia e mito, dura da secoli: se fosse stata solo caricatura, parodia, non sarebbe diventata paradigma del teatro *tout court* (commedia e tragedia) per molte avanguardie storiche e per quelli, come noi, alla scoperta di sé »].

¹⁹¹ Nicolas Serreau, « L'art d'improviser sous le masque », op. cit., p. 63.

Pour Boso aussi, le masque sert à l'acteur à construire son personnage qui grandit avec lui et trouve ensuite son espace et sa raison de vivre sur le plateau. Outre cette fonction, il conditionne les postures des personnages. S'il s'agit d'un masque qui suggère un oiseau, comme Pantalón, explique Boso, « il faut mouvoir les bras de telle manière que le manteau devienne à un moment donné les ailes d'un oiseau. Tout est lié à la crédibilité de l'emploi du masque »¹⁹². Une tradition orale qui lui est transmise par Poli et Strehler concerne la construction du jeu des comédiens *dell'arte* ; pour Boso elle devient inséparable du fait que le masque, d'une certaine manière séparé et isolé de la tradition, impose ses propres lois qui ensuite s'inscrivent à l'intérieur d'une tradition propre à un Zanni ou à un Magnifico, ou encore à un Arlequin. En ce sens, on dirait que Boso est d'accord avec Serrau pour qui le personnage du masque est éternel. « Leur durée de vie est bien plus grande que celle du comédien. [...] Un même masque a certainement une infinité d'incarnations temporelles tout en ayant eu des traits de caractère constants et immuables à travers les siècles »¹⁹³. Boso explore avec Perocco de nouvelles formes de masques imaginées toujours sous les traces des masques traditionnels. C'est ainsi que les traits physiques du masque de sorcière de Fuser, – on rappelle que c'est un masque qui suggère les chouettes – conditionnent les mouvements du personnage de Nera. Dans la scène XIII, au moment où Rodrigo trouve l'autorisation de Doge dans le manteau de Magnifico, Nera, dans un coin de la scène, courbée, se cache sous un voile noir. Elle se montre à Rodrigo en soulevant les bras, qui suggèrent le battement d'ailes¹⁹⁴. D'ailleurs, les mouvements de son torse caractérisés par la flexion latérale font penser aux mouvements du cou des chouettes. Ce masque réinventé que Boso fait entrer dans le monde des Vieillards, Amoureux et Zanni ne s'éloigne pas de leurs morphologies traditionnelles si on prend en compte le fait que les masques de la Commedia dell'Arte, selon Boso, suggèrent toujours l'animalité du personnage.

Arlequin est un singe, Pantalón est un vieux corbeau, Magnifico est un rapace. [...] Ils sont fondés sur les animaux [...] ; Docteur est un taureau. Ce sont des masques difficiles à porter parce qu'on risque toujours d'en faire un homme masqué. Donc, il faut un certain type d'attitude de tout le corps pour justifier le masque¹⁹⁵.

¹⁹² Conversations avec Carlo Boso, Avignon, juillet 2021. [« bisogna muovere le braccia in maniera tale che questo mantello diventi a un certo punto le ali di un uccello. Tutto è legato alla credibilità dell'utilizzazione della maschera »].

¹⁹³ Nicolas Serreau, « L'art d'improviser sous le masque », op. cit., p. 65.

¹⁹⁴ Pour consulter l'extrait de la scène [32:00] : <https://www.youtube.com/watch?v=RI0U2U0Obgo&t=4325s>, durée de la vidéo 2:18:47.

¹⁹⁵ Carlo Boso, Discours sur la Commedia dell'Arte pendant le stage de formation théâtrale, « Arte della commedia », op. cit. [« L'Arlecchino è una scimmia, il Pantalone è un vecchio corvo, il Magnifico è un rapace [...]. Sono basate sugli uccelli [...] ; il Dottore è un toro. Sono le maschere difficili da portare perché rischi sempre di fare l'uomo mascherato. Dunque ci vuole un certo tipo di attitudine anche di tutto il corpo per giustificare la maschera »].

Ce type d'attitude exige, comme on l'avait souligné plusieurs fois, un travail physique approfondi, mais aussi la connaissance de l'état de son personnage dont Serreau parle, ou comme Boso le dit : il faut « travailler leur *âme* et leur dimension dramatique »¹⁹⁶.

Dans les premières pages de son étude, *Secret de la Commedia dell'Arte*, Taviani représente les images des masques antiques romains tirées du livre *De larvis scenicis* (1754) de Francesco Ficoroni. Ces images sur lesquelles le masque est toujours détaché du visage témoignent, selon lui de « la constance d'une seule pensée : l'acteur et le masque sont deux personnes, plongées dans un entretien silencieux »¹⁹⁷. Cette réflexion de Taviani ouvre deux questions importantes concernant l'emploi du masque par les comédiens *dell'arte* : l'identification de l'acteur avec son personnage/masque et la spécialisation de l'acteur dans un rôle précis. La spécialisation de l'acteur dans un rôle, c'est-à-dire, l'idée selon laquelle l'acteur est lié à un seul personnage/masque pendant toute sa vie et s'identifie à lui est généralement considérée comme l'un des traits distinctifs de la tradition de la Commedia dell'Arte. Boso est du même avis : « Il faut savoir qu'un comédien jouait toute sa vie un même rôle. Toute sa vie, il nourrissait son personnage de tout ce qui lui arrivait, de ce qu'il lisait, de tout ce qu'il arrivait à lui mettre dans la bouche »¹⁹⁸. La spécialisation de l'acteur comprise de cette manière est presque impossible à réaliser quant à la Commedia dell'Arte contemporaine. On peut parler d'une spécialisation partielle concernant les acteurs du Tag qui est pourtant limitée à la durée du travail à l'intérieur de la compagnie et qui ne comprend jamais l'idée d'accompagner le nom scénique du nom propre de l'acteur. Prenons pour exemple les emplois des Vieillards : ils sont généralement interprétés par Bressanello et Bertan qui, en revanche, alternent dans le rôle de Pantalon. Dans *Il Falso Magnifico*, Bressanello interprète Pantalon qui est ensuite repris par Bertan dans *La Pazzia di Isabella*. Bobette Levesque maintient son rôle de serveuse Franceschina dans trois spectacles différents (*Il Falso Magnifico*, *L'assedio della Serenissima* et *La pazzia di Isabella*), mais elle ne s'identifie pas à son personnage hors scène et surtout pas en dehors du contexte de la compagnie. S'éloigner de la spécialisation qui implique aussi l'identification psychologique du comédien ne signifie toutefois pas s'éloigner de la tradition de la Commedia dell'Arte. Selon Taviani, la spécialisation dans un rôle qui assume l'aspect d'une identification psychologique est une « fantaisie de l'idéologie moderne théâtrale » :

¹⁹⁶ Carlo Boso, « Art de la comédie, comédie de l'art », op. cit., p. 61.

¹⁹⁷ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 22.

¹⁹⁸ Carlo Boso, « Art de la comédie, comédie de l'art », op. cit., p. 67.

en effet, il est vrai que ce fut pour *atteindre l'excellence* que l'acteur se spécialisait. [...] Mais le problème était d'atteindre l'excellence, étant donnée la condition de production sur le marché du théâtre, et non pas à cause d'une situation esthétique-psychologique. D'après ce qu'on dit de cette situation, l'acteur aurait toujours tendance à se perdre dans le personnage [...] ¹⁹⁹.

Boso souligne aussi cette fonction primaire de la spécialisation : « le théâtre conçu et pratiqué de cette façon comportait un avantage : on pouvait, en trois jours et sans aucun problème, monter un spectacle ou encore, changer chaque soir de spectacle »²⁰⁰. Donc la spécialisation n'implique pas, selon Taviani, le lien constant avec son personnage/masque, mais c'était la réponse à la production théâtrale de l'époque en tant que fruit de la dramaturgie de l'acteur sur laquelle il avait longtemps travaillé et qui lui permettait de montrer son savoir-faire, sans nécessairement être limité à un rôle pendant toute sa vie. Alors comment le comédien *dell'arte* contemporain crée-t-il et élabore-t-il son personnage si l'on prend en considération les changements du marché théâtral et la durée de sa spécialisation bien moins courte ?

V. 2. Le masque et l'objet fictionnel : les générateurs de la *fiction*

Coupeau indique que « l'acteur qui joue sous le masque reçoit de cet objet de carton la réalité de son personnage. Il est commandé par lui et lui obéit irrésistiblement. À peine l'a-t-il chaussé qu'il sent s'épancher en soi une existence dont il était vide, qu'il ne soupçonnait même pas. Ce n'est pas seulement son visage qui est modifié, c'est toute sa personne »²⁰¹. Donc, c'est le personnage qui *entre* dans le comédien pour remplir un espace vide qui lui permet d'être possédé par lui. Brecht, néanmoins, refuse la subjectivisation du travail de l'acteur et développe la distanciation de la gestuelle : il suffit au comédien de « mettre un masque et d'observer son jeu dans un miroir. De cette manière, il lui sera aisé de faire un choix de gestes riches en eux-mêmes. Précisément, le fait que les gestes soient choisis produit l'effet de distanciation. Le comédien devra alors faire entrer dans son jeu quelque chose de l'attitude qu'il avait adoptée devant son miroir »²⁰².

¹⁹⁹ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 317.

²⁰⁰ Carlo Boso, « Art de la comédie, comédie de l'art », op. cit., p. 67.

²⁰¹ Jacques Copeau, *Introduction*, in Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, op. cit., p. 14.

²⁰² Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre I*, op. cit., p. 359.

Boso incite les acteurs à accomplir précisément le processus de se mettre devant le miroir. Les acteurs ne sont jamais possédés par les personnages-masques, mais plutôt ils donnent de la présence aux personnages-masques. Imaginons qu'à l'intérieur du miroir se trouve le personnage que l'acteur doit interpréter. Le fait de recevoir le reflet de son personnage n'implique pas que l'acteur devient ce personnage, ou que l'acteur doit sortir de lui-même pour laisser entre *cet autre*, mais il considère son personnage dont l'image se formalise au moment où il s'observe, c'est-à-dire, qu'il observe son personnage dans le miroir. Baillon parle du miroir qui accueille une réflexion :

Prenons l'exemple, face à vous **1**), du miroir accueillant une réflexion **2**) avec laquelle et le dispositif matériel qui la recueille, vous êtes en train de formaliser votre image **3**). Mais, à ce niveau, quelle présence la perçoit ? Présence sans laquelle on peut se demander si la moindre réflexion existerait dans la mesure où rien ne la percevrait. L'image en train de s'inscrire imperceptiblement est insuffisante pour l'affirmer²⁰³.

Avant de se poser devant le miroir, l'acteur a besoin d'un travail physique approfondi, pour pouvoir trouver le langage énergétique et réveiller la fiction où le reflet du personnage se perçoit. L'image qui est en train de s'inscrire et qui se relie à l'objet matériel, c'est-à-dire, à l'acteur, est issue de la fiction située au niveau 'immatériel'.

Selon les règles de son niveau macroscopique, notre perception découvre un monde profond de matière plutôt désarticulée. Et ceci pas seulement en ce qui concerne l'ordre des phénomènes, mais aussi en ce qui concerne la quantité de choses. Ainsi, à l'issue d'une collision de particules, notre perception microscopique découvre plus de pièces que notre raison n'en prévoyait. Quand nous entreprenons de reconstituer les phénomènes, nous trouvons trop de rouages²⁰⁴.

Le masque peut servir de générateur de la fiction, de fiction objective, mais il peut être aussi compris comme « une pré-condition » – nous dirions une condition immatérielle – dans le sens où Molinari le définit :

Hérité de la tradition ou créé directement par l'acteur, le masque n'est pas simplement un « rôle », au sens générique du terme, mais il n'est pas non plus un personnage : il est, si on peut le dire, une pré-condition du personnage qui se réalise à la fois non à l'intérieur d'un acteur mais à l'intérieur d'une comédie. Cette pré-condition, acceptée ou créée, peut être une image,

²⁰³ Jacques Baillon, *Théorie de la re-présentation, Quand le Théâtre tend la main à la Science*, op. cit., pp. 49-50.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 50.

un costume, un mode d'expression verbale, un sujet, un trait psychologique – à l'extrême limite seulement un nom²⁰⁵.

C'est pourquoi on choisit de parler du masque, non en tant qu'objet que l'acteur met sur son visage, mais en tant que pré-condition indispensable pour que la fiction soit réveillée et pour que l'acteur soit en mesure de considérer son personnage. On a employé le verbe « considérer » pour mettre au point que la réalité d'un personnage et « la perception qu'on prétend en avoir dépend du point depuis lequel on les considère »²⁰⁶. On peut même parler de la *superposition* d'un personnage tiré de la tradition. Le lieu et le moment d'où on l'observe change nécessairement sa forme, sa signification et sa place ; donc, il s'agit d'une reproduction, mais non au sens d'une copie.

Ce processus est encore plus plausible si l'on prend en compte que les personnages de la Commedia dell'Arte ne sont pas psychologiques. Baillon dit que « jouer une betterave ou un zèbre ne veut pas dire, qu'en terme d'essence, on devienne un zèbre ou une betterave »²⁰⁷. De même, jouer Arlequin ou Pantalon ne veut pas dire que l'acteur devienne Arlequin ou Pantalon,

mais que, sur scène, on assume la re-présentation de [Arlequin] ou de [Pantalon], laquelle produit, entre autres, des représentations de [Arlequin] ou de [Pantalon] chez les spectateurs et les partenaires. [...] Afin de jouer [Arlequin] ou [Pantalon], on se mettra en situation, on fera porter sa considération sur lui, on l'attachera aux éléments constitutifs au niveau interne, de l'état et de la position de [Arlequin] ou de [Pantalon] à tel moment et en tel lieu²⁰⁸.

C'est pourquoi Boso ne demande jamais aux acteurs de s'identifier à leurs personnages, mais de trouver leurs personnages. Il met l'accent sur leur préparation physique, sur l'histoire, sur certains éléments de composition des gestes et des postures, et sur le processus de création qui repose sur la dramaturgie de l'acteur. Quant au travail avec le Tag, ce processus est si évident que Boso devient metteur en scène « couturier » qui assemble les parties de tissu créées par les acteurs sur un sujet donné. Pour les acteurs du Tag, éclaire Boso, « la Commedia dell'Arte est un point d'arrivée, elle

²⁰⁵ Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, op. cit., p. 23. [« Ereditata dalla tradizione, o direttamente creata dall'attore, la maschera non è dunque semplicemente una « parte », nel senso generico del termine, ma non è nemmeno un personaggio: è, se così possiamo dire, una pre-condizione del personaggio, che si realizza di volta in volta non nel singolo attore, ma nella singola commedia. Questa pre-condizione, accettata o creata, può essere un'immagine, un costume, un modo di parlare, un tema, un tratto psicologico – al limite estremo soltanto un nome »].

²⁰⁶ Jacques Baillon, *Comment le théâtre explique l'invariabilité de la vitesse de la lumière*, op. cit., p. 22.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 45.

²⁰⁸ *Ibid.*

n'est pas un point de départ »²⁰⁹ et l'improvisation, qui était la base de la composition des scènes dans la partie dramaturgique, ne signifiait pas produire quelque chose sans préparation mais reformuler la vie à travers la scène. Donc, les acteurs du Tag ne sont pas identifiés aux personnages de la Commedia dell'Arte, mais ils ont reproduit leur propre vie à l'intérieur de ces personnages, affirme Boso. « Quels qu'aient été les endroits où ils sont allés les chercher, il est certain que les masques s'y trouvaient depuis longtemps et que les comédiens, les prenant et les utilisant dans les comédies, surent très bien les extraire du contexte où ils étaient situés pour les restituer à leur manière »²¹⁰. Dans un entretien de 1987, Boso explique le processus de la création de *Scaramuccia* en soulignant l'importance du travail d'improvisation « à cause de laquelle les acteurs, comme c'était le cas au XVI^e siècle, réinventaient et réélaboraient leur rôle, et je dois dire que entre les nouveaux acteurs de la comédie, le plus imprévisible et le plus intéressant est précisément Roberto Cuppone »²¹¹. La première vraie rencontre entre Cuppone et le masque a été avec le personnage de Mezzettino bien différent de celui de la Comédie Italienne et de Watteau qui, habillé en livrée rayée de rouge et de blanc, ne portait pas le masque. Mezzettino de Cuppone était davantage similaire à Premier Zanni, en costume blanc, avec un masque à traits marqués et un petit chapeau à bordures. Perocco avait créé ce masque en prenant comme empreinte le visage de Cuppone : « si à la fin Mezzattino sur le devant élabore une création entre philosophie et fantaisie, en arrière-plan il y a certainement l'empreinte de mon visage »²¹². Le travail sur les masques de Perocco était toujours suivi par les indications de Boso plutôt que par les suggestions des acteurs, surtout s'il s'agit d'acteurs jeunes qui n'étaient pas habitués encore au jeu masqué et « ne [comprenaient] pas tout de suite où ils [voulent] arriver »²¹³. Boso laisse à Cuppone trois jours pour trouver son personnage

²⁰⁹ Conversations avec Carlo Boso, Avignon, juillet 2021. [« La Commedia dell'Arte per loro è un punto d'arrivo, non è un punto di partenza »].

²¹⁰ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 342.

²¹¹ Carlo Boso, « Le maschere secondo Boso il regista vicentino nato al Piccolo Teatro », entretien réalisé par Maurizia V., in *Il Giornale di Vicenza*, 1987. [« per cui i singoli attori, come già avveniva nel '600, reinventano e rielaborano ad ogni spettacolo la loro parte, e devo dire che fra i nove interpreti della commedia, il più imprevedibile e interessante è proprio Roberto Cuppone »].

²¹² Roberto Cuppone, « Io, la maschera e me », op. cit., p. 167. [« se alla fine Mezzettino davanti sarà una creazione, fra filologia e fantasia, dietro è certamente l'impronta della mia faccia »]. Pour consulter l'extrait de la scène [37:30] : https://www.youtube.com/watch?v=_zGhfeWQMkA&t=257s, durée de la vidéo 1:53:27.

²¹³ Stefano Perocco, « L'artigianato riscoperto della masquera », op. cit., p. 23. [« non capiscono subito dove vogliono arrivare »].

qui se cache derrière son masque. Pour se préparer, Cuppone reprend le *lazzo* du sac du troisième acte de *Les Fourberies de Scapin* de Molière²¹⁴ :

Je prépare les voix, les changements d'identité brusques, la danse de coups de bâton. Mais tout de suite, à l'arrivée du « metteur en scène » [...], Boso me demande de la refaire, en proposant que c'est moi qui entre dans le sac. Il en naît une pantomime muette – par la suite accompagnée aussi d'effets bruyants – dans laquelle j'entre sur scène dans un mystérieux sac qui se déplace de manière anthropomorphe, trébuche, tombe ; en essayant de me libérer et de sortir je fais deux acrobaties et finalement je sors la tête du sac en révélant au public mon identité et le motif de mon « déguisement ». C'est une sorte de jeu du coucou renforcé, à partir de la longue préparation muette et surtout à partir du Masque qui, une fois sorti du sac – une fois *en public* – me fait prouver le frisson de la surprise, la fascination de la suspension ; me fait me sentir capable d'un nouveau magnétisme²¹⁵.

Comme l'explique Freixe au sujet de la pédagogie de Lecoq, l'acteur

doit d'abord en retrouver l'*impression* dans son corps, avant d'en donner une *expression*. L'identification « mimo-dynamique » permet ainsi de faire ressurgir des gestes oubliés. [L'acteur] retrouve alors ce que le corps a gardé en mémoire de toutes ses expériences sensibles, et c'est de ces strates enfouies que naissent les élans profonds de sa créativité²¹⁶.

On peut dire que, d'une certaine manière, les états émotionnels et les perceptions corporelles se sont développés selon le concept du « stade de miroir » de Jacques Lacan : « une révélation soudaine du comportement adapté (ici geste de référence à quelque partie du corps propre)²¹⁷ » dont le sens se révélera encore plus significatif en le reliant à la théorie des *deux miroirs* de Baillon. C'est à travers différents états physiques que Cuppone trouve le potentiel de son masque et de son personnage, ou mieux, c'est à travers la situation qu'on peut situer dans le niveau 'fictionnel' que

²¹⁴ Pour consulter l'extrait de la scène [47:30] : <https://www.youtube.com/watch?v=zGhfeWQMkA&t=257s>, durée de la vidéo 1:53:27.

²¹⁵ Roberto Cuppone, « Io, la maschera e me », op. cit., p. 168. [« Mi preparo le voci, i repentini cambi di identità, la danza delle bastonate. Ma subito, all'arrivo del “regista” [...], Boso me la fa rifare, proponendo che dentro il sacco ci entri io. Ne nasce una pantomima muta – in seguito anche accompagnata da effetti rumoristici – in cui entro in scena dentro un misterioso sacco, che si muove antropomorficamente, inciampa, cade; nel tentativo di liberarmene e uscire produco due acrobazie e finalmente affaccio la testa dal sacco, rivelando al pubblico la mia identità e il motivo del mio “travestimento”. E' una specie di gioco del cucù potenziato, dalla lunga preparazione muta e soprattutto dalla Maschera, che una volta uscita dal sacco – una volta *in pubblico* – mi fa provare il brivido della sorpresa, il fascino della sospensione; mi fa sentire capace di un nuovo magnetismo »].

²¹⁶ Guy Freixe, « L'improvisation et le jeu masqué dans la formation de l'acteur », op. cit., p. 179.

²¹⁷ Jacques Lacan, *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu : essai d'analyse d'une fonction en psychologie*, Navarin, Paris, 1984, p. 43.

Cuppone commence à considérer son personnage et le fait sortir du sac. La tâche du metteur en scène, développe Antoine Vitez, est « de susciter l'état d'ouverture, l'état de divination, l'état médiumnique qui consiste à se mettre en relation avec la mémoire enfouie, la mémoire indicible, la mémoire inavouable »²¹⁸. Nous pouvons définir cette démarche, la démarche productrice de fiction selon la théorie de re-présentation : « la **fiction** devient un **sujet agissant** puisqu'elle produit quelque chose »²¹⁹. Elle est donc conditionnée par trois éléments principaux : la préparation physique de l'acteur, sa propre expérience et les critères extérieurs du metteur en scène. Une fois réveillé, l'acteur découvre les langages du geste et les mouvements du corps particuliers, artificiels ou excessifs, qu'on pourrait ensuite définir comme le jeu des comédiens *dell'arte*. Comme s'il s'agissait de gestes inintentionnels mais pourtant conditionnés : « les mains courent spontanément à la ceinture [...] ; mes lèvres supérieures commencent à se laisser « capturer » par le Masque, en admettant une voix qui n'est plus la mienne, non encore la sienne, pourtant objective dans sa déformation physique. Je comprends comment *surprendre*. Je fais aussi rire, mais je ne comprends encore pourquoi »²²⁰. C'est pour cette raison que l'on a parlé de la *fiction* comme quelque chose d'invisible qui existe à l'intérieur du corps de l'acteur et donne naissance à la présence, c'est-à-dire, au lien entre le personnage et l'acteur. C'est d'ailleurs pour cela qu'on a lié la notion de mémoire à celle de fiction, donc la mémoire qui est capable de produire une présence. La présence ne se réduit pas à un présent particulier, comme l'explique Baillon, mais elle témoigne de l'existence qui peut assumer plusieurs formes : « celle d'un des innombrables présents, ou celle d'une trace tel un souvenir et une atteinte [...] laissés dans la matière par une entité absente ou disparue »²²¹.

Quelle est l'exacte différence entre le **Personnage** et la **Présence** ? On vient de présenter l'un comme la relation avec, et l'on avait présenté l'autre comme le symptôme du **processus de Re-présentation**, mais force est de reconnaître qu'il s'agit plutôt d'une nuance de rhétorique qui esquisse le glissement du point de vue²²².

²¹⁸ Antoine Vitez, « Une entente », in *Théâtre/Public*, n° 64-65, juillet 1985, in Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, op. cit., p. 105.

²¹⁹ Jacques Baillon, *Comment le théâtre explique l'invariabilité de la vitesse de la lumière*, op. cit., p. 187.

²²⁰ Roberto Cuppone, « Io, la maschera e me », op. cit., p. 169. [« le mani corrono spontanee in cintura [...] ; il mio labbro superiore cominciano a lasciarsi "catturare" dalla Maschera, ammettendo una voce non più mia, non ancora sua, comunque oggettiva nella sua deformazione fisica. Capisco come *sorprendere*. Faccio anche ridere, ma non capisco ancora perché »].

²²¹ Jacques Baillon, *La matière immatérielle*, op. cit., p. 41.

²²² Jacques Baillon, *Comment le théâtre explique l'invariabilité de la vitesse de la lumière*, op. cit., p. 217.

On peut parler de « l'existence » de la tradition elle-même ou d'un personnage traditionnel en particulier, mais aussi de « l'existence » de la situation dans laquelle Boso place l'acteur, ou bien de 'l'existence' du moment où l'acteur se trouve dans cette situation devant le public. Donc, pour réveiller le passé, « le comédien se livrant aux exercices de la psychotechnique, n'agit pas seulement, il est aussi *observateur de soi*. La technique volontaire produit des résurgences de mémoire [...] »²²³, précise Banu. La découverte de Cuppone est aussi liée à la logique des emplois d'*entrées*, donc au moment où il se présente au public et à la manière dont il entre sur scène. Cette logique qui domine la structure d'un canevas est toujours définie en avance par Boso. On rappelle que, dans le spectacle de Strehler, Moretti entre sur scène en cherchant à attraper une mouche : l'entrée résume, d'une certaine manière, tout le comportement scénique d'Arlequin. Les comportements d'un personnage-masque, selon Boso, doivent donc être univoques et clairs. « On ne peut pas avoir de nuances physiologiques »²²⁴ et en travaillant sur un canevas, on travaille en même temps sur le caractère ambivalent du masque : « on travaille sur deux niveaux, celui horizontal de l'intrigue et celui vertical de la logique du personnage (qui s'articule avec la psychologie de l'acteur). C'est un grand travail parce que, par exemple, au niveau vertical, on ne sait jamais où on arrive »²²⁵. Le travail sur ces deux niveaux ne pourrait pas être réalisé sans la présence du spectateur, car à une reprise le masque se dévoile *en public*. C'est pourquoi Boso exige que l'acteur se place non devant un seul miroir, mais entre deux miroirs : le premier, celui où il se regarde et d'où son personnage commence à surgir et le deuxième – celui du public – où son reflet, en tant que personnage « en attente », se reflète dans le premier. Patrice Pavis insiste sur des « perspectives incommensurables », c'est-à-dire, selon lui qu'il n'y a « pas d'étude de l'acteur sans [qu'il y ait aussi] une étude du spectateur, de sa manière de « lire » l'acteur ». « Il convient, à tout le moins, de distinguer le point de vue de [l'acteur], qui est pré-expressif et lié au processus de préparation, du point de vue du spectateur, qui est expressif et lié au résultat »²²⁶. Donc, il s'agit d'un présent qui est double :

L'acteur réel est donc, à la fois, un acteur, c'est-à-dire un solliciteur du « personnage général » ainsi qu'un miroir faisant face à celui d'un personnage particulier, et un actant qui, se glissant

²²³ Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, op. cit., p. 33.

²²⁴ Carlo Boso, « Il Teatro secondo Boso », op. cit. [« Non può avere sfumature psicologiche »].

²²⁵ *Ibid.* [« lavori a due livelli, orizzontale, di intreccio ; e verticale, di logica del personaggio (che si articola con la psicologia dell'attore). L'ambivalenza nasce dal contrasto tra i due livelli. E' un lavoraccio, perché per esempio in verticale non sai mai dove vai a finire »].

²²⁶ Patrice Pavis, « La dramaturgie et les textes de l'actrice, Questions à Julia Varley », in *Journal of Theatre Anthropology*, n° 1, mai 2021, p. 204.

entre les deux miroirs, confère du présent à leur jeu qui se trouve en attente. J'appellerai cette attente : la Présence. Le présent de l'acteur et celui du spectateur valident et concrétisent la Présence en attente entre les deux miroirs²²⁷.

Il nous semble évident que toute la réflexion de Baillon sur le 'miroir' s'appuie non seulement sur des connaissances d'ordre physique mais aussi sur le concept de « stade de miroir » lacanien, c'est-à-dire sur « la transformation produite chez le sujet quand il assume une image »²²⁸. Si nous relient ces deux concepts, nous dirions que le corps n'est pas seulement réfléchi et visible à l'acteur qui l'observe, mais qu'il se reflète aussi dans le regard du spectateur. C'est-à-dire que le corps propre de l'acteur – composé d'une partie de l'image invisible de son personnage, la fiction – est matérialisé à travers l'image de son corps réel, de sa présence, observée par le spectateur. Le résultat serait donc une image virtuelle ou imaginaire du corps réel de l'acteur. Nous essayons de démontrer ce processus à travers le schéma suivant :

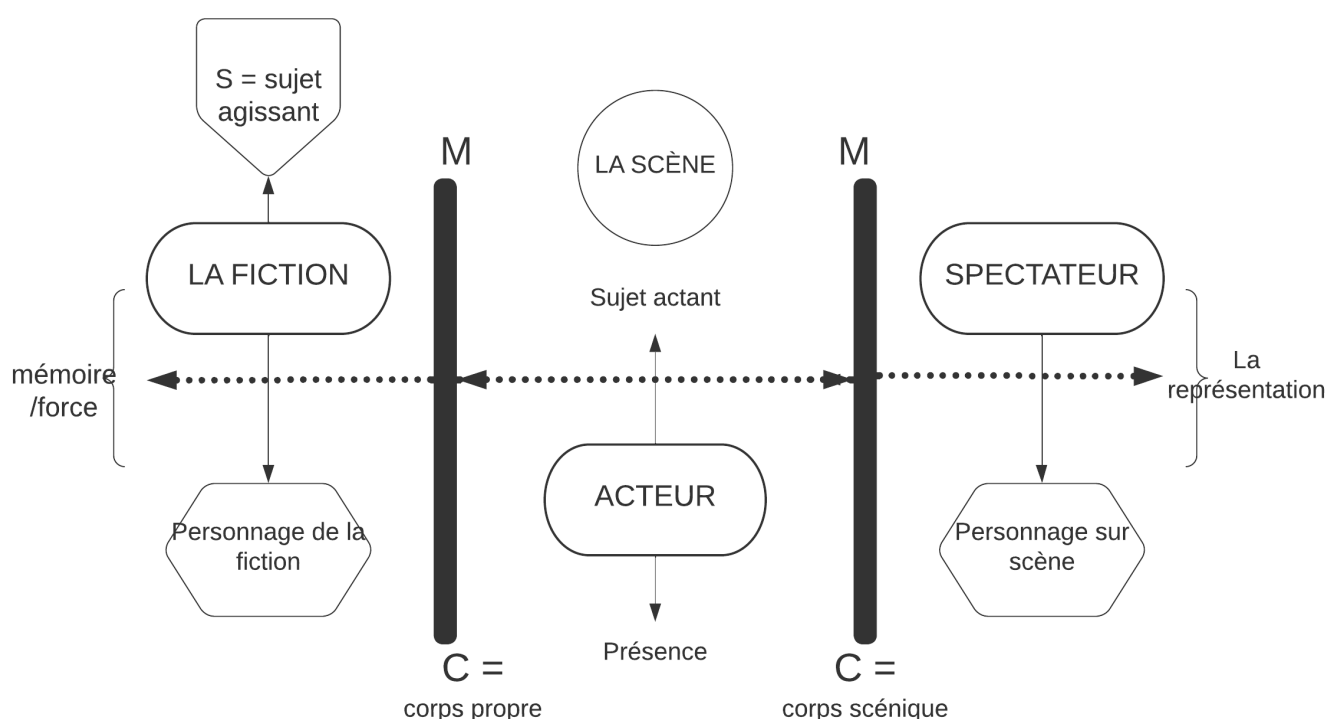


Schéma n. 1 : « acteur entre deux miroirs ».

²²⁷ Jacques Baillon, *Comment le théâtre explique l'invariabilité de la vitesse de la lumière*, op. cit., p. 142.

²²⁸ Jacques Lacan, « Le stade du miroir » (1949), in *Écrits*, Le Seuil, Paris, 1966, p. 94.

On rappelle que, dans les parties précédentes, à travers les analyses de Taviani du dessin du XVII^e siècle, nous voulions démontrer pourquoi l'acteur pouvait être défini comme une entité à double face (acteur-spectateur) et pourquoi la présence du spectateur était importante. Pour souligner la notion de fiction qui se concrétise à travers le regard du public – la « fiction » liée à la notion de l'effectivité, selon la théorie de re-présentation, qui permet à l'acteur de faire revivre son jeu – nous voulons donner quelques exemples de la structure métathéâtrale de Boso pour la mettre en parallèle avec le dessin du XVII^e siècle. Donc nous voulons assembler d'une certaine manière la notion de fiction de Baillon avec celle de langage énergique de Taviani, en prenant en compte l'acteur qui se place entre deux miroirs.

Le schéma métathéâtral est présent presque régulièrement dans les représentations scéniques bosiennes, soit en plein air, soit dans les salles de théâtre. Ce dispositif métathéâtral est influencé sans aucun doute par la poétique de Strehler de la troisième édition d'*Arlequin*, mais probablement par Poli aussi, qui, la même année (1956), utilise le schéma du théâtre dans le théâtre dans *La finta ammalata* de Goldoni. Filacanapa affirme que « de ce fait, Poli et Strehler inventent un prologue qui plonge la mise en scène de *La finta ammalata* et de *L'Arlecchino servitore di due padroni* dans une dimension métathéâtrale : l'arrivée sur scène d'une troupe de comédiens jouant un spectacle de Goldoni. Mais les résultats ne sont certes pas les mêmes »²²⁹. Tandis que Strehler utilise ce dispositif, comme on l'avait déjà évoqué, pour donner une image historique crédible de l'époque de la Commedia dell'Arte, Poli le conçoit « plutôt comme un divertissement ; la compagnie qu'il convoque sur scène est formée par des Pulcinella paresseux et amusants, à l'allure tiepolesque, qui font office d'hommes-à-tout-faire, et contribuent à monter et à enlever les tréteaux sur lesquels a lieu l'action »²³⁰. Pour Boso, il s'agit, en premier lieu, d'un dispositif servant à arriver jusqu'au spectateur, c'est-à-dire, à laisser de la place, à l'intérieur du spectacle, au prologue pour donner au public les informations dramatiques et pour l'informer sur les personnages et sur le drame qui les fait agir. La première chose que les spectateurs font c'est d'« attendre une histoire » : « Ils reviennent à l'enfance pour avoir une histoire qui peut les aider à vivre. [...] Ensuite l'acteur a deux heures pour les faire devenir adultes [...]. Le prologue sert à les informer de l'histoire. Si on rate le prologue, c'est comme si on ne jouait pas toute la soirée. Avec le prologue, on fait lien avec

²²⁹ Giulia Filacanapa, *À la recherche d'un théâtre perdu*, op. cit., p. 206.

²³⁰ *Ibid.*

eux »²³¹. Le prologue qui a lieu dans le cadre du schéma métathéâtral sert donc, à réaliser et à maintenir le contact avec le public.

Dans *Il Falso Magnifico* de 1983, après une parade de danse et de chant devant le plateau en bois qui occupe la plus grande partie de la scène, *Il Magnifico* invite le public à voir une comédie qui le fera tellement rire et dans laquelle il peut voir de turques, catapultes, montgolfières, de poignards et rapières, et une danse pleine de nouveaux jeux. Le début de *Scaramuccia* (1986) est encore plus intéressant à cet égard. Zerbinetta se présente au public comme la Serveuse qui doit l'amuser pendant que la compagnie, non encore prête, se prépare pour sortir sur scène : « perché faccio una serva sul palco e fuori del palco »²³². Ensuite, Mezzettino paraît en prétendant qu'il est la figure la plus acrobatique de la Commedia dell'Arte, mais ses paroles contredisent ses mouvements puisqu'il fait un saut acrobatique feint et maladroit. Le prologue de Mezzettino fait aussi office de préambule dans lequel il informe le public être le petit fils d'Evaristo Gherardi qui lui avait transmis le grand art traditionnel du masque italien. À l'arrivée de Lucrezia qui lui dit qu'un nouvel acteur touche son masque, Mezzettino, paniqué, quitte le plateau ce qui lui donne l'occasion à elle de faire son monologue accompagné par des gestes qui se rapprochent des mouvements de la danse espagnole, flamenco. Elle est la fille de Lope de Vega qui ne voulait pas qu'elle soit actrice. Après une parade de danse et de chant, le spectacle commence. L'importance de ce prologue qui se situe dans le dispositif métathéâtral est, selon nous, crucial pour différentes raisons.

Nous voulons nous concentrer surtout sur la scène de *Scaramuccia*²³³, et le moment du suspense qui commence quand Zerbinetta déclare être serveuse hors-scène et sur scène. Zerbinetta, personnage de Serveuse de la Commedia dell'Arte qui ne porte pas de masque – et comme Taviani le dit, ce n'est pas le masque qui définit le langage énergétique – avec un mouvement dansé mi artificiel mi naturel fait apparaître une autre « nature », c'est-à-dire, le langage énergétique :

L'artificiel évident de l'expression scénique, en fait, s'unissait à un comportement « personnel » de l'acteur, non ridicule, mais anormal, qui ne se manifestait non plus explicitement comme une agilité technique, puisqu'il était exactement l'existence d'un processus technique qui était caché au spectateur. Oui, c'était une technique, mais il ne le paraissait pas. Non partagé avec les

²³¹ Carlo Boso, Discours sur la Commedia dell'Arte pendant le stage de formation théâtrale, « Arte della commedia », op. cit. [« Tornano all'infanzia per avere una storia che li possa aiutare a vivere [...]. Poi tu hai due ore come attore per farli diventare adulti [...]. Hai il prologo per informarli di cosa sarà la storia. Se sbagli il prologo e come se tu non recitassi tutta la sera. Con il prologo fa il contatto con loro »].

²³² fr. « parce que je fais la serveuse sur scène et hors scène ».

²³³ Pour consulter l'extrait de la scène [le début du spectacle] : https://www.youtube.com/watch?v=_zGhfWQMkA&t=257s, durée de la vidéo 1:53:29.

autres, produit d'un travail secret et occulte, non pas objet de réflexion et de discours, elle était quelque chose de similaire, dans ses résultats, à une seconde nature, à une *autre* nature²³⁴.

L'*autre* nature est en réalité fondée, comme le dit Taviani, sur une déformation consciente et intelligente du corps et du comportement qui devient le comportement scénique, « la vie recrée pour l'art ». Elle appartient à l'acteur pour qu'il puisse, à travers elle, transformer son comportement 'naturel' en comportement scénique, ou bien, pour que son corps réel se transforme en corps propre. Donc le fait que Zerbinetta, d'ailleurs interprétée par Isabelle Lusignan, dise être serveuse hors scène et sur scène ne signifie pas que l'actrice s'identifie dans la vraie vie avec son personnage, mais qu'elle utilise le moment de suspense entre la préparation et l'action – elle utilise la 'fiction' –, pour devenir le personnage de la pièce. Lusignan recourt à deux types de fiction : celle objective, être serveuse hors scène et sur scène, et celle « sans signification », ou sub-basique, selon les mots de Baillon, avec laquelle elle fait revivre le comportement scénique de son personnage. « L'action de feinte » de Zerbinetta, comme on le verra par rapport aux autres personnages des spectacles bosiens, « introduit le rôle et la place de la fiction dans l'existence de la matière »²³⁵, en se plaçant entre deux miroirs de la même façon que les acteurs que Taviani avait analysés sur le dessin en question.

D'une manière identique à celle de Zerbinetta, Pantalón de l'Éveil, interprété par le jeune acteur Quentin Milo, dans le dispositif métathéâtral, évoque le personnage qui se situe entre l'espace de l'illusion et l'espace de la réalité, hors scène et sur scène. Dans le dispositif métathéâtral, il est, en même temps, le directeur de la compagnie et le personnage de la Commedia dell'Arte. En sortant du chariot, il demande aux acteurs, quand le spectacle peut commencer étant donné que le public est déjà là. Donc, on dirait qu'il s'agit de nouveau d'un moment de suspense où l'image est en train de « devenir ». Il est intéressant de remarquer une observation dans la presse sur cette mise en scène bosienne. Il est écrit que « le théâtre naît de rien ». Probablement, l'auteur de l'article, S. C., a inconsciemment employé le mot « rien » en se référant à la structure métathéâtrale : « sur un petit théâtre de tréteaux planté sur la scène, une troupe de comédiens s'apprête à jouer. Confusions, énervements, gammes, les musiciens, les voix et les accessoires se

²³⁴ Ferdinando Taviani, « Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte », op. cit., p. 61. [« L'evidente artificio dell'espressione scenica, infatti, si univa ad un comportamento « personale » dell'attore non ridicolo, ma abnorme, che non si manifestava neppure esplicitamente come abilità tecnica, dal momento che era proprio l'esistenza di un processo tecnico che veniva celata allo spettatore. C'era, sì, una tecnica, ma non lo pareva. Non condivisa da altri, frutto di un lavoro segreto ed occultato, non oggetto di riflessione e discorsi, era qualcosa di simile, nei suoi risultati, ad una seconda natura, ad un'*altra* natura »].

²³⁵ Jacques Baillon, *La matière immatérielle*, op. cit., p. 30.

mettent en place. Le théâtre naît de rien »²³⁶. On dit ‘inconsciemment’ parce que, selon la théorie de la re-présentation, « on ne tombe jamais sur Rien »²³⁷. « Il s’agit du *tout* de la matière, laquelle exclut le *rien*. De plus, selon cette théorie, ce *tout* ne contient pas non plus ce *rien*. Il ne peut pas le subodorer, se le re-présenter au moyen des vides dont le rassemblement, nommé le *vide*, est la métaphore de *rien*. Mais, faisons bien attention, le vide n’est pas rien »²³⁸. Dans ce cas, l’auteur de l’article aurait plutôt pu écrire : « le théâtre naît de la fiction » au moment où les acteurs se regardent les uns les autres, « comme s’ils pensaient à diverses solutions entre lesquelles ils devaient choisir [...], comme s’ils étaient suspendus entre le moment de la préparation et celui de l’action ».

La recette de la Commedia dell’Arte que Boso donne est faite de magie : « tout paraît simple, évident, juste », tout paraît être né de ‘rien’, « mais quel travail se dissimule derrière cette magie que chacun de nous cache en soi pour la développer jusqu’à ce qu’elle passe par son masque et trouver toutes les techniques qui permettent de mieux la transmettre »²³⁹. La magie dont Boso parle peut être associée au « processus de travail qui permettait à un acteur du XVI^e ou du XVII^e siècle de maîtriser le *langage énergétique* qui le rendait scéniquement efficace » ; il « devait être long et ininterrompu, et devait impliquer des pratiques de transmission et d’apprentissage complexes et raffinées »²⁴⁰.

À travers un ‘mensonge’, ou encore mieux, à travers la ‘fiction’, Mezzettino, interprété par Cuppone, affirme être la figure la plus acrobatique de la Commedia dell’Arte et le petit-fils d’Evaristo Gherardi. Cet héritage ‘immatériel’, bien que sorti d’un mensonge, est le moyen d’utiliser la fiction pour arriver à l’autre nature, à la présence. Le saut acrobatique maladroit qu’il fait pour prouver son discours révèle paradoxalement – car il s’agit d’un saut feint – le langage énergétique. Comme l’affirme Taviani :

Le mot « acrobatie », cependant, n’est pas utilisé, dans ce cas, pour rappeler une virtuosité physique, mais pour indiquer l’investissement d’énergie qui permet cette virtuosité. Le mot, enfin, apparaîtra plus congruent si l’on pense à sa racine « acrobatie », qui veut dire à l’origine marcher, se mouvoir sur les extrêmes, sur la pointe des pieds, mais aussi – on pourrait l’ajouter

²³⁶ S.C., « Bravissimo », in *l’Echo*, le 27 février 1997.

²³⁷ Jacques Baillon, *Théorie de la re-présentation, Quand le Théâtre tend la main à la Science*, op. cit., p. 87.

²³⁸ *Ibid.*, p. 96.

²³⁹ Carlo Boso, « Contre la mort sucrée », op. cit., p. 9.

²⁴⁰ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell’Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 382.

– en poussant aux extrêmes chaque tension, en cherchant un équilibre précaire plutôt qu’un équilibre statique²⁴¹.

Pour mettre en évidence cet aspect intérieur, *autre* nature, énergie ou *énergeia*, Cuppone, à travers l’aspect extérieur, c’est-à-dire le regard du spectateur, au moment du premier contact avec le public, accompli, avec la fiction, le processus de remplissage du ‘vide’ où sa virtuosité se cache. Car, « il n’y a pas d’entité sans reflet [...]. Donc, pas de matière sans re-présentation »²⁴². Donc, si l’on revient à la formulation initiale de re-présentation « a + ib » en prenant l’exemple du dispositif métathéâtral de *Saramuccia*, Cuppone en tant que b remplit tout d’abord le vide physique de la scène avec sa ‘matière’, il rappelle la fiction pour trouver son personnage qui remplit le deuxième vide et qui se concrétise ensuite dans le reflet du public en passant par le processus de *forma formans* pour devenir *forma formata*, ou ce qu’on peut nommer la ‘matière’²⁴³. « La matière serait suscitée par les perceptions. Plus radicalement, la matière serait composée de perceptions. On proposerait ainsi une définition de la matière : elle serait la scène des perceptions »²⁴⁴, car « le rôle du spectateur est inhérent au processus de la re-présentation »²⁴⁵.

La base du processus permettant de trouver *la fiction de la Commedia dell’Arte*, consiste en trois composants : la dramaturgie de l’acteur, sa propre recherche du langage énergétique, l’encadrement de Boso qui met à la disposition le matériel scénique et gestuel étroitement lié à la collaboration entre Boso et Rouba, et le moment où l’acteur se place devant le public. Il faut préciser, bien que cela semble évident, que la fiction ne disparaît pas au moment où Boso passe du schéma métathéâtral à celui purement théâtral, donc quand les acteurs entrent sur la scène ‘réelle’. Mais elle y est, il nous semble, la plus évidente, et cette structure permet d’exemplifier plus visiblement le processus de re-présentation. Ce dispositif n’est pas seulement l’introduction au

²⁴¹ Ferdinando Taviani, « Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell’Arte », op. cit., p. 60. [« Il termine *acrobazia*, comunque, non è usato, in questo caso per richiamare l’immagine del virtuosissimo fisico, ma per ricordare l’investimento d’energia che permette quel virtuosismo. Il termine, insomma, apparirà più congruente se si penserà alla radice della parola : *acrobazia*, infatti, vuol dire originariamente camminare, muoversi sugli estremi, sulla punta di piedi, ma anche – potremmo aggiungere – spingendo agli estremi ogni tensione, cercando un equilibrio precario piuttosto che un equilibrio statico »].

²⁴² Jacques Baillon, *Théorie de la re-présentation, Quand le Théâtre tend la main à la Science*, op. cit., p. 44.

²⁴³ Patrice Pavis, dans son *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* parle du « théâtre quantique » (quantic theatre ; quantisches Theater ; cuantivo teatro) et examine le travail de Claude Régy : « Le théâtre est toujours à la recherche de métaphore pour saisir son identité en constante évolution. La métaphore de la physique quantique permet [...] d’évoquer [le] processus de création. [...] Comme l’astrophysicien Michel Cassé, [Régy] est fasciné par l’énergie du vide, qui lui permet de travailler sur le vide du plateau et le laisser manifester son énergie à travers les acteurs », in Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, op. cit., p. 461.

²⁴⁴ Jacques Baillon, *Théorie de la re-présentation, Quand le Théâtre tend la main à la Science*, op. cit., p. 113.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 115.

spectacle mais aussi la mise au monde de la Commedia dell'Arte, à l'intérieur de laquelle la tradition de la Commedia dell'Arte se re-présente par un 'processus', un travail secret et occulte, non par un objet de réflexion et de discours, mais par une *autre* nature, par une « image en devenir ».

V. 3. Re-présenter le personnage : Arlequin sans masque

Dans cette partie, nous voulons illustrer deux questions importantes : de quelle manière le plus grand personnage de la tradition de l'*improvvisata*, Arlecchino, s'occupe-t-il de réveiller la fiction de la Commedia dell'Arte, c'est-à-dire, de récupérer une tradition, au moment où il apparaît sur scène sans masque, et quelles images matérielles le spectateur crée en observant le personnage qui traditionnellement porte toujours un masque (III. 12) ? Donc, nous nous concentrons à expliquer les processus d'*Arlequin sans masque* placé entre deux miroirs où Arlequin est interprété par David Anzalone, un acteur qui souffre d'infirmité motrice cérébrale. Le jeu d'Anzalone est établi par différents éléments qui semblent contradictoires comparés aux traits distinctifs traditionnels de son personnage : il ne porte pas de masque, ses gestes sont 'naturellement' dilatés, et son essence met en jeu d'autres valeurs que celles d'un simple représentant d'une classe sociale. Le langage énergique qu'il possède relève une *autre* nature exceptionnelle ; une nature qui se re-présente forcément et fait ainsi preuve de la récupération d'une tradition en tant que re-présentation.

En 2016, Boso représente, avec la jeune compagnie italienne, Cantina Rablé, issue de son stage sur les techniques de la Commedia dell'Arte, l'adaptation de *Serviteur de deux maîtres* de Goldoni²⁴⁶. Nous avons déjà souligné en quoi consiste cette nouvelle création, pourquoi elle s'éloigne de la tradition goldonienne et quels sont les défis à affronter surtout si le personnage d'Arlequin est interprété par un acteur qui, à cause des fonctions motrices de son corps, ne porte pas le masque. Dans le documentaire²⁴⁷ qui parle de la partition préparatoire du spectacle, Boso se demande : « Pourquoi faire ce spectacle avec David Anzalone ? ». L'histoire originale de Goldoni

²⁴⁶ *Arlecchino servitore di due padroni* de Carlo Goldoni, créé en 2016 à Senigallia (Italie). Mise en scène : Carlo Boso. Costumes : Sonia Signoretti. Masques : Stefano Perocco. Scénographie : Erika Giacalone. Avec : David Anzalone (Arlecchino). Francesca Berardi (Jessica). Marco Chiarabini (Brasco). Andrea Milano (Silvio Roma). Arianna Primavera (Clarice Bagnasco). Guido Targetti (Bagnasco). Erika Giacalone (Beatrice Vizzini ; Calogero Vizzini). Teo Guarini (Onorevole Roma). Michele Pagliaroni (Lucky Lucania).

²⁴⁷ Le documentaire sur la préparation du spectacle *Arlequin, serviteur de deux maîtres* mis en scène par Carlo Boso avec la compagnie de Cantina Rablé : *Arlecchino, scemo di guerra*, réalisé par Andrea Laquidara en 2016 au Centre Théâtral de Senigallia, Italie.

est adaptée à une période historique particulière de l'Italie : la fin de la guerre et la naissance de la République. L'idée est de représenter un Arlequin comme *bouffon de guerre* (*scemo di guerra*) qui représente le peuple italien sacrifié pendant la guerre et maintenant forcé, pour survivre, à se concilier avec de nouveaux maîtres (III.13). Ce cadre historique sert à dénoncer les défauts et les vertus de la société contemporaine à travers la grande leçon de la *Commedia dell'Arte* ou à travers ce que Lecoq appelle la *comédie humaine*. Pour ce faire, Boso s'éloigne d'une adéquation entre la pièce de Goldoni et l'adaptation scénique. Il n'utilise pas le texte préexistant de Goldoni, mais choisit de le réduire à la forme d'un canevas sur lequel il recommence le travail de composition. Le texte de Goldoni est ainsi transmis dans les registres et les canons du langage italien de la deuxième moitié du XX^e siècle et devient une véritable création collective du metteur en scène et de la compagnie qui va plus loin que celle imaginée par Strehler et est caractérisée comme un théâtre sans auteur. Le texte de Goldoni que Boso réactualise avec Cantina Rablé n'est jamais publié, mais il est transcrit et il se trouve dans les archives personnelles de Michele Pagliaroni. Il est important de mentionner que, dans le sous-titre, il est indiqué : « dramaturgie de Carlo Boso ; canevas de Michele Pagliaroni et David Anzalone ». Le texte est toutefois composé avec les acteurs en s'appuyant sur leurs propres connaissances, expériences et cultures en tant que travail de composition à table mais toujours dans un *continuum* entre la scène et la page. Le squelette que Pagliaroni et Anzalone construisent suite à une recherche approfondie sur la dramaturgie goldonienne et les mises en scène de Strehler propose trois premières scènes déjà écrites et formulées. Mais, comme en témoigne Pagliaroni, Boso qualifie cette première tentative de la réactualisation du texte comme inadaptable et dotée plutôt d'un langage cinématographique. C'est ainsi que le processus de création est repris du début mais toujours synchronisé avec l'esprit et les exigences personnelles et artistiques des acteurs afin de devenir une création originale du metteur en scène et de la compagnie. Il est principalement synchronisé avec les expressions verbales et corporelles d'Anzalone. Cela peut expliquer le fait qu'à la différence du personnage goldonien, l'Arlequin d'Anzalone ne parle pas un dialecte, mais s'exprime en italien standard²⁴⁸. Boso dit qu'il fallait écrire un texte autour d'Anzalone, c'est-à-dire, réussir à créer un texte qui est réalisable par rapport à lui. Même si notre problématique dans cette partie concerne le processus de création d'Arlequin avec Cantina Rablé et la présence scénique d'Anzalone, il nous semble opportun

²⁴⁸ Les personnages de cette nouvelle édition de *l'Arlequin, serviteur de deux maîtres* s'expriment dans différentes langues et dialectes nationaux qui servent à représenter la richesse idiomatique de l'Italie. Don Bagnasco le toscan, l'Onorevole Roma le romain, l'aubergiste Brighella le romagnol, Beatrice Vizzini le sicilien, Lucky Lucania le sicilien et l'italo-américain, Jessica l'italien et l'espagnol, Clarice Bagnasco le dialecte des Marches, Silvio Roma le dialecte des Abruzzes.

d'évoquer une autre mise en scène bosienne de la pièce de Goldoni faite avec la compagnie du Théâtre de l'Éveil. L'enjeu principal de Boso n'est pas, dans ce cas, de réécrire la pièce de Goldoni, mais de la traduire en français en y introduisant divers « patois » de la culture et de l'histoire belge. En Belgique, les personnages goldoniens ne s'expriment pas dans leurs dialectes traditionnels, c'est-à-dire, le bergamasque pour Arlequin, le vénitien pour Pantalon, le bolonais pour le Docteur, mais utilisent les dialectes régionaux de Picardie, Liège, Namur ou Bruxelles transcrits ensuite le plus fidèlement possible en recherchant une cohérence graphique. Prenons l'exemple du monologue d'Arlequin dans le premier acte (scène VI). Le premier extrait est tiré de la pièce de Goldoni, le deuxième se réfère au dialecte de la région de Picardie utilisé par Guy Pion et le dernier est celui d'Anzalone :

TRUFFALDINO. Son stoffo d'aspettar, che no posso più. Co sto me patron se magna poco, e quel poco el me lo fa sospirar. Mezzozorno della città l'è sonà che è mezz'ora, e el mezzozorno delle mie budelle l'è sonà che sarà do ore. Almanco s'avesse dove s'ha da andar a alozar. I alter subit che i arriva in qualche città, la prima cossa i va all'osteria. Lu, sior no, el lassa i bauli in barca del corrier ; el va a far visite, e nol se ricorda del povero servitor. [...] Qua gh'è una locanda ; quasi quasi anderia a veder se ghe fuss da devertir el dente : ma se el padron me cerca ?²⁴⁹

ARLEQUIN. Ed'n'in peu pus, èd'é plin m'dos d'attind'. Aveu m'patron, on n'minche qu'eun miètt', èt èl miètt', i m'fé co soupirér après. Y'a bié eun demi-heur' qu'èl mitan du d'jou a sonnè au beffroi, mais y'a facile deux heur's qu'èlle a sonnè din m'boudèn. Et'pus, èd'sé même niè dus'con va passér l'nût. Un autre, dès qu'il'arriv' din n'ville, i cach' après eun auberge. Lui non, monsieur, i lèye ses valises sul'coch', i va rindre dès visites èt i'n'pinse pus à s'malheureux valèt. [...] Tènè ! Tènè ! eun auberge ! Mòoon... èd'é presqu'invie d'intrér pou vîr si n'aro niè èn saquè à m'mètt sous l'dint. Ouais, mais si m'patron cach'après mi ?²⁵⁰

ARLECCHINO. (*Cappotto.*) Uno-due, uno-due, passo, uno-due, uno-due, passo. Attenti. Riposo. Attenti. Riposo. Attenti. Riposo. Attenti al riposo. Se dormo non sento i morsi della fame. Con questo padrone si mangia poco e quel poco te lo fa anche sospirare. Peggio che in Russia. Non sparate! Io non c'entro niente con questa guerra! Sono loro che mi ci hanno mandato. Io amo i russi, i polacchi, i cecoslovacchi, i cinesi, tutti, io amo tutti. Non voglio morire per diminuire il numero dei disoccupati. Sto delirando, dev'essere a causa della fame. Guarda! Qui c'è una locanda. Voglio andar a vedere se c'è qualcosa per divertire il dente. E se il siculo mi cerca?

²⁴⁹ Carlo Goldoni, *Il servitore di due padroni*, in *Opere*, Gianfranco Folena (dir.), Mursia, Milano, 1969.

²⁵⁰ *Arlequin valet de deux maîtres* di Carlo Goldoni, adaptation par Carlo Boso et Guy Pion, op. cit., p. 34.

Le dernier exemple nous montre parfaitement que la langue d'Arlequin n'est pas seulement adaptée à l'encadrement historique et socio-politique de l'adaptation bosienne, mais qu'elle est simplifiée pour que le discours d'Anzalone soit naturellement un support de son expression corporelle. Donc la pièce est assidûment adaptée à l'esthétique de son mouvement et de sa voix ce qui était l'un des défis principaux de Boso dans cette mise en scène.

Le spectacle s'ouvre avec l'arrivée des acteurs, les valises à la main, qui dansent en imitant la marche au pas sur le tempo de la chanson partisane *Fischia il vento*. Tout le monde disparaît ; un musicien, assis côté cour de la scène, joue de la guitare et chante la chanson *Dormi dormi che io ti canto*. Entrent Calogero Vizzini et Lucky Lucania, ensuite Beatrice Vizzini. Lucky tue Calogero d'un coup de couteau, s'enfuit, tandis que Beatrice le suit. Calogero, resté seul, se lève et quitte la scène. Arrive Arlequin qui saisit le couteau et demande au musicien : « Qu'est-ce qui s'est passé ? » (Che è successo). « Cosa Nostra », répond-il. Arlequin sort de la scène. Donc, Boso, en abandonnant le dispositif métathéâtral, se concentre sur les événements qui précèdent l'histoire, l'assassinat de Calogero par Lucky, raconté par la mimique, et sur la présence du personnage d'Arlequin interprété par Anzalone qui sert à créer le premier contact avec le public. L'histoire se déroule donc à Milan en 1947 dans la maison d'un vieil homme d'affaires où on assiste à la préparation du mariage entre Clarice Bagnasco et Silvio Roma, fils d'un homme politique romain. Ils sont heureux étant donné que Calogero Vizzini (dans l'édition goldonienne Federigo Rasponi), un mafieux sicilien bien connu à qui Clarice était destinée, est décédé dans une querelle à cause de sa sœur, Béatrice. Contre toute attente, la scène est interrompue par l'arrivée de Calogero Vizzini, venu à Milan pour rencontrer sa future épouse. En réalité, celui qui se présente dans la maison est Beatrice Vizzini, sœur du défunt en habit d'homme qui est à la recherche de Lucky Lucania (dans l'édition goldonienne Florindo Aretusi), patron italo-américain et son amant, qui s'enfuit à Milan suite au coup fatal infligé par sa main à Calogero. L'histoire suit l'intrigue de la pièce de Goldoni et annonce aussi la centralité du personnage d'Arlequin qui, pour se libérer des situations désagréables, crée ennuis sur ennuis à tous les personnages. Par rapport à toutes les figures d'Arlequin connues jusqu'à présent, cet Arlequin qui représente un vétéran de Russie des années 1950 n'est pas défini seulement par des paramètres historiques et culturels différents mais aussi par le fait qu'il est interprété par un acteur handicapé qui ne porte pas de masque.

Pour comprendre ce en quoi consiste la particularité d'Arlequin d'Anzalone, nous voulons tout d'abord tracer brièvement le personnage d'Arlequin dans la tradition de la Commedia dell'Arte, ou pour mieux dire, l'image d'Arlequin qui s'est construite au cours de l'histoire.

Arlequin représente la figure du serviteur et joue le rôle du deuxième *Zanni*. Son masque est caractérisé par des yeux arrondis, un nez petit, des joues creuses et une bosse au front. Les traits de son masque suggèrent l'animal du personnage ou « le rictus d'un monstre »²⁵¹, comme l'explique Zorzi : son visage est « le visage d'un être malin : c'est le visage d'un démon »²⁵². Il porte un habit de morceaux d'étoffe en forme de losange de toutes les couleurs, une batte en bois, un chapeau et des chaussures plates et légères. Son costume rapiécé est composé de couleurs variées, selon la description de Goldoni, et son chapeau représente sa mendicité. Ce diptyque masque-costume doit suivre un code précis ou bien, selon Roland Barthes « une politique du signe ».

Je rappellerai seulement que chez les Grecs, le masque et la couleur des parements affichaient à l'avance la condition sociale ou sentimentale du personnage ; que sur le parvis médiéval et sur la scène élisabéthaine, les couleurs des costumes, dans certains cas, symboliques, permettaient une lecture diacritique en quelque sorte, de l'état des acteurs ; et qu'enfin dans la *Commedia dell'arte*, chaque type psychologique possédait en propre son vêtement conventionnel²⁵³.

Le vêtement d'Arlequin d'Anzalone, bien qu'il appartienne à l'époque contemporaine, garde certains codes de son costume conventionnel (son costume rappelle l'uniforme des soldats de l'armée soviétique sur lequel sont collés des morceaux d'étoffe de différentes formes et couleurs), mais toutes les autres particularités emblématiques de son aspect typologique et historique ainsi que le fait qu'il ne porte pas le masque sont inexistantes (III. 14). Et si le code vestimentaire, y compris le masque, contribue à une lecture diacritique du personnage de la tradition de la *Commedia dell'Arte* et conditionne son expression corporelle, de quelle manière peut-on parler de la présence d'Arlequin dans cette mise en scène ? Peut-il être *Arlequin* en tant qu'individualité scénique mais appartenir en même temps à la tradition de la *Commedia dell'Arte* ? Si on se concentre sur la réception du personnage dans le théâtre contemporain, la réponse serait partiellement affirmative et nous dirions que cet Arlequin est conçu et imaginé à la manière de Copeau, c'est-à-dire qu'il devient un masque réinventé, un personnage-type d'une nouvelle facture : Arlequin serviteur du XVI^e siècle est de notre époque un vétéran de la campagne de Russie qui essaie de survivre après une guerre atroce. Cependant, pour éviter une réponse généralisée et nous éloigner d'une vision idéologique de la *Commedia dell'Arte*, nous voulons examiner la présence scénique du personnage

²⁵¹ Ludovico Zorzi, « *Intorno alla Commedia dell'Arte* », op. cit., p. 440. [« *Esso ci appare più simile al muso di un animale o al ghigno di un mostro* »].

²⁵² *Ibid.* [« *il volto di un essere maligno : è il volto di un demonio* »].

²⁵³ Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, éd. Jean-Loup Rivière, Seuil, Paris, 2002, p. 256.

d'Anzalone et la perception du spectateur, d'autant plus que le handicap physique d'Anzalone est immédiatement visible et qu'il l'empêche de créer des mouvements fluides ainsi que de prononcer les mots en leur donnant de l'ampleur.

La problématique ne tourne pas uniquement autour de la présence (ou non présence) du masque. D'ailleurs, comme nous l'avons déjà évoqué, le masque peut être considéré comme un objet fictionnel ou une pré-condition. Il est pourtant important de remarquer qu'Anzalone, au cours des répétitions, garde presque à chaque instant le masque d'Arlequin sur le front. De ce fait, tout le jeu d'Anzalone peut être en quelque sorte comparé à l'apparition de Mezzettino de Cuppone dans le prologue de *Scaramuccia*, qui entre sur scène sans masque car il l'a oublié dans le vestiaire. Plus qu'un objet sur le visage, le masque devient le moyen d'utiliser la fiction pour arriver à l'autre nature, au langage énergique dans le sens que Taviani lui attribue, en cherchant un équilibre précaire plutôt qu'un équilibre statique dans les mouvements. C'est pourquoi nous voulons revenir sur l'analyse de Taviani concernant le plus célèbre personnage de la tradition de la Commedia dell'Arte. Dans les illustrations du recueil *Compositions de Rhétorique* (1601) de Tristano Martinelli, le plus célèbre Arlequin, et les gravures de Fossard (1575-1589), Taviani essaie de définir les bases du mouvement du personnage d'Arlequin et arrive à une conclusion fondamentale pour comprendre les critères du jeu des comédiens *dell'arte* : « l'absence d'une codification impersonnelle. [...] Deux Arlequins font des mouvements selon des canons physiques très différents, bien que le costume de leur personnage soit similaire, et le nom et le rôle dans les comédies sont identiques »²⁵⁴. Par contre, ce que leurs postures de base révèlent, c'est l'investissement de l'énergie, similaire à celui d'un acrobate, qui permet la virtuosité du jeu, et qui est fondé sur une déformation consciente et intelligente du corps et du comportement qui devient le comportement scénique, une *autre nature*.

On rappelle qu'Anzalone a une riche expérience en tant qu'acteur seul sur scène avec son monologue *Targato H* créé en 2006 et publié ensuite sous le titre *Handicappato e carogna* (édité par Mondadori en 2008) dans lequel il raconte sa propre vie et les raisons de devenir/être comédien. La raison principale prend place dans sa propre fiction et le moment décisif arrive à l'instant de sa naissance. Le gynécologue qui l'avait fait venir au monde voulait proposer une nouvelle médecine d'avant-garde et créer des corps qui ne correspondent pas aux représentations collectives, c'est-à-

²⁵⁴ Ferdinando Taviani, « Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte », op. cit., p. 59. [« l'assenza di una codificazione non personale. [...] Due Arlecchini si muovono secondo canoni fisici molto diversi, benché simile sia il costume del loro personaggio, identico il nome ed il ruolo nelle commedie »].

dire, le corps qui ne correspond pas au corps *normal* (qualificatif utilisé volontairement par Anzalone).

Le gynécologue en question s'est proposé comme théoricien d'une nouvelle d'avant-garde [...]. Non, il a créé de véritables œuvres d'art. Finies les jambes droites ! Fini l'équilibre ! Laissez les bras sortir des schémas moteurs habituels ! Oui à la liberté : à partir d'aujourd'hui uniquement des œuvres d'art !²⁵⁵

Boso fait de son handicap une force scénique comparable à celle qui à l'époque avait possédé le personnage d'Arlequin : les mouvements artificiellement dilatés et le déséquilibre qui impliquent un *surplus* d'énergie. Les difficultés motrices d'Anzalone deviennent ainsi une matière comique à part. En tenant compte de son handicap, la déformation du corps transcrit ainsi un comportement presque spontané mais pourtant conditionné par les situations dans lesquelles Boso le place. C'est-à-dire que sa sous-partition existe en quelque sorte même après son expression visible et fixée dans la partition du jeu. Pavis définit la sous-partition comme le « schéma directeur kinesthésique et émotionnel, articulé sur les points de repère et d'appui de l'acteur, créé et figuré par celui-ci, avec l'aide du metteur en scène, mais qui ne peut se manifester que par l'esprit et le corps du spectateur »²⁵⁶. Sur ce dernier point, nous reviendrons plus tard. On prend pour exemple le monologue complètement transcrit par Boso dans la première scène du troisième acte. Dans ce monologue, comme Anzalone en témoigne lors de notre entretien en 2018 à Senigallia, il raconte son histoire de vétéran de guerre : « perché sono così, cosa è successo ?! ». Il dit :

ARLECCHINO. Ahi! Sono tutto rotto, sono tutto a pezzi. Devo confessarvi una cosa. Qui è peggio che in Russia. Quasi. Lì si moriva e non si sapeva perché. E guai a domandarselo. Credere, obbedire, combattere. [...] E perché è nemico? Io ho solo amici. Ma un giorno è apparso, in mezzo alle nebbie. Il russo! Piacere io sono il suo nemico italiano. Lui imbracciava un mitra, io avevo i piedi gelati. Piacere, io sono il nemico italiano. Lui rispose: "Da" e mi scaricò il mitra addosso bucadomi tutto il mantello. Per questo è pieno di toppe, per nascondere i colpi di mitra che ho ricevuto. Caddi a terra in una pozza di sangue. [...] Avevo freddo alle orecchie, non sentivo più il naso, di fatto non sentivo più niente. Presi il cappello del russo, me lo misi sulla testa e mi addormentai. Quando mi svegliai parlavano tutti russo e io non

²⁵⁵ Davide Anzalone, *Handicappato e carogna*, in Giovanna Salvoni, *Capovolgere il mondo per rimetterlo in piedi. Appunti sulla funzione etica e sociale del gioco e dell'umorismo nell'ambito delle culture umane*, EDUCatt, Milan, 2011, p. 450. [Il ginecologo in questione si proponeva come teorico di una nuova medicina all'avanguardia [...]. Non, lui creava delle vere opere d'arte. Basta con le gambe dritte ! Basta con l'équilibre ! Che le braccia escano dai soliti schemi motori! Sì, libertà : da oggi in poi solo opere d'arte !].

²⁵⁶ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, op. cit., p. 94.

parlavo più. Avevo perso l'uso della parola. Sapevo solo dire "Da". [...] Che brutta cosa la guerra. Meno male che c'è l'Italia. Un'Italia nuova, democratica e cristiana dove finalmente i servi sono liberi di essere servi e i padroni di continuare a usare il bastone.

Boso reprend la plus grande partie de ce discours d'un vieux vétéran de Pesaro qui avait fait la Première Guerre mondiale. C'est précisément dans ce monologue, dit Anzalone, qu'il trouve un *surplus* d'énergie énorme. « Je suis cassé, mon corps est tout brisé [...]. C'est à cause de ça que [le manteau] est plein de morceaux d'étoffe pour cacher les coups de mitre que j'ai reçus. [...] J'avais perdu l'usage de la parole ». Le texte lui-même, d'une certaine manière, compose la forme du corps et de la voix de Zanza. Inversement, les mouvements de son corps et de sa voix renvoient à « une transcription physique »²⁵⁷ des mots prononcés, pour utiliser la formulation de Jovet. Tout en prenant en compte la prononciation de Zanza due aux difficultés d'articulation intelligible des mots, – il ne recherche pas délibérément la voix de son personnage – le texte devient « essentialisé », c'est-à-dire « masqué », même si l'acteur apparaît sans le masque²⁵⁸.

Arlequin de Zanza reproduit ce que Taviani appelle « la plénitude » de la vie et ce que le spectateur voit, ce n'est pas une image d'Arlequin traditionnel mais quelque chose de vif qui a laissé un signe ou bien une trace. C'est ainsi qu'il construit et compose son corps, non sur un idéal, mais sur son propre corps qui est la seule réalité. Dans le premier acte (scène VI) quand Arlequin rencontre son nouveau maître, il se présente comme Zanza en disant que tout le monde l'appelle pourtant Arlecchino.

LUCKY. E tu chi sei?

ARLECCHINO. Io sono io.

LUCKY. E cosa ci fai vestito da russo?

ARLECCHINO. Me lo chiedo anch'io.

LUCKY. Hai fatto la campagna di Russia.

ARLECCHINO. Lei cosa ne dice?

LUCKY. Per chi lavori?

ARLECCHINO. Per me stesso e per i miei figli.

LUCKY. Hai dei figli?

ARLECCHINO. No, ma li avrò.

LUCKY. E come ti chiami?

ARLECCHINO. Zanza.

²⁵⁷ Louis Jovet, *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, Paris, 2009, p. 311.

²⁵⁸ On se réfère à la réflexion de Lecoq : « « De même qu'il est impossible de bouger sous un masque comme dans la vie, on ne peut pas dire un texte sous un demi-masque sans qu'il soit *essentialisé*. Sous un demi-masque, le texte lui-même est masqué ! », in Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, op. cit., p. 122.

[...]

ARLECCHINO. Io sono Zanza ma tutti mi chiamano Arlecchino.

Devenir Arlequin dans le cas de Zanza est fortement conditionné par la pédagogie de Boso et par son idée de créer un laboratoire qui permette non seulement de connaître l'univers des comédiens *dell'arte* et ce que pourraient être leurs techniques du jeu, mais qui permette aussi de suivre un processus axé sur la reconstruction du masque selon les individualités des acteurs. De cette manière, le masque ne doit plus correspondre aux codes reconnus comme fixes, c'est-à-dire à la stylisation d'un type, mais il peut être, comme l'affirme Delia Gambelli à propos d'Arlequin de Domenico Biancolelli (1636c.-1688), une individualité scénique.

Le répertoire gestuel de l'Arlequin Dominique n'indique pas non plus une norme, un *type* [...], il intègre un domaine qui va de la chute aux *lazzi* acrobatiques, à la culbute, du déguisement au *lazzo* traditionnel avec la lettre, le menu ou la valise (...). Les attitudes excentriques dans lesquelles la figure d'Arlequin se présente au public confirment le fait qu'il n'est pas un *type* au sens propre du mot ; ses extravagances [...] sont au contraire érigées en système, fondent et épuisent l'individualité du masque.²⁵⁹.

Cette individualité scénique est d'autant plus acceptable que le personnage d'Arlequin est transposé dans une forme contemporaine : il perd son *hic et nunc* unique et il est superposé. Le lieu et le moment d'où on l'observe et qui l'observe change nécessairement sa structure et sa signification et il devient enfin l'Arlequin de Zanza. Si on recourt de nouveau aux principes de la physique quantique selon lesquels la superposition désigne une caractéristique fondamentale des particules, on peut dire que l'état du personnage d'Arlequin possède plusieurs valeurs pour une certaine quantité observable. Comme nous avons essayé de le schématiser, Zanza n'est pas le seul à observer son personnage surgissant, *forma formans*, mais il est aussi observé par le spectateur qui crée une image imaginaire du corps réel de l'acteur, c'est-à-dire, de sa présence. Donc, lorsque la *convention fictionnelle* est établie, « tout ce que l'observé fait et dit n'est plus pris comme agent comptant, mais comme une action frictionnelle qui n'a de sens et de vérité quand le monde possible où observé et observateur conviennent de situer »²⁶⁰.

²⁵⁹ Delia Gambelli, « Quasi un recamo di concertate pezzette » : le composizioni sul comico dell'Arlecchino Biancolelli, in « Biblioteca teatrale », n° 1, 1971, pp. 47-99, in Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 204.

²⁶⁰ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, op. cit., p. 55.

Du point de vue de la théorie de re-présentation, on peut dire qu'Arlequin de *Zanza* *semble* mais « ce qui semble ressemble car, dans l'immensité de la matière, on ressemble toujours plus ou moins à quelque chose d'autre. Ceci sans nulle intention de tromper »²⁶¹. Il ne s'agit donc pas d'un faux-semblant, mais d'une image dialectique du personnage, selon le langage de Benjamin : « la relation entre l'Autrefois avec le Maintenant ».

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée²⁶².

Il y a deux termes dans cette formulation de Benjamin qui attirent particulièrement notre attention : *constellation* et *image saccadée*. La rencontre entre l'Autrefois et le Maintenant pour former une constellation nous fait immédiatement penser à la métaphore astrologique de Taviani concernant l'image de la *Commedia dell'Arte* dans le théâtre contemporain : le regroupement des étoiles vues depuis la terre et reliées par les hommes en différentes figures conventionnellement déterminées. De cette manière, une constellation offre de nouvelles perspectives étant donné qu'il s'agit des étoiles très éloignées les unes des autres mais reliées par des lignes imaginaires depuis un certain point de vue. L'idée du passé « télescopé par le présent »²⁶³ semble ne pas se différencier fondamentalement de celle du *passé superposé au présent* que nous avons essayé de définir concernant la récupération d'une tradition vue à travers la notion des deux miroirs. Quant à la notion d'*image saccadée*, il nous semble opportun de remarquer que Decroux utilise le même terme pour parler du corps de l'artiste mime : c'est le corps qui est, selon Decroux, souvent saccadé : « il l'était chez les anciens mimes, il l'est chez les acteurs chinois. Et qu'est-ce que le saccadé ? – C'est un plongeon dans l'acte »²⁶⁴. On y trouve une idée de continuité interrompue ou arrêtée, mise en pause, par une chute spectaculaire ou un saut brusque qui, à son tour, renvoie à quelque chose qui persiste et dure. La relation dialectique entre Autrefois et Maintenant qui représente une image saccadée pourrait renvoyer à la notion de *mémoire latente* qui peut apparaître brusquement en dehors d'une succession temporelle

²⁶¹ Jacques Baillon, *La matière immatérielle*, op. cit., p. 32.

²⁶² Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, Le Livre des Passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, troisième édition, Cerf, Paris, 2009, pp. 478-479.

²⁶³ *Ibid.*, p. 488.

²⁶⁴ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Gallimard, Paris, p. 70.

linéaire à travers une *force* qui interagit à distance. De cette manière, Zanza forme une image dialectique de son personnage en tant que présence double : « celle de l'*acteur* et celle de ce *fantôme* qu'il a charge d'évoquer dans l'esprit et l'imagination du spectateur »²⁶⁵. Dans le cas d'Arlequin de Zanza, son fantôme est donc situé dans la fiction qui revient au passé. La présence double se confond avec l'acteur, dit Baillon. L'esprit et les sens du spectateur « superposent ce double à la personne vivante devant lui. En ce qui concerne cette personne, les uns pourront dire qu'il s'agit toujours de l'actrice ou de l'acteur, tandis que les autres affirmeront se trouver face à des personnages »²⁶⁶. Cela transcrit parfaitement, il nous semble, la réplique citée ci-dessus : « Je suis Zanza, mais tout le monde m'appelle Arlequin ». Pour que le comportement de Zanza, basé sur une déformation du corps qui est, d'un côté, conscient et, de l'autre, naturellement incarné (et en même temps réductif), devienne un comportement scénique, il a besoin du regard du spectateur qui crée une image imaginaire de son corps réel, c'est-à-dire, du corps de Zanza et de son personnage en même temps. « L'acteur de théâtre a donc un double statut : il est une personne réelle, présente et en même temps personnage imaginaire, absent, ou du moins situé sur une *autre scène* »²⁶⁷.

L'entité immatérielle du personnage de Zanza est encore plus accentuée étant donné qu'il ne porte pas le masque traditionnel, mais la potentialité métaphorique de son personnage fait que le masque apparaît invisible sur son visage. Il est détaché du visage dans le sens où Taviani analyse les images des masques antiques ou dans le sens où Giuliano Vangi fabrique sa *Sculpture de la mémoire* : l'homme qui tient le masque à la main devant son visage (III. 15). Donc, le masque n'est plus un objet qui couvre le visage et le cache, mais il devient un objet fictionnel qui illustre un propos ou une imagination, ou bien, il est « mis en mémoire »²⁶⁸. Zanza se place devant le miroir et crée, de son corps propre, le corps réel transfiguré en personnage d'Arlequin. Même si la présence du masque se limite au souvenir ou à la pensée, [et nous ajouterons, si le masque est sur le front ou dans la main], il laisse son « empreinte dans les parts tangibles, comme on dit souvent que la mémoire s'inscrit dans le corps »²⁶⁹. C'est cette réalité que Zanza transmet au spectateur et c'est cette réalité qui est observée par le spectateur au moment où son personnage devient le personnage *spectaculaire*. Ou comme l'affirme Baillon : « On ne peut pas affirmer que ce qui n'est pas encore perçu par la moindre entité n'existe pas, dans la mesure où une entité, au moins, finira peut-être par

²⁶⁵ Louis Jovet, *Témoignages sur le théâtre*, op. cit., p. 141.

²⁶⁶ Jacques Baillon, *La matière immatérielle*, op. cit., p. 70.

²⁶⁷ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, op. cit., p. 56.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 172.

²⁶⁹ Jacques Baillon, *La matière immatérielle*, op. cit., p. 86.

le percevoir après en avoir acquis les moyens – ce qui est le cas pour les humains qui, avec leurs instruments, ont fini par percevoir bien des choses qui leur restaient imperceptibles »²⁷⁰. Alessia Cervini dans l'ouvrage cité ci-dessus, *La performance de la mémoire*, en analysant la réflexion de Sergei M. Eisenstein²⁷¹, explore son idée de l'*efficiencia* qui implique la capacité d'une œuvre d'art de produire un effet sur le spectateur, c'est-à-dire, de réanimer une perception synesthétique qui le met dans la condition de comprendre l'idée finale du spectacle. On rappelle que Baillon définit l'*efficiencia* de la présence comme l'*effictivité* qui représente une reproduction, non au sens d'une copie mais au sens d'un déclenchement qui ranimerait le lien, c'est-à-dire, ramènerait l'un à l'autre. Si, selon Eco, la fonction principale de la mémoire est de produire une présence, et si le théâtre est conçu comme lieu de mémoire, alors la présence de Zanza dont l'*effictivité* reproduit le personnage traditionnel d'Arlequin, est née de la mémoire, ou de ce que nous appelons la *fiction*. Ce que je perçois d'abord, dit Pavis, c'est l'acteur « comme matérialité présente, comme *objet* réel appartenant au monde extérieur et qu'*ensuite* je l'imagine dans un univers fictionnel, comme s'il n'était pas là devant moi [...] »²⁷². Le regard du spectateur est nécessaire pour que sa présence ne soit plus en attente, mais en action, ou bien, pour qu'elle passe de *forma formans* à *forma formata*. Car, comme l'affirme Juvet, la scène est le lieu où « naissent et se fabriquent des êtres. Nous ne saurons jamais si ce sont eux qui nous dotent d'imagination ou s'ils sont eux-mêmes le produit de la nôtre »²⁷³. L'*effictivité* de sa présence désigne la fiction avec laquelle il joue et l'effet qu'il en produit sur le spectateur. C'est ainsi, en se mettant entre deux miroirs, que Zanza crée, dans le regard du spectateur, l'image du personnage d'Arlequin, l'image qui est le lien entre le passé et le présent et qui donne naissance à quelque chose de nouveau, ou bien, qui donne naissance à une *autre nature*.

L'exemple du personnage de Zanza nous sert donc à démontrer que la technique du jeu des comédiens *dell'arte* dans le théâtre contemporain ne renvoie pas à une technique codifiée d'une tradition telle quelle ayant existé dans le passé. Elle ressurgit plutôt comme une nouvelle forme composée de certains aspects historiographiques. Ce personnage est significatif d'autant plus que le langage scénique de Zanza, à cause de ses particularités spécifiques, ne peut pas être ni codifié ni répété. Même si Boso arrive à la codification des gestes apparemment issus de la tradition de la

²⁷⁰ Jacques Baillon, *La matière immatérielle*, op. cit., p. 31.

²⁷¹ Cf. Alessia Cervini, « Attrazione, efficacia, retorica. La riflessione di S. M. Ejzenštejn sulla memoria tra teatro e cinema », in *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi*, op. cit., pp. 327-339.

²⁷² Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, op. cit., p. 56.

²⁷³ Louis Juvet, *Témoignages sur le théâtre*, op. cit., p. 239.

Commedia dell'Arte (comme nous le verrons dans la dernière partie en analysant la pédagogie qu'il avait élaborée au sein de son Académie), nous voulions démontrer que la problématique autour de la Commedia dell'Arte dans le théâtre contemporain dépasse la simple question de savoir si les comédiens *dell'arte* avaient joué de la manière que les metteurs en scènes ou les pédagogues du XX^e siècle nous ont transmise. Si l'image de la Commedia dell'Arte dans le théâtre contemporain doit plus au mythe qu'à l'historiographie, nous avons essayé de démontrer, à travers les spectacles bosiens, qu'à l'intérieur de l'idée uniforme de la Commedia dell'Arte, il y a pourtant des processus, des éléments qui font partie du cadre multiforme autour de ce qui est son image historique et philologique. Comme le dit Taviani, peut-être la preuve d'une présence encore vivante de la Commedia dell'Arte n'est pas le masque d'Arlequin, mais le visage de l'acteur que ce masque cache et protège. La scène sur laquelle se trouve l'Arlequin de Zanza est très éloignée de la scène originale du personnage traditionnel, mais dans l'autre partie de la scène, celle de son deuxième vide « où il n'y a rien », dans ce lieu imperceptible et caché, le présent d'un passé évolue et se modifie à travers 'le visage' de l'acteur qui ne représente pas le personnage traditionnel, mais le *re-présente*.

CHAPITRE VI. LA COMMEDIA DELL'ARTE ET SON RÔLE POLITIQUE

Dans les parties précédentes, on a essayé de démontrer, à travers différentes approches, comment la tradition de la Commedia dell'Arte, dans les spectacles bosiens, ressurgit sous une nouvelle forme pourtant composée de certains fragments historiographiques préexistants. Plutôt que de parler d'une tradition qui se *représente* sur la scène contemporaine, on a choisi la notion de *représentation* analysée à travers différents éléments qui peuvent renvoyer à l'image de la Commedia dell'Arte telle qu'elle avait existé dans le passé. On a par là essayé de démontrer quel processus se cache derrière le produit final qu'on voit sur scène et comment, en l'analysant, on arrive à relativiser – au moins partiellement – le plan structurel d'une tradition héritée du passé. Il nous reste maintenant à aborder la problématique de la réflexion de Balme, citée au début de cette partie, qui comprend l'image mythique de la Commedia dell'Arte en tant que « théâtre du marché et de la rue ouvert à tous ». C'est pour cette raison d'ailleurs qu'on s'est surtout concentré, dans la deuxième partie, sur la dimension politique du théâtre occidental à partir de la fin des années 1960 et sur le rôle de la Commedia dell'Arte dans certaines expériences du théâtre populaire et de rue. On a essayé d'évoquer brièvement la notion de théâtre populaire et la nécessité de créer, autour de la pratique scénique, des lieux publics de rencontre et de débat pour comprendre ensuite pourquoi, selon Boso, la tradition de la Commedia dell'Arte n'est pas seulement un choix artistique, mais aussi idéologique. On a abordé ces réflexions dans le but d'exemplifier le travail de Boso à l'intérieur de certaines compagnies dont la vision exprime sa propre poétique. La notion de corps qui assume les nouvelles valeurs, d'un côté, esthétiques, et de l'autre, éthiques, nous a servi à démontrer que la tradition de la Commedia dell'Arte est aussi appropriée pour transmettre un message politique. On s'est surtout concentré sur les expériences pratiques des metteurs en scène-pédagogues qui choisissent des lieux alternatifs pour représenter un « jongleur du peuple au milieu du peuple »²⁷⁴ et dont le théâtre vise à supprimer le quatrième mur pour communiquer directement avec le public. C'est cette dimension que nous voulons traiter ici afin de parler du lieu de représentation des spectacles bosiens. Cette question, comme nous l'avons déjà souligné à plusieurs reprises, est étroitement liée aux exigences artistiques, culturelles et politiques de la poétique

²⁷⁴ Anna Barsotti, « Eduardo De Filippo et Dario Fo: deux poétiques de la scène en parallèle », op. cit., p. 5.

bosienne : communiquer à travers le corps, éveiller le spectateur, le faire participer à l'action scénique et interroger la société qui l'entoure.

Le théâtre qui sort dans la rue est, selon Boso, l'un des moyens les plus puissants pour impliquer le public, d'une manière presque involontaire, pour qu'il devienne, de simple citoyen, Spectateur. L'effet de distanciation, auquel Boso se réfère surtout, y est évident. Le fait de « représenter » dans la rue brise le quatrième mur qui peut « exister » paradoxalement dans la dimension imaginaire dans une salle de théâtre à l'italienne. C'est pourquoi, pour impliquer tous les publics possibles, Boso préfère toujours réaliser son travail en public, soit à travers l'organisation des laboratoires, soit à travers le processus de la création de ses spectacles, comme on l'avait vu dans l'exemple de *Falso Magnifico* du Tag. Mais, il est opportun de comprendre d'abord pourquoi la tradition de la Commedia dell'Arte est caractérisée comme « théâtre de la rue ouvert à tous ».

Nous associons souvent la Commedia dell'Arte aux images des théâtres qui abandonnent les espaces clos, qui occupent les rues et se déversent sur les places, n'importe où pourvu qu'il soit possible de dresser une scène ou de faire de la place à un cercle de spectateurs. La Commedia dell'Arte fut exactement le contraire : un théâtre de salle avant tout, parce qu'elle fut du théâtre vendu²⁷⁵.

Taviani rompt clairement avec l'un des plus grands mythes de la Commedia dell'Arte, celui du théâtre de rue qui n'existe pas à l'intérieur des espaces clos. Il explique que cet aspect *public* de la Commedia dell'Art en tant que théâtre qui s'identifie à celui des saltimbanques ou des charlatans sur les places en plein air est seulement la surface et non le noyau du phénomène. Les théâtres de rue existent partout et depuis toujours, mais c'était la Commedia dell'Arte qui avait transmis, pour la postérité, la mémoire des saltimbanques, des charlatans et du théâtre de rue. Donc, les théâtres et les spectacles de rue

ne s'imposent que quand ils sortent, pour ainsi dire, de l'anonymat et se transforment en spectacles articulés, renvoyant à une culture commune plus robuste et composite que la maigre culture de la survie. La transformation des spectacles de place – qui les rendit, à une époque, fascinants et séduisants – provient en grande partie des changements qui étaient advenus dans les salles où les compagnies vendaient du théâtre. [...] Le théâtre des compagnies de l'Art perça

²⁷⁵ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 328.

en somme pour la première fois une voie entre le monde fermé des spectacles de rue et le monde de la culture et des spectacles non subalternes²⁷⁶.

C'est pourquoi il n'est pas surprenant que la vraie nature du personnage de Magnifico soit celle d'un saltimbanque travesti en roi Richard III de Shakespeare pour reprendre ensuite l'identité d'un personnage de la Commedia dell'Arte. Il nous semble que c'est ainsi que ce spectacle de Boso peut refléter le système d'organisation qui, comme l'explique Taviani, permet au charlatan ou au saltimbanque d'affirmer sa propre situation sociale « en remontant de la place jusqu'aux compagnies qui jouaient dans les salles et aux cours »²⁷⁷. En revanche, les compagnies professionnelles descendent vers la place « apportant ainsi de nouvelles connaissances et des expériences de métier dans le monde jusqu'alors fermé des saltimbanques et des charlatans vagabonds »²⁷⁸. *Il Falso magnifico* est représenté pour la première fois en place publique lors du Carnaval de Venise. L'ambiance particulière de cet événement de théâtre de fête contribue à renforcer la création d'un « espace de relation et d'expérience »²⁷⁹ entre les masques du *bas* et les marques du *haut* qui jouent sur un tréteau mobile. Les mises en scène de Boso sont conçues presque toujours de façon à être représentées en plein air et comprennent deux éléments principaux : tréteau et rideau de fond qui assument différentes fonction selon la nature de l'histoire. C'est précisément la simplicité du décor qui permet à Boso de représenter ses spectacles à ciel ouvert en se libérant des structures conventionnelles et des circuits commerciaux. En choisissant les lieux alternatifs pour ses représentations, le but est de parler directement aux gens dans leur vie quotidienne et d'obliger le spectateur, comme l'avait fait Fo, à être impliqué et « conscient de son propre rôle »²⁸⁰. La compagnie du Tag avait représenté *Il Falso Magnifico* à Tallinn (Estonie) en juin 1983 sur la place municipale. Le plateau de bois à la hauteur de 5-6 mètres devait être placé dans l'endroit ayant une acoustique naturelle pour qu'il serve de « sorte de petite guitare », comme nous l'explique Boso. « Ils ont joué à partir de 22 heures, avec un soleil d'été, et quatre mille personnes autour, comme au

²⁷⁶ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 328.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ Marco De Marinis, « La drammaturgia dello spazio », in *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, op. cit., p. 31. [« spazio di relazione e di esperienza »].

²⁸⁰ Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., p. 147. [« cosciente del proprio ruolo »].

bon temps des comédiens ambulants avec le chariot »²⁸¹. Lors du Festival International de Commedia dell'Arte du Val-de-Marne, la presse française écrit : « ils ne sont pas venus pour s'exhiber dans un élégant théâtre de Paris. Non. Les Italiens se sont arrêtés juste avant la Porte... d'Italie, dans le département qui jouxte la capitale au sud-est »²⁸². Selon Boso, le plateau de la Commedia dell'Arte était tout d'abord un morceau de place surélevé qui représentait « la place du monde. Tout se passait dans ce morceau de place qui était un plateau surélevé ». On y ajoutait un rideau de fond neutre pour renforcer l'idée de l'unité d'espace, de temps et d'action. « Tout se passait dans le même espace et le même temps réel et l'action était unique. Pourquoi ? Parce que le public était sur la place et si vous vouliez changer de scène ou d'environnement, le public partait »²⁸³. Boso cherche toujours à séduire le spectateur afin qu'il devienne l'interlocuteur direct. Selon lui, briser le quatrième mur veut dire aussi briser le 'noir' qui était entré dans les salles de théâtre à partir de la fin du XVIII^e siècle pour laisser passer la « lumière ». « Les formes liées à la Commedia dell'Arte veulent dire que le public se voit ; il y a la lumière, il y a le contact direct avec le spectateur »²⁸⁴. La place publique devient ainsi l'endroit où le public observe en s'observant. Cela veut donc dire qu'il y a une différence entre *observer* et *s'observer* dans une place publique où le spectateur se voit et voit les autres spectateurs et entre *s'observer*, disons mentalement, dans le noir dans une salle de théâtre. Cette différence est encore plus évidente du point de vue de l'acteur. Lors des entretiens que nous avons réalisés avec les acteurs de Prisma Teatro, compagnie créée en 2017 par les élèves issus de l'AIDAS, ils affirment que l'endroit le plus difficile où jouer pour eux, ce sont les salles de théâtre où ils ne voient pas le public. Car la Commedia dell'Arte demande, affirme Boso, d'« interpréter » directement la volonté du public ; être dans le « noir » peut entraver l'une de ses fonctions principales.

²⁸¹ Leopoldo Pietragnoli, « Curiosità e grande cordialità per Venezia in Estonia », in *Il Gazzettino*, le 8 juillet 1983. [hanno recitato con inizio alle 22, con una luce solare estiva, e quattromila persone attorno, come ai tempi belli dei guitti col carrozzone].

²⁸² « Pantalon et Arlequin en banlieue », in *24 heures*, Lausanne, le 20 octobre 1983.

²⁸³ Carlo Boso, Discours sur la Commedia dell'Arte pendant le stage de formation théâtrale, « Arte della commedia », op. cit. [« la piazza del mondo. Tutto succedeva in questa piazza del mondo che era il palcoscenico sopraelevato [...]. Tutto avveniva nello stesso spazio e tutto in tempo reale e l'azione era unica. Perché? Perché il pubblico era in piazza, perché se volevi cambiare di scena o cambiare di ambiente, il pubblico andava via »].

²⁸⁴ *Ibid.* [« Le forme legate alla Commedia dell'Arte vuol dire che il pubblico si vedeva, c'era in luce, c'era il contatto diretto con lo spettatore »].

Boso veut donc « récupérer les espaces non théâtraux pour représenter les spectacles et relancer le théâtre populaire »²⁸⁵. Si on se réfère de nouveau à la réflexion de Puppa, il s'agit du corps *pédagogique*, ou de celui de *quartier*²⁸⁶. Avec la compagnie Il Carro dei Comici, Boso participe, en 2009, à la création du festival, Le ragioni del teatro²⁸⁷, dédié au nouveau théâtre populaire et organisé en collaboration avec le Studio Théâtre de Montreuil et il Festival l'Arte della Commedia di Alcalà. Boso affirme qu'il « voulait représenter une nouvelle manière de concevoir le rôle du théâtre et du spectacle en général en tant qu'éléments qui stimulent les activités commerciales, industrielles, et touristiques dans les régions qui font de leur propre passé social et culturel le support pour un nouveau futur européen »²⁸⁸. Le village médiéval de Gradara est transformé en un grand plateau à ciel ouvert. Au sommet de la colline, dans la cour d'honneur du Château de Gradara, les comédiens arrivent avec leurs 'chariots' et en même temps partent en voyage dans l'espace-temps pour conserver le grand patrimoine théâtral²⁸⁹.

Les spectacles de Boso entrent aussi dans le bâtiment théâtral (III. 16). L'espace vide du tréteau qui est délimité par 4-5 mètres d'ouverture sur 3-4 mètres de profondeur constitue le décor principal même quand les acteurs jouent dans les salles. Domenico Rigotti, lors de la représentation du *Falso Magnifico* dans le théâtre Porta Romana de Milan en 1984, fait éloge de la mise en scène de Boso et de l'habileté des acteurs qui jouent sur un « petit plateau provisoire monté sur la rampe comme si [la scène] était une place (quatre axes, deux échelles latérales et un fond, comme on le

²⁸⁵ « Il Carro dei Comici è pronto a ripartire verso nuove sfide », in *Il Messaggero*, le 1 novembre 2009. [« L'intensa attività di questa compagnia è riuscita grazie al meticoloso lavoro di un grande maestro della Commedia dell'arte come Carlo Boso, non solo a esportare il nostro teatro all'estero, ma anche a creare singerie con diverse realtà come è venuto a Gradara, per recuperare spazi non teatrali dove fare spettacoli e cultura e rilanciare il teatro popolare »].

²⁸⁶ On se réfère au corps *pédagogique* selon les approches de Puppa. La troisième dimension du « corps retrouvé » que Puppa appelle aussi le corps *de quartier* est exemplifiée à travers les spectacles de Dario Fo qui, à partir de la création de la Nuova Scena, abandonne les théâtres institutionnels et choisit les lieux alternatifs afin de briser le quatrième mur pour communiquer directement avec le public, surtout avec celui des classes inférieures.

²⁸⁷ Le festival est organisé à Gradara, village dans la région des Marches, à l'initiative de Dario Fo et sous la direction artistique de Boso.

²⁸⁸ Carlo Boso, « Arriva il carro dei comici », de Silvia Veneti, in *Voce delle Marche*, le 4 septembre, 2007. [« vuole rappresentare un nuovo modo d'intendere il ruolo di teatro e dello spettacolo in generale quale volano di attività commerciali, industriali, e turistiche in Regioni che fanno del proprio passato sociale e culturale il supporto per un nuovo futuro europeo »].

²⁸⁹ Il convient de mentionner un autre festival qui s'inscrit dans la même optique : le Festival Zani et Arlichini, organisé par Marco Rota et promu par Teatro Viaggio, en 2009, à Bergame. Les compagnies qui favorisent la tradition de la Commedia dell'Arte telles que Ars Comica de Reggio d'Émilie, La Fraternal Compagnia de Bologne, Teatro dell'Arte de Montreuil, Teatro Viaggio de Bergame et Il Carro dei Comici, investissent des lieux alternatifs pour leurs représentations en abandonnant les théâtres institutionnels : l'auditorium de la place de la Liberté à Bergame, la Maison d'Arlecchino à Oneta et le restaurant Bigio L'oster à Albino. Le festival offre aussi les laboratoires théâtraux dirigés par Boso, Rota et Antonio Fava. Marco Rota, auteur et metteur en scène italien, fonde en 1975 la compagnie Teatro Viaggio. Il est membre d'U.E.N.T.P. (Union européenne du nouveau théâtre populaire) et de R.I.C.D.A (Rete Italiana della Commedia dell'Arte). En 2018, il publie le livre : *Viaggio nella Commedia dell'Arte. Nascita e Rinascite*. Antonio Fava, acteur et écrivain italien, fonde, en 1985, la SIAC, l'école internationale de l'acteur comique de Reggio d'Émilie, dont toute la pédagogie se fonde sur l'acteur considéré comme le protagoniste de la scène.

voit dans les peintures des Tiepolo) »²⁹⁰. Ugo Volli transforme aussi la scène du Porta Romana en un espace imaginaire du théâtre de rue : « l'histoire est représentée sur une scène à tréteaux, avec une sorte de voile en arrière-plan et avec les abat-jour des feux de la rampe sur le devant ; elle est montée sur la scène du théâtre – mais elle pouvait être et elle l'était souvent sur une place »²⁹¹. C'est ainsi que l'espace devient aussi porteur d'une dramaturgie implicite et précise. D'une certaine manière, on pourrait dire que le théâtre de Boso se situe entre le théâtre de rue des saltimbanques et le théâtre de salle professionnel, ou bien, il représente le théâtre qui évoque la nature subalterne des spectacles de place même quand il ne sort pas des espaces clos. C'est pourquoi notre objectif dans le dernier chapitre de cette partie n'est pas de rompre avec l'un des plus grands mythes de la Commedia dell'Arte, mais de voir pourquoi Boso lui attribue une fonction éthique forte. Selon Boso, la chose la plus importante n'est pas de comprendre avec exactitude comment les comédiens *dell'arte* jouaient, mais de transmettre l'esprit de la Commedia dell'Arte qui est issu de ses personnages/masques en tant que symboles des catégories sociales construites toujours en fonction du public ; donc, de communiquer la valeur politique que Boso attribue au phénomène de la Commedia dell'Arte.

On rappelle que Boso commence la collaboration avec le Tag, d'une part, parce que la compagnie vénitienne était toujours à la recherche du langage populaire et du théâtre de rue, et de l'autre, parce qu'elle ne s'est jamais éloignée de l'étude de la réalité politique et sociale italienne. Giorgio Bertan raconte qu'une fois dans la rue

les gens, après un premier moment d'étonnement, se mettent à « nous donner de la corde » : ils se plaignent de la ville, des chocs, des étrangers, ils s'en prennent au gouvernement, à la météorologie et « aux voleurs de maisons », ils s'emportent sur les politiciens puis ajoutent « veo digo soeo a voialtri, che capi » (je le dis seulement à vous autres, qui comprenez)²⁹².

Pour Eleonora Fuser, « le rapport au peuple est lié à la réalité populaire de Venise : il y a l'expérience, la mémoire, la tradition. Et il y a aussi la lente transformation du Vénitien de

²⁹⁰ Domenico Rigotti, « Ecco il vero spirito della Commedia dell'Arte », in *Avvenire*, le 16 mai 1984. [« piccolo, provvisorio palcoscenico montato alla ribalta come questa fosse una piazza (quattro assi, due scalette laterali e un fondale, proprio come vediamo nei quadri dei Tiepolo) »].

²⁹¹ Ugo Volli, « Far teatro popolare giocando e sorridendo », in *La Repubblica*, le 21 mai 1984. [« la storia è rappresentata su un palco a cavalletti, che ha per sfondo una specie di vela e davanti i paralumi della ribalta ; esso è eretto sul palcoscenico del teatro – ma potrebbe essere e spesso è stato su una piazza »].

²⁹² Giorgio Bertan, in Andreina Corso, « Teatro alla Giustizia : *La maschera è in noi* », op. cit. [« la gente, dopo un primo momento di stupore, comincia « a darci corda »: si lamenta della città, delle scosse, dei foresti, se la prende con il governo, con il tempo e « coi ladri de case », si sfoga sui politici e poi aggiunge « veo digo soeo a voialtri, che capi » (io dico solo a voialtri, che capite) »].

protagoniste à spectateur. Le masque qui fait le tour de Venise devient une caricature du quotidien »²⁹³. Boso considère que Zanni, Arlequin, Pantalone ont encore beaucoup de choses à se raconter « sur la façon dont va et dont ira le monde »²⁹⁴. La Commedia dell'Arte par « l'analyse simple, directe des contrastes sociaux, le résultat immédiat, aucune justification de la méchanceté d'autrui et de sa propre impuissance »²⁹⁵ sert à décrypter la société.

Cette discipline analyse les rapports humains. Entre l'homme et la femme, ou entre le serviteur et le patron par exemple. La Commedia explore l'humanité dans toute sa complexité. Elle permet de dénoncer les fléaux de la société et montre comment évoluent les mœurs. C'est une forme de théâtre qui prend place au coeur de la cité et qui est à l'écoute des problématiques de notre société. L'objectif est de faire réfléchir, mais aussi de faire rire, pour nous libérer de nos peurs²⁹⁶.

Boso construit le spectacle en se référant toujours à des problèmes d'actualité ou même à des situations locales pour amener le rire. Dans *Scaramuccia* (1986), il utilise l'ironie au sujet des événements de Lampedusa et des Libyens ou à propos l'interdiction des sacs de couchage et des chansons napolitaines à Venise ; « toutes les cordes de la Commedia dell'Arte sont touchées pour ironiser sur les problèmes d'aujourd'hui »²⁹⁷. Le moteur de l'action est pourtant toujours l'amour établi par les rapports interfamiliaux et par l'indépendance économique (serveurs/maîtres) et orienté ensuite vers la bataille entre le vice et la vertu. Dans *Scaramuccia*, le juge Giustino est amoureux d'une jeune veuve, Isabella. Il a une fille qui s'appelle Lucrezia amoureuse du jeune Cinzio qui pense être neveu d'Amelia, aubergiste, amie de Scaramuccia. Le Baron français arrive dans la ville (il s'agit d'une ville imaginaire) et s'éprend de Lucrezia. Pour gagner ses faveurs, il met à son service le serviteur Mezzettino, fiancé de Zerbinetta, serveuse de Lucrezia. La psychologie des personnages n'est pas développée. « Ils sont fixes, confinés à leur position, bloqués [...] ; la situation extérieure les fait agir et réagir, mais ils restent toujours sur leur position »²⁹⁸. Donc, leurs rapports ne sont pas déterminés par la psychologie mais par la stratégie. Boso dit que dans la

²⁹³ Eleonora Fuser, in Andreina Corso, « Teatro alla Giustizia : *La maschera è in noi* », op. cit. [« Il rapporto con la gente è legato alla realtà popolare di Venezia: c'è il vissuto, il ricordo, la tradizione. E c'è anche la trasformazione lenta dal veneziano da protagonista a spettatore. La maschera che gira per Venezia, diventa caricatura del quotidiano »].

²⁹⁴ Carlo Boso, « Contre la mort sucrée », op. cit., p. 8.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ Carlo Boso, « La leçon de Boso », op. cit.

²⁹⁷ Carlo Boso, in « Questo Scaramuccia è un po' gentiluomo », in *La Stampa*, le 22 janvier 1987. [« le corde della Commedia dell'arte vengono toccate per fare dell'ironia sui problemi di oggi »].

²⁹⁸ Carlo Boso, « Art de la comédie, comédie de l'art », op. cit., p. 63.

Commedia dell'Arte tout fonctionne par la stratégie ; par exemple un personnage fera tout ce qui lui permet de ne rien payer ou de tout manger. L'idée semble très proche de celle de Lecoq :

Dans la commedia dell'arte [...] la faim, l'argent, la nourriture, animent les personnages. Le thème de base, c'est *tendre un piège*, pour n'importe quelle raison : pour avoir la fille, l'argent, la nourriture. Très vite, les personnages emportés par leur bêtise se trouvent pris dans leurs propres intrigues. Ce phénomène, poussé à l'extrême, caractérise la comédie humaine²⁹⁹.

C'est précisément ce motif, *tendre un piège*, qui provoque le rire. Il est aussi la raison pour laquelle, selon Boso, la Commedia dell'Arte

reste la plus difficile à jouer, car aucun véritable obstacle ne la sous-tend. Et le public le sait. Il est établi, par une convention théâtrale, que le mariage (ou la révolution !) n'est qu'un faux obstacle. Le public s'amuse de voir le personnage prendre au sérieux ce faux obstacle mais, en même temps, il rit de lui-même et des obstacles qu'il rencontre chaque jour. Le rire exorcise les peurs. [...] Si on a peur de son patron au travail, le fait d'en rire sur la place publique diminue cette peur³⁰⁰.

Tous les obstacles dans les spectacles bosiens sont facilement surmontés. Même quand le personnage meurt, il « ne meurt que pour mieux ressusciter »³⁰¹. La mort de Cinzio³⁰² (qui n'est pas vraiment mort) sert à éclaircir la nature de Scaramuccia (III. 17), capitaine d'aventure, qui d'un héros négatif, devient soudainement positif, démontrant qu'il peut survivre dans n'importe quelle condition. « Les racines du jeu sont celles de tout spectacle destiné, à travers le rire et la mort, à exorciser la réalité de tous les jours »³⁰³. Donc, le public rit de sa propre comédie humaine présentée dans toutes les stratifications sociales ou les catégories socio-professionnelles. Étant donné qu'il n'y a pas d'évolution psychologique, les personnages représentent une classe sociale et incarnent les valeurs universelles facilement reconnues par tout macrocosme social. Le corps contribue aussi à identifier les catégories sociales à l'intérieur desquelles les personnages sont situés. On rappelle que le théâtre radical s'approprie la tradition *dell'arte* à cause de la structuration de la gestuelle, des

²⁹⁹ Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, op. cit., p. 118.

³⁰⁰ Carlo Boso, « Art de la comédie, comédie de l'art », op. cit., p. 67.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² Pour consulter l'extrait de la scène [30:00] : https://www.youtube.com/watch?v=_zGhfeWQMkA&t=257s, durée de la vidéo 1:53:29.

³⁰³ Carlo Boso, « Contre la mort sucrée », op. cit., p. 8.

personnages facilement reconnaissables et de la flexibilité de l'histoire qui s'adapte à chaque situation politique. Le corps est, selon Boso, un élément dramaturgique, « une action dans l'espace »³⁰⁴ qui permet au public de reconnaître immédiatement les types représentatifs à travers lesquels on analyse les rapports humains : entre l'homme et la femme, ou entre le serviteur et le patron par exemple. Boso associe l'idée du type fixe au personnage moderne de Charlie Chaplin qui représente, selon lui, tous les migrants américains et le rêve qui les anime. Le public va le voir parce qu'il se reconnaît en lui et qu'il veut « voir comment le noble réagit quand le migrant arrive »³⁰⁵. L'idée du théâtre pédagogique est restituée à travers la Commedia dell'Arte.

Ils ont réinstitué le rituel opposant le bon et le méchant : le personnage populaire, qui était l'expression du peuple, et le Magnifico, le diable. Mais le Magnifico représentait tout autant le Conseil des Dix, de Venise, le premier ministre de n'importe quelle société. On faisait donc se rencontrer, sur la place, le premier ministre et le dernier des ouvriers, et le spectacle commençait³⁰⁶.

Il s'agit donc de l'incarnation du personnage, au sens brechtien, dans l'imaginaire collectif contemporain de la manière dont Fo représente ses personnages dans *Mystère Bouffe*. Fo choisit d'être jongleur du peuple au milieu du peuple, comme Barsotti le décrit. En prenant comme exemple l'histoire de *Bonifacio VIII*, Allegri dit que l'on doit faire face, au sens brechtien, à la catégorie historique et symbolique que le protagoniste représente et incarne dans l'imaginaire collectif contemporain : un souverain aristocratique, représentant du pouvoir papal. *Mystère Bouffe* doit être analysé par ses implications historiques, sociales et politiques de manière à ce que le « “jongleur” qui joue soit conscient de la valeur globale de la parole qui dit au public »³⁰⁷. « Les jongleurs étaient les acteurs du peuple et faisaient un théâtre-journal contre la culture officielle, contre les puissants : religieux ou laïcs »³⁰⁸. Boso, en utilisant les expédients distanciateurs du théâtre épique, incite ses acteurs à faire de même pour qu'ils puissent remonter à « l'esprit des origines », comme le dit Vilar, là où se situe *tout un monde*. On peut remarquer que Boso revient

³⁰⁴ Carlo Boso, Discours sur la Commedia dell'Arte pendant le stage de formation théâtrale, « Arte della commedia », op. cit. [« un'azione nello spazio »].

³⁰⁵ *Ibid.* [« come reagisce il nobile quando arriva il migrante »].

³⁰⁶ Carlo Boso, « Art de la comédie, comédie de l'art », op. cit., p. 64.

³⁰⁷ Eugenio Allegri con il contributo di Matthias Martelli, « Problematiche e presupposti per la messa in scena di *Mistero Buffo* di Dario Fo, andato in scena a Torino presso le Fonderie Limone nel febbraio 2018 », op. cit., p. 120. [« “giullare” che lo reciterà sia consapevole della valenza globale della parola che dirà al pubblico »].

³⁰⁸ Simone Soriani, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Titivillus, Pise, 2007, p. 353. [« i giullari erano gli attori del popolo e facevano un teatro-giornale contro la cultura ufficiale, contro i potenti: religiosi o laici »].

continuellement à la notion du théâtre populaire et de rue qui existe au milieu du peuple. Signifie-t-il alors que le rire est plus puissant quand il résonne sur une place publique ? On rappelle que le théâtre est, selon Boso, « un dialogue continu et constant avec le public, la place »³⁰⁹. La notion de « transgression » est renforcée par le fait de s'observer tout en observant les autres dans un rapport direct entre l'acteur et le spectateur. C'est la notion qui peut qualifier toute la poétique bosienne qu'on avait essayée d'exemplifier à travers différents éléments dans les pages précédentes. Il s'agit d'une relation entre Art et Politique, selon Denis Guenoun, qui implique la recherche des *origines* du théâtre :

la convocation, par appel public, et la tenue d'un rassemblement, quel qu'en soit l'objet est un acte politique. Par le rassemblement lui-même (qui, en tant qu'assemblée, contient tous les germes, développés ou non, du politique), et par sa publicité (« public » désigne d'abord selon le ROBERT ce qui concerne le peuple pris dans son ensemble, la collectivité sociale et politique, l'Etat)³¹⁰.

La place devient pour Boso, comme elle l'était pour le théâtre occidental à partir des années 1960, le lieu où se créent de nouvelles manières de s'adresser au public. Elle désigne un théâtre communautaire qui néglige la division des rapports acteur-spectateur. Même prise au sens métaphorique, la place renforce l'idée d'un acteur créateur qui fait partie d'un collectif et *libère* son corps pour être apte à entrer dans un acte de communication et de générosité avec le public. C'est en ce sens-là que la Commedia dell'Arte de Boso lie deux « *protagonistes* » :

le premier est l'Art (le théâtre dans ce cas particulier) comme manifestation d'une esthétique qui se publicise, comme procès social, volontaire et engagé, de signification ; le second est le Politique, comme conjonction d'un espace et d'une forme de regroupement social volontaire, comme partage d'un espace commun et d'une responsabilité collective³¹¹.

Le travail sur le corps collectif qui ne comprend pas seulement les acteurs d'une compagnie, mais aussi les spectateurs – et qui reflète aussi la vision de Mnouchkine – doit être compris à travers un laboratoire permanent et immédiat. On rappelle que Boso organise très souvent des stages en plein air et que le travail réalisé pendant ces stages s'insère dans la création de nouveaux spectacles.

³⁰⁹ Carlo Boso, « Contre la mort sucrée », op. cit., p. 7.

³¹⁰ Denis Guenoun, *L'exhibition des mots – une idée (politique) du théâtre*, Éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, 1992, p. 93.

³¹¹ Philippe Chaudoir, « L'interpellation dans les arts de la rue », in *Les langages de la rue*, « Espaces et sociétés », n° 90/91, Jean Rémy (dir.), L'Harmattan, Paris, 1997, p. 175.

C'est ainsi que la compagnie se professionnalise et apprend à produire le théâtre d'une manière rapide et continue. Même quand les stages de l'art de la rue ne précèdent pas la création du spectacle, Boso utilise différents procédés comme le dispositif métathéâtral pour que les acteurs communiquent directement avec le public en créant un espace mêlant l'illusion à la réalité où la scène devient *theatron* et *skênê* dans le sens que Chadoir lui attribue. D'ailleurs, on rappelle que toute la collaboration de Boso avec Rouba a été orientée vers la recherche des mécanismes intérieurs et extérieurs afin de toucher le spectateur. Le spectateur, pour Boso, est « la place ». Taviani découvre la racine matérielle du jeu des comédiens *dell'arte* en observant précisément le tableau qui représente l'arrivée d'une compagnie sur une place publique et les acteurs qui se regardent en pensant à quelle solution choisir. C'est à ce moment-là que « la situation intérieure de la compagnie émerge par l'extérieur, par les yeux de qui les regarde ».

L'Académie que Boso fonde en 2004 est tout orientée vers le spectateur, ou bien, vers la vie de l'acteur recréée pour l'art et capable d'attirer l'attention du spectateur. Elle vise à former les acteurs à la « double entité (acteur-spectateur) qui créent dans chaque scène un espace vide, non au sens proprement dit, mais au sens d'un espace de 'deuxième' vide où les personnages d'une tradition issue du passé se dissimulent. Ils se cachent comme s'ils n'avaient jamais disparu pour témoigner d'un phénomène qui « ne se déroule à aucun instant ni en aucun point particulier, mais qui se déroule partout, sans cesse et à tout niveau »³¹².

³¹² Jacques Baillon, *Comment le théâtre explique l'invariabilité de la vitesse de la lumière*, op. cit., p. 24.

QUATRIÈME PARTIE

LES PRINCIPES ET LES TRAJECTOIRES DE LA PÉDAGOGIE THÉÂTRALE BOSIENNE : LA FONDATION DE L'A.I.D.A.S.

LES PRINCIPES ET LES TRAJECTOIRES DE LA PÉDAGOGIE THÉÂTRALE BOSIENNE : LA FONDATION DE L'A.I.D.A.S.

Les écoles, laboratoires et ateliers des grands réformateurs du théâtre deviennent au XX^e siècle, les lieux de préservation et de transmission du jeu d'acteur et de sa gestuelle. En expérimentant et en renouvelant l'art scénique, les metteurs en scène-pédagogues partent à la recherche d'une refondation du jeu théâtral en des termes esthétiques et éthiques : l'acteur-créateur de Meyerhold, la *Uber-Marionette* de Craig, le « corps poétique » de Lecoq, l'anthropologie théâtrale de Barba, par exemple, témoignent de ces inflexions.

La pédagogie élaborée par les grands protagonistes du théâtre contemporain s'appuie presque toujours sur leur pratique scénique qui leur permet de créer un postulat visant à décrire la perspective de leurs approches. Elle ne concerne pas seulement la constitution des bases de certains principes, méthodes ou instruments de *training* de l'acteur ou des systèmes scéniques, mais elle devient aussi une recherche personnelle, idéologique ou collective à travers laquelle un metteur en scène-pédagogue découvre différents processus méthodologiques qu'il utilise dans ses créations artistiques.

Quant aux éléments qui définissent le mouvement scénique de l'acteur et son expression gestuelle, la pédagogie théâtrale témoigne également de la « culture d'accumulations », c'est-à-dire, de la transmission du savoir qui peut se réaliser, d'une part par l'« accumulation » directe: de Craig à Copeau, de Lecoq à Mnouchkine, ou bien de Grotowski à Barba ; et d'autre part, par des filiations indirectes grâce aux dynamiques de circulation des savoirs et des échanges, comme l'influence de la poétique de Craig sur le travail de Meyerhold ou celle de Copeau sur la pédagogie de Lecoq. On peut parler aussi des « rencontres » imaginaires à la manière dont Mnouchkine décrit le dialogue entre Copeau et Meyerhold dans le texte-programme de *l'Âge d'or* (1975)¹. L'échange imaginaire entre deux metteurs en scène-pédagogues témoigne non seulement de la similitude entre les approches pratiques contemporaines, mais aussi du fait que la pédagogie théâtrale du XX^e siècle dialogue continuellement avec différentes traditions théâtrales du passé pour préserver ou réinventer le jeu d'acteur. Comme le dit Freixe à propos de la filiation Copeau-Lecoq-Mnouchkine : « le jeu, comme le théâtre, ne se transmet pas seulement comme un acquis, un savoir-faire, mais comme une

¹ « Copeau, le maître rêveur écrit : « [...] il faudra briser la forme existante et revenir d'abord à des formes primitives, comme la forme à personnage fixe dans laquelle les personnages seront tout ». Et Meyerhold lui répond sans le savoir : « C'est pour cette raison que l'acteur si obstinément aspire à se plonger dans l'étude des fabuleuses techniques des époques où le théâtre était théâtral », cf. Première partie, Chapitre II, p. 95.

quête à mener, une aventure à vivre »². Dans la pratique et la pédagogie théâtrale du XX^e siècle, le jeu d'acteur se transmet à travers une recherche entre tradition et innovation.

En examinant l'impact de la Commedia dell'Arte sur la pratique scénique contemporaine, Marco De Marinis écrit :

Il m'arrive régulièrement d'entrer en contact avec un jeune, étudiant en théâtre et/ou acteur [...], qui me posait toujours la même question : « Où puis-je aller en Italie pour apprendre la Commedia dell'Arte ? ». J'ai longtemps répondu comme dans un manuel : *la Commedia dell'Arte n'existe plus [...], méfiez-vous de ceux qui veulent vous l'apprendre pratiquement [...] !* Et eux [...], devant la persistance de mon scepticisme, ils baissaient la tête, résignés mais pas convaincus. Combien de fois je les ai revus ensuite en Italie ! Malgré ma dissuasion, ils avaient trouvé le lieu, l'école, le professeur pour 'apprendre' la Commedia dell'Arte et ensuite peut-être retourner dans leur pays pour 'l'enseigner'. [...] Mais en réalité, qui avait raison, qui a raison ? Eux ou moi ? En rassemblant ses prémisses, je crois que la réponse devient obligatoire : c'est eux qui avaient raison. Ou plutôt, ils avaient raison d'avoir (peut-être) tort et j'avais tort d'avoir (peut-être) raison. La Commedia dell'Arte n'existe plus depuis un certain temps, mais un acteur peut aussi beaucoup apprendre d'elle/en elle à condition de l'assumer, également grâce à une orientation adéquate, comme quelque chose de vivant et de librement réinventable au-delà de toute rigidité ou philologie ou orthodoxie esthétique »³.

Ils sont nombreux ceux qui ont enseigné ou enseignent encore la Commedia dell'Arte. Parmi eux il convient de citer Carlo Boso, Antonio Fava, Claudia Contin, Eugenio Allegri, Eleonora Fuser, Enrico Bonavera, Lina Salvatore, Marco Marchisi, Mario Gallo, aujourd'hui reconnus comme les sommités dans le domaine des études pratiques et pédagogiques de la Commedia dell'Arte. Dans cet objectif de sauvegarde, est créée en 2008 l'association culturelle SAT (Scuola Addestramento Teatrale per Attori) visant à récupérer et à valoriser la tradition de la Commedia dell'Arte, à favoriser les rencontres entre les théoriciens et les praticiens, à promouvoir les initiatives culturelles, comme c'est le cas avec la manifestation de célébration de la Journée mondiale de la

² Guy Freixe, *La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine. Une lignée théâtrale de jeu de l'acteur*, op. cit., p. 194.

³ Marco De Marinis, « La Commedia dell'Arte nel teatro del Novecento e oltre », in *Atti & sipari*, n° 8, avril 2011, p. 10. [« mi capita regolarmente di essere avvicinato da qualche giovane, studente di teatro e/o attore [...], che mi rivolgeva sempre la stessa domanda : « Dove posso andare in Italia a imparare (a fare) la Commedia dell'Arte ? ». Per tanto tempo ho risposto come da manuale : la Commedia dell'Arte non esiste più [...], diffidate di coloro che vogliono insegnarvela praticamente [...] ! E loro [...], di fronte al persistere del mio scetticismo, abbassavano la testa, rassegnati ma non convinti. E infatti, quante volte li ho rivisti poi in Italia ! A dispetto della mia dissuasione, avevano trovato il luogo, la scuola, il maestro per 'imparare' la Commedia dell'Arte e poi magari tornare nei loro Paesi a 'insegnarla'. [...] Ma in realtà, chi aveva, ha ragione ? Loro o io ? Mettendo insieme le sue premesse credo che la risposta diventi obbligata : avevano, hanno ragione loro. O meglio, essi avevano ragione ad aver (forse) torto e io torto ad aver (forse) ragione. La Commedia dell'Arte non esiste più da tempo, però da essa/in essa un attore può imparare anche tantissimo a patto di assumerla, anche grazie a una guida adeguata, come qualcosa di vivente e di liberamente reinventabile al di fuori di qualsiasi rigidità o ortodossia filologica o estetica »].

Commedia dell'Arte. Pour sa XIII^e édition, le 25 février 2022, Carlo Boso fait un discours d'inauguration mémorable :

Le 25 février [...] est une date fatidique [...]. Que le 25 février soit l'occasion pour tous ceux qui aiment cette forme de théâtre [...] d'être unis, unis dans une bataille pour faire reconnaître cet instrument extraordinaire qui est la Commedia dell'Arte [...]. À vous qui faites la Commedia dell'Arte depuis des années et des années, vous qui pratiquez cette forme de spectacle exceptionnelle, aujourd'hui je dis une chose : il est venu le moment de transmettre⁴.

Boso souligne l'importance de créer des académies de Commedia dell'Arte afin de transmettre le savoir aux nouvelles générations : « Je vous le dis à tous : faisons en sorte que ce théâtre continue [...] »⁵. Il s'agirait des académies conçues en faveur d'une relation étroite entre la pratique, la théorie et la place, c'est-à-dire, le public. Le parcours pédagogique de l'AIDAS correspond à cet objectif. Boso apporte plus de 20 ans d'expérience dans le développement de l'enseignement de l'AIDAS dont le champ pédagogique comprend différentes disciplines : l'improvisation et l'utilisation des masques, l'analyse et la technique du mouvement, le mime et la pantomime, la danse et le chant, l'acrobatie théâtrale. La Commedia dell'Arte y occupe une place centrale et elle est pour Boso en premier lieu le moyen d'acquérir les techniques du corps de l'acteur et de découvrir de nouvelles formes scéniques. Plus qu'un genre codifié à transmettre, la tradition de la Commedia dell'Arte devient un instrument d'enseignement qui sert aux élèves à apprendre de nouveaux langages gestuels, « quelque chose de vivant et de librement réinventable au-delà de toute rigidité ou philologie ou orthodoxie esthétique », pour reprendre les mots de De Marinis.

L'obstination de Boso de continuer à préserver cette forme théâtrale ne se concrétise pas seulement par la transmission de son savoir-faire, mais aussi par « une quête à mener », une recherche des principes traditionnels qui s'inscrivent dans la pratique contemporaine pour faire renaître les acteurs-créateurs. Enseigner la Commedia dell'Arte, la transmettre, la mettre en scène, signifie pour Boso créer de nouveaux héritages, le *nouveau* passé théâtral, étant susceptible de s'accumuler dans le corps de l'acteur.

⁴ Carlo Boso, discours d'inauguration pour la Journée mondiale de la Commedia dell'Arte, février 2022, SAT, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=wR8ZHJ-GcJ0>, consulté le 28 février 2020. [« Il 25 febbraio [...] è una data fatidica [...]. Che il 25 febbraio sia l'occasione per tutti quelli che amano questa forma di teatro [...] per essere uniti, uniti in una battaglia per fare riconoscere questo straordinario strumento che è la Commedia dell'Arte [...]. A voi che da anni e anni fate la Commedia dell'Arte, voi che praticate questa forma di spettacolo eccezionale, oggi dico una cosa : è arrivato il momento di trasmettere »].

⁵ *Ibid.* [« Dico a tutti voi facciamo sì che questo teatro continui »].

Cette partie de notre recherche vise à décrire le voyage pédagogique de Boso, ses principes et ses trajectoires. Dans un premier temps, nous procéderons à une brève analyse des approches pédagogiques élaborées au cours de ses stages. Dans un deuxième temps, nous aborderons le contexte de la fondation, de l'évolution et des démarches pédagogiques fondamentales de l'AIDAS. Finalement, nous consacrerons la dernière partie à interroger le système de création des compagnies issues de l'AIDAS pour démontrer de quelle manière Boso réutilise et met en œuvre son propre 'passé' en reprenant les spectacles créés avec le Tag Teatro.

CHAPITRE I. LA COMMEDIA DELL'ARTE ET *L'ARTE DELLA COMMEDIA* (« L'ART DE LA COMÉDIE »). LES STAGES DE CARLO BOSO

Art de la comédie, comédie de l'art est le titre de l'entretien avec Boso réalisé par Lorraine Camerlain en 1984 au Canada à l'occasion de son stage avec la compagnie la Grosse Valise de Montréal. Filacanapa recourt à la même appellation en intitulant une partie de son article : *Carlo Boso et son Art de la comédie*. Boso inverse souvent l'ordre habituel des mots de *Commedia dell'Arte* – *l'art de la Commedia dell'Arte, l'art de la Commedia, l'art de la comédie* – en créant une sorte d'anastrophe afin de qualifier sa poétique et ses stages. « Boso inverse les termes de la notion *Commedia dell'arte* », dit Filacanapa, « comme l'avait fait Eduardo De Filippo dans une de ses comédies, en utilisant de préférence l'expression *arte della commedia*. Il s'empare ainsi du phénomène en prenant ses distances avec une approche archéologique qu'il estime inappropriée »⁶. Filacanapa précise, en s'appuyant sur la réflexion de Boso, qu'il inverse les termes pour souligner le caractère universel de cette forme théâtrale qui doit être accessible à tous les publics possibles pour dénoncer la décadence des valeurs culturelles et sociales. Si Boso inverse les termes pour parler du théâtre capable d'interroger la société et faire participer les spectateurs à l'action scénique, il nous semble que l'idée d'« art de la comédie » peut énoncer ce que Barsotti appelle « le refus de l'étiquette de l'engagement » de De Filippo : « écrire une comédie engagée, c'est facile, ce qui est difficile, c'est d'engager le public à l'écouter »⁷. Selon Boso, l'acteur, « par le travail de l'art »⁸, découvre et redécouvre les règles du spectacle pour pouvoir communiquer avec le public et l'engager. La question reste ouverte de savoir ce que Boso entend précisément par « le travail de l'art », c'est-à-dire par « l'art de la comédie ».

En analysant le Théâtre de Nohant, Cuppone affronte la question de l'expression « *commedia dell'arte* ». Il a raison de dire que « l'origine du nom [est] un *topos* historiographique, comme celui des *origines* de la *Commedia dell'Arte* et de sa *mort* »⁹. C'est surtout le mot « arte »

⁶ Giulia Filacanapa, « La néo-*commedia dell'arte* ou *l'invention d'une tradition* : Carlo Boso et Leo De Berardinis, deux *capocomici* modernes », op. cit., p. 59.

⁷ Eduardo De Filippo, *Eduardo, polemiche, pensieri, pagine inedite*, op. cit., p. 164, in Anna Barsotti, « Eduardo De Filippo et Dario Fo: deux poétiques de la scène en parallèle », op. cit., p. 4.

⁸ Carlo Boso, « Contre la mort sucrée », op. cit., p. 7.

⁹ Roberto Cuppone, *Le Théâtre de Nohant, L'Invenzione della Commedia dell'Arte*, op. cit., p. 23. [« origine del nome sia un *topos* storiografico, come quello delle *origini* della *commedia dell'arte* e della sua *morte* »].

qui provoque des polémiques : signifie-t-il « métier », « professionnalisme », « expertise » ou « talent » ? « Il s'agit de comprendre », affirme Cuppone, « à partir du moment où l'expression dans son ensemble a été adoptée, quelles différences de sens elle avait »¹⁰. Il n'y a pas de polémique concernant la première apparition du terme : dans la comédie de Goldoni de 1750, *Il Teatro Comico*, l'actrice Placida dit : « Se facciamo le commedie dell'arte vogliamo star bene ! »¹¹ (acte I, scène II). Taviani soutient, en s'appuyant sur les études de Zorzi, que l'expression appartient à l'emploi argotique des comédies et qu'elle est « commune à un cercle restreint d'individus, les acteurs »¹². En analysant le sens de la terminologie « arte » à partir du XVI^e siècle, Zorzi précise :

L'art, auquel Beretti¹³ et Goldoni faisaient référence, c'est le professionnalisme théâtral : « être dans l'art », « être dans l'art depuis trente ans », c'est exercer le métier théâtral (acteur, chanteur, metteur en scène) pendant trente ans. Être dans la profession, dans le commerce, faire partie d'une catégorie, d'une « corporation », on pourrait dire en se réappropriant une valeur sémantique spécifique de l'usage médiéval du terme ; [...] désignant un groupe social d'entrepreneurs ou de travailleurs bien défini¹⁴.

Si l'expression « la Commedia dell'Arte » signifie « comédies faites à la manière des acteurs »¹⁵, comme le dit Taviani en résumant la réflexion de Zorzi, et si Boso emploie le terme « art de la comédie » pour qualifier sa pédagogie et sa poétique, on pourrait dire qu'il met l'accent principalement sur le *métier* de l'acteur, c'est-à-dire sur les instruments nécessaires pour que

¹⁰ Roberto Cuppone, *Le Théâtre de Nohant, L'Invenzione della Commedia dell'Arte*, op. cit., p. 23. [« si tratta di capire, a partire dal momento che l'espressione nel suo complesso è stata adottata, quali scarti di significato ha avuto »].

¹¹ Cuppone donne à Goldoni une appellation particulièrement intéressante : « traducteur de la Commedia dell'Arte » en se référant à la terminologie de l'expression « la commedia dell'arte » utilisée pour la première fois par Goldoni dans son *Teatro comico* (1750) ou de celle « une comédie de l'art » qui apparaît dans ses *Mémoires* pour la première fois en France. Voir : Roberto Cuppone, « Masques et papillons. L'équivoco di Maurice Sand, entomologo », in *Revue des Études italiennes, Carlo Goldoni et la France : un dialogue dramaturgique de la modernité* (II), Tome 53, n° 3-4, L'Age d'homme, Paris, p. 199. [« Golodni "traduttore" di "commedia dell'arte" »].

¹² Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 394.

¹³ Giuseppe Beretti, homme de lettres, écrit en 1764 : « Les comédies de l'art, comme il les appelle, n'étaient-elles pas aussi celles de caractère ? », in Giuseppe Beretti, *La Frusta Letteraria*, vol. 2, Volpe al Sassi, Bologne, 1839, p. 32. [« Le commedie dell'arte, com'egli le chiama, non erano forse anche quelle di carattere ? »].

¹⁴ Ludovico Zorzi, « Intorno alla Commedia dell'Arte », op. cit., p. 428. [« L'arte, a cui si riferivano il Beretti e il Goldoni, è il professionismo teatrale : « essere in arte », « essere in arte da trent'anni » significa esercitare il mestiere del teatrante (attore, cantante, regista) da trent'anni. Essere nella professione, nel mestiere, fare parte di una categoria, di una « corporazione », potremmo dire riappropriandoci di uno specifico valore semantico dell'uso medievale del termine ; [...] connotante un gruppo sociale di imprenditori o di lavoratori ben definito »].

¹⁵ Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 395.

l'acteur puisse acquérir les mouvements « performatifs » et « communicatifs »¹⁶. Les stages de Boso sont principalement concentrés sur les langages gestuels. Dans ce sens, la signification d'« art » dans l'anastrophe de Boso peut correspondre au terme « art » employé par François Riccoboni dans son *Art du théâtre*¹⁷ :

La spécificité du geste et de la pantomime [...] rendait au corps tout entier une fonction fondamentale de l'art du jeu. C'est précisément dans cette perspective, dans la création d'un produit artistique fondé sur une activité mécano-pantomimique, que le terme *art* utilisé dans le titre *Dell'Arte rappresentativa*¹⁸ correspondait au terme *Art* utilisé par Lelio *figli*, c'est-à-dire qu'il est relatif aux instruments techniques pour produire une vérité fictive. Mais la récupération de la pantomime doit aussi être recherchée dans les compétences propres aux comédiens italiens [...]¹⁹.

L'art de la *comédie*, bien que placé au centre de la production et de la pédagogie bosiennes, n'offre pas à l'acteur uniquement la spécialisation dans le genre comique. C'est à travers les personnages comiques recherchés dans la tradition des comédiens italiens que Boso transmet les lois du mouvement et les traits spécifiques du jeu. Aussi, Boso n'inverse pas les termes par une exigence purement poétique. La *Commedia dell'Arte* lui sert d'instrument performatif et communicatif, ou bien esthétique et éthique, dans l'enseignement de l'art du théâtre.

¹⁶ La distinction entre les mouvements « performatifs » et les mouvements « communicatifs » établie par Eli Rozik correspond à la manière dont Boso envisage le travail sur l'expression corporelle : « Je pars du principe que, dans tout l'éventail possible de mouvement et de position du corps, la notion du *geste* implique qu'une distinction de base soit faite entre les mouvements *performatifs* et les mouvements *significatifs* ou *communicatifs*. *Performatif* s'entend ici comme *faisant partie d'une action qui modifie un état de faits*, et *communicatifs* comme *transmettant à d'autres individus la description d'un état de faits, ou d'une partie de celui-ci* », in Eli Rozik, « Les gestes métaphoriques de la main au théâtre », traduit de l'anglais par Géraldine Chatelard, in Patrice Pavis, Rodrigue Villeneuve (dir.), *Gestualités*, in *Protée*, vol. 21, n° 3, Université du Québec à Chicoutimi, en collaboration avec la revue *Assaph*, Université de Tel-Aviv, automne 1993, p. 10.

¹⁷ François Riccoboni, *Art du Théâtre à Madame*^{***} (1750), traité théorique issu principalement de l'expérience pratique de F. Riccoboni.

¹⁸ Il s'agit de l'oeuvre théorique sur l'art dramatique de Luigi Riccoboni publiée en 1728.

¹⁹ Emanuele De Luca, « Tra *Dell'Arte rappresentativa* e l'*Art du Théâtre* », in François Riccoboni, *L'Arte del teatro*, Traduction, introduction et notes d'Emanuele De Luca, Acting Archives Review, Naples, 2015, p. 56. [« La specificità del gesto e della pantomima [...] restituiva all'intero corpo una funzione fondamentale dell'arte attoriale. Proprio sotto questa prospettiva, nella creazione cioè di un prodotto artistico fondato su un'attività meccanico-pantomimica, il termine arte impiegato nel titolo di *Dell'Arte rappresentativa* trovava corrispondenza con il termine *Art* impiegato da Lelio *figli*, cioè relativo agli strumenti tecnici per produrre un vero fittizio. Ma il recupero della pantomima va ricercato anche nelle abilità proprie dei comici italiani [...] »].

La première étape des stages de Boso²⁰ orientés soit vers un groupe des participants débutants, soit vers les acteurs professionnels, consiste à présenter brièvement l'histoire de Dionysos : le mythe de la naissance du dieu Dionysos et le rôle de son culte dans l'origine du théâtre grec. Ce qui intéresse surtout Boso ce sont les Dionysies des champs, les plus anciens rites du culte de Dionysos, et leur passage vers la comédie ancienne.

Aristophane (*Acharniens*, 241-283) donne une idée de ce qu'elles pouvaient être : une troupe de paysans, barbouillés de lie ou masqués, organisait une procession qui traversait le village et parcourait les champs en chantant des refrains bouffons et licencieux, tantôt improvisés, tantôt traditionnels [...]. Ce cortège promenait un *phallos* [...], symbole de fécondité, et la cérémonie, continuant par un sacrifice à Dionysos, finissait par des beuveries et un *kômos* [...]. Entre autres choses, les Grecs appelaient *kômos* une bande de fêtards qui, plus ou moins ivres, à la sortie d'un banquet, se promenaient dans les rues en chantant, en dansant, en lançant des *lazzi* aux passants attardés et envahissaient les maisons amies pour recommencer à boire. Mais le mot *kômos* désignait aussi un charivari vengeur accompagné de violences verbales et parfois physiques (Aristote, frag. 558 Rose). Les comédiens (*kômôdoi*, d'où le dérivé *kômôdia* « comédie ») sont, à la lettre, les « chanteurs du *kômôs* » qui, aux Dionysies, tenait du carnaval et du charivari²¹.

Les fêtes de *kômôs* ayant une importance particulière dans la vie quotidienne s'intègrent dans les rites dionysiaques, quittent la rue et rejoignent la scène d'Athènes aux côtés de la tragédie, en y rajoutant de nouveaux éléments de stratégie dramaturgique. Les comédies commencent à offrir la possibilité d'interroger la réalité quotidienne des Athéniens et de leur vie politique, sociale, intellectuelle et religieuse. Comprendre cet aspect du théâtre grec – éduquer la société en véhiculant ses valeurs et en brisant toute hiérarchie sociale²² –, notamment avec l'apparition de la comédie d'Aristophane, est l'objectif principal de la partie introductive du stage de Boso. Elle sert ensuite aux participants à mieux comprendre le système de types représentatifs de la Commedia dell'Arte et le rapport entre l'acteur, la scène et le spectateur. Dans l'introduction théorique, Boso remonte donc

²⁰ Notre analyse des stages de Boso est principalement basée sur deux éditions de stage dirigées en Italie, à Senigallia, dans le cadre du Festival Bacajà organisé par le Centre Théâtral de Senigallia : la première édition de 2016 que nous avons suivie en tant que participants et la deuxième de 2018 au cours de laquelle nous avons recueilli des données sous la forme de notes, photos et vidéos.

²¹ Suzanne Saïd, « Théâtre », in *La littérature grecque d'Homère à Aristote*, Presses Universitaires de France, Paris, 2001, p. 74.

²² « Le théâtre du V^e siècle est donc un genre éminemment politique. C'est évident pour la comédie ancienne qui brocarde les hommes d'Etat contemporains et prétend se rendre utile à la cité par ses conseils. Mais c'est tout aussi vrai de la tragédie : ce genre, qui tient l'actualité à distance et emprunte d'ordinaire ses sujets au mythe, met au centre de ses préoccupations les problèmes de la vie en communauté », in Suzanne Saïd, « Théâtre », in *La littérature grecque d'Homère à Aristote*, op. cit., p. 58.

aux origines du théâtre, passe par « l'art de *kômôdia* » et le théâtre grec, afin d'arriver à la résurrection des grands genres du théâtre classique, la tragédie et la comédie. Le discours sur la Commedia dell'Arte, évoqué dans cette partie, est constamment repris au cours du stage et il s'accompagne de différents exercices physiques.

La première série d'exercices d'expression corporelle est orientée vers la structuration du corps de l'acteur dans l'espace (III. 18). Boso commence d'abord par des entraînements physiques afin de mettre en harmonie la gesticulation du corps et le visage parce que le regard du spectateur, dit Boso, est avant tout orienté vers le visage de l'acteur. Selon lui, tout le travail d'un comédien *dell'arte* repose sur le rapport entre le regard du spectateur et le regard de l'acteur qui observe les réactions du public. C'est donc à travers le rapport observateur-observé que l'acteur structure ses mouvements : l'utilisation des bras, des pieds et des mains (surtout s'il porte le masque). Au cours de cette phase, Boso aborde le premier principe de sa pédagogie : apprendre à *prendre la position / parler* ; c'est-à-dire que le spectateur *regarde* d'abord, ensuite il *écoute* ; l'acteur *prend* d'abord *la position*, ensuite il *parle*. Les exercices de *training* pour le corps sont regroupés en cinq catégories : les bras et les mains dans l'espace, le travail sur les muscles spinaux, le mouvement de la tête et la coordination des jambes. Boso y introduit aussi le travail sur les rythmes fondamentaux des mouvements : les élèves exécutent les exercices sous un rythme binaire dans une mesure à 3/4 ou 4/4. Dans la deuxième série d'exercices, Boso mène un travail sur la voix en reprenant la méthodologie de l'enseignement de la respiration et de la configuration articulatoire de l'École du Piccolo. L'objectif principal est de créer les vibrations des cordes vocales avec les consonnes *m, n, l, z, v, r*, en utilisant les voyelles comme résonateurs (pour en donner un exemple : « mam », « mem », « mim », « mom », « mum »).

La deuxième partie du stage, qui prend appui sur l'improvisation physique et verbale, commence par la position du corps de l'acteur par rapport à l'espace et par la présence commune au sein de cet espace. Ce type d'exercices est similaire au jeu d'*équilibre du plateau* que Lecoq élabore à partir de ses découvertes sur le chœur en travaillant sur *Electre* (1951) de Sophocle dans la mise en scène de Strehler. En résumé, il s'agit d'apprendre à occuper l'espace et à se mettre en mouvement en fonction des places prises par les acteurs. Le jeu de position du corps dans l'espace accompagne un autre exercice important que Boso appelle *respirer ensemble* et qui sert à apprendre à respecter les rôles. Dans la Commedia dell'Arte, selon Boso, le corps en tant qu'élément dramaturgique suggère le principe d'action/réaction basé sur la loi de *contraste* : qui agit et qui réagit en agissant à son tour. Cet exercice mène à son deuxième principe pédagogique : *l'action dans l'espace* qui commence par les premiers exercices d'improvisation. Ils consistent à *provoquer*

un accident : l'élève se dirige du point A au point B – la ligne du mouvement représente en même temps l'espace scénique – jusqu'à ce qu'il décide de provoquer un accident par les gestes pantomimiques. Les improvisations silencieuses – que Copeau appelle « action muette sans accessoire » – servent aux élèves en premier lieu à manifester les états dramatiques par tout le corps. En deuxième lieu, *provoquer un accident* dans la pédagogie bosienne est un exercice fondamental dans le travail selon les schémas du théâtre *improvisé* qui laisse de la place aux actions et aux paroles non écrites. D'autre part, ils correspondent aux principes du théâtre épique à la manière de Fo qui « utilise à sa façon les expédients distanciateurs du théâtre épique (brechtien, mais aussi populaire) comme la provocation directe, les renvois à l'actualité, les faux accidents scéniques, et les interruptions »²³. En assimilant la Commedia dell'Arte au « théâtre de rue », Boso retient que ce sont précisément les actions d'accidents qui attirent l'attention des passants. La dynamique des accidents illustre la puissance expressive d'improvisation et sollicite d'une part la structure vitale d'un canevas et de l'autre, le moment partagé avec le partenaire et le public. Dans cette optique, elle est aussi au fondement du développement du *lazzo* mimique ou/et verbal. Boso parle de trois types d'accidents : l'accident *physique* (ce qui fait mal au corps), *psychologique* (un état d'esprit) et *surréal* qu'on pourrait qualifier d' « imaginations efficaces » comme l'illustre Boso : *Arlequin mange une soupe qui lui échappe, mais il la retrouve et la mange de nouveau. En effet, la soupe ne lui est jamais échappée, mais le public le croit. L'exercice de l'accident fait entrer l'acteur immédiatement dans la dimension comique consistant à comprendre : pourquoi et comment faire rire. Dans un entretien réalisé par Filacanapa, Boso explique que le rire permet au public*

d'évoluer sur le plan de la conscience civile, à travers la prise de conscience de son rôle dans le système social fondé sur la propriété privée. [...] Dans l'art de la comédie, on ne rit pas de l'acteur bouffon qui utilise son art pour distraire le public ; dans l'art de la comédie, le rire est souvent suggéré par l'inversion des rôles²⁴.

Il s'agit du même procédé d'*inversion* défini par Henri Bergson dans son ouvrage *Le Rire, Essai sur la signification du comique* :

Imaginez certains personnages dans une certaine situation : vous obtiendrez une scène comique en faisant que la situation se retourne et que les rôles soient intervertis. [...] C'est ainsi que nous

²³ Anna Barsotti, « Eduardo De Filippo et Dario Fo : deux poétiques de la scène en parallèle », op. cit., pp. 13-14.

²⁴ Carlo Boso, in Giulia Filacanapa, « La néo-commedia dell'arte ou l'invention d'une tradition : Carlo Boso et Leo De Berardinis, deux capocomici modernes », op. cit., p. 58.

riens du prévenu qui fait de la morale au juge, de l'enfant qui prétend donner des leçons à ses parents, enfin de ce qui vient se classer sous la rubrique du « monde renversé »²⁵.

Afin d'exemplifier le rapport entre le « monde renversé » et la fonction du rire, Boso propose aux élèves un thème de serviteur/maître très simple : le maître menace son serviteur sur le point de le gifler, le serviteur adopte une posture de recul en abaissant son corps, c'est-à-dire qu'il fait un accident psychologique en utilisant son corps pour transmettre au public la peur qu'il éprouve. Par un autre accident, une révélation verbale ou corporelle, les rôles peuvent pourtant être inversés, ce qui permet de créer l'équilibre dans le rapport serviteur-maître. Ce procédé est à la source des premières représentations de la Commedia dell'Arte, comme on peut le voir dans un texte de Massimo Troiano paru en 1569, considéré par certains comme le premier canevas de la Commedia dell'Arte. Le texte décrit une « comédie d'improvisation à l'italienne » donnée en l'honneur des noces de Renée de Lorraine et de Guillaume de Bavière en 1568 :

[...] uscì il Zanne, che già molti anni erano che visto non avea 'l suo Pantalone e, conosciutolo, spenzeratamente caminando, diede al Pantalone un grande urtone e contrastano l'uno con l'altro. Alla fine si conoscono e li per la allegrezza il Zanne pigliò in spalla lo suo patrone e, voltizzanno a guisa di rota di molino, quanto più ebbe cielo di durare durò, e similmente il Pantalone al Zanne fece lo medesimo. Alla fine tutti due andarono per terra²⁶.

C'est par l'inversion que le spectateur prend conscience de son propre rôle dans le système social. Filacanapa affirme que le but de la création du rire dans les spectacles bosiens est « de réveiller le public de sa torpeur intellectuelle et de le rendre conscient de sa situation d'oppression »²⁷.

L'inversion des rôles est l'une des dernières étapes du stage de Boso parce que cet exercice met en pratique tout l'entraînement précédent lié à la préparation du corps, à l'improvisation, à l'emploi des masques et à la structuration des personnages-types de la Commedia dell'Arte. Les deux premiers personnages sur lesquels Boso travaille et qui permettent aux élèves d'entrer dans le système d'inversion sont donc Zanni et Magnifico, car le noyau des comédies *dell'arte*, comme le dit Apollonio, c'est le duel entre le serviteur Zanni et le maître Magnifico. Boso part d'abord de la

²⁵ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1938, pp. 107-108.

²⁶ Massimo Troiano, *Discorsi Delle Trionfi, Giostre, Apparati e delle cose più notabili fatte nelle sontuose Nozze dell'Illustrissimo e Eccellentissimo Signor Duca Guglielmo*, 1569, in Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte*, op. cit., p. 98.

²⁷ Giulia Filacanapa, « La néo-commedia dell'arte ou l'invention d'une tradition : Carlo Boso et Leo De Berardinis, deux capocomici modernes », op. cit., p. 58.

fixité de langages codés, c'est-à-dire qu'il transmet la gestuelle des personnages de la Commedia dell'Arte dans ses formes abouties. Les bases physiques de Zanni sont définies par la colonne vertébrale tendue vers l'arrière sans pour autant se courber, les épaules courbées vers le bas, les bras arrondis à la hauteur du nombril et ouverts sur les côtés ; il bouge en faisant des petits pas sautés. Les mouvements de Magnifico, en revanche, sont caractérisés par la colonne vertébrale droite, la posture de la tête haute et droite, les bras légèrement arrondis le long des jambes, les coudes soutenus ; il marche d'un pas décisif. L'opposition dans la position du corps fait que les formations dramatiques sont immédiates, affirme Boso. C'est ainsi que le corps lui-même devient « une action dans l'espace » : ce sont les signifiants du corps qui, à travers la structuration de la gestuelle, permettent au spectateur de reconnaître les types représentatifs de la Commedia dell'Arte. Le corps comme action dans l'espace indique ce que Brecht appelle le *gestus* social²⁸ ; ou encore, c'est ainsi que le corps *performatif* devient corps *communicatif* selon la définition de Rozik.

Ce n'est pas seulement parce que les personnages de serviteur et de maître forment un véritable noyau génétique de la Commedia dell'Arte que Boso transmet au préalable les codes de leur expression corporelle. Cette étape conditionne la pertinence de la suivante, celle qui comprend le système de dualité des rôles à travers l'emploi du masque. Boso demande d'abord aux élèves de fabriquer leurs propres masques en papier (III. 19). Il suit le même procédé comme Lecoq qui, par cet exercice, découvre « le jeu possible de ces masques, leurs caractéristiques, les liaisons qu'ils peuvent avoir les uns avec les autres »²⁹. Dans un second temps, il introduit les masques traditionnels de la Commedia dell'Arte. Dans la pédagogie théâtrale du XX^e siècle, le masque occupe une place centrale :

L'importance du masque, aujourd'hui, est plus à chercher dans la pédagogie du jeu de l'acteur que dans l'usage, somme toute très limité, qui lui est accordé dans les spectacles. Dans cet espace de l'apprentissage, le masque occupe une place privilégiée qui passe par des stages, des ateliers, des laboratoires de recherche. En plus du masque neutre, qui n'est pas à proprement parler un masque de jeu, divers types de masque y sont utilisés, mais principalement ceux de

²⁸ « Le *gestus* n'est pas pour nous une gesticulation ; il s'agit non d'un mouvement des mains venant souligner ou expliquer ce qui est dit, mais d'une attitude globale. Une langue est gestuelle dès lors qu'elle repose sur le *gestus* : lorsqu'elle indique quelles attitudes précises l'homme qui parle adopte envers d'autres hommes », in Bertold Brecht, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 462. Dans son livre, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Patrice Pavis analyse, dans le chapitre IV, la fonction du *gestus* brechtien dans la mise en scène contemporaine : « Comment le corps pourra-t-il marquer les rapports sociaux, la palette des relations et des stratégies ? Comment indiquera-t-il les origines de classe et de groupe ? Comment situera-t-il les enjeux et les conflits des personnes ? », in Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, 4^{ème} édition, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007, p. 64.

²⁹ Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, op. cit., p. 120.

deux traditions de théâtre privilégiant la comédie : les demi-masques en cuir de la *commedia dell'arte* et ceux en bois du Topeng balinaï³⁰.

Une fois le masque fabriqué par l'élève, Boso procède avec la *méthode des transferts*³¹. Il s'agit de la première possibilité de transfert définie par Lecoq : humaniser un élément de la nature, des matières, ou du monde animal. Donc, le fait de lier la *méthode de transferts*, qui sert aussi à s'éloigner du langage quotidien, à l'emploi du masque, redouble la transposition théâtrale dans les exercices de Boso. Le premier objectif du recours au masque est de découvrir les gestes non répertoriés dans le réel en refusant le jeu psychologique :

Ces masques multiples visent à « agrandir » le jeu : masques larvaires, expressifs, utilitaires, masques fabriqués par les élèves eux-mêmes... tous servent à structurer le jeu, à faire apparaître nettement les grandes lignes de force, et à maintenir une intensité par les contraintes spécifiques à chaque forme de masque³².

Les masques en papier introduisent aussi un autre principe très important dans la pédagogie bosienne : la création personnelle, ou bien, la sous-partition de l'acteur qui est à la base de la dramaturgie de l'acteur. En fait, en observant les masques des élèves, Boso identifie la similitude des traits du masque dessiné par l'élève avec les caractéristiques de son propre visage, c'est-à-dire que les élèves dessinent inconsciemment sur le papier certains traits de leurs propres physionomies à la fois physiques et émotionnelles. Si les différents types de masques imposent différents types de jeu, ou bien différentes approches du jeu, comme le dit Freixe, alors l'intersubjectivité du masque fabriqué (relation de l'élève au masque) crée les éléments 'autorégulateurs' du jeu. Durant le discours d'introduction à l'histoire des masques grecs comparés aux demi-masques de la *Commedia dell'Arte*, Boso évoque les possibilités d'analyse des masques expressifs (la forme des yeux, du nez, de la bouche) en laissant pourtant toute la liberté aux participants de les réaliser selon leurs choix. Ensuite, il organise une lecture commentée des masques dessinés en relevant une variété d'expressions (yeux tristes ou agressifs, long ou petit nez, grande ou très petite bouche, etc.) et de formes (demi-masques ou masques entiers).

³⁰ Guy Freixe, « L'improvisation et le jeu masqué dans la formation de l'acteur », op. cit., p. 179.

³¹ On se réfère à la méthode pédagogique de Lecoq qui « consiste à prendre appui sur les dynamiques de la nature, des gestes d'action, des animaux, des matières, pour s'en servir à des fins expressives afin de mieux jouer la nature humaine. L'objectif est d'atteindre un niveau de transposition théâtrale, hors du jeu réaliste », in Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, op. cit., p. 55.

³² Guy Freixe, *La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine. Une lignée théâtrale de jeu de l'acteur*, op. cit., pp. 105-106.

Le premier exercice avec les masques des élèves est donc celui de *transferts* (III. 20). Il s'agit de comprendre, à travers différentes identifications à la nature, aux animaux, ou bien aux couleurs, aux mots, aux lumières, etc., comment le masque *joue*. Comme l'explique Freixe, le jeu sous le masque

permet la prise de conscience de l'articulation nécessaire du mouvement, en étant attentif au démarrage et à la fin du geste, et en ponctuant rythmiquement ses attitudes pour que la "phrase corporelle" soit lisible. Le masque ouvre la voie métaphorique, celle où l'acteur montre par des signes physiques ce qui l'affecte en dedans, comme s'il donnait à voir les symptômes de son affection psychique³³.

Cette méthode, accompagnée par l'emploi du masque, permet à l'élève de réveiller son imagination et d'apprendre à exprimer par le corps une forme précise. Le fait d'utiliser les masques en papier permet aux élèves d'adapter d'abord les principes d'un tel jeu pour pouvoir ensuite parvenir au niveau d'engagement physique que l'emploi des masques traditionnels exige. Quand il s'agit de l'apprentissage des codes du langage gestuel des personnages de la Commedia dell'Arte, les élèves travaillent sans masque et sans costume traditionnel. Mais vu que Boso structure les mouvements d'un personnage par rapport au binôme costume-masque, les apprentis, même en vêtements de tous les jours, doivent visualiser mentalement sa forme et la rendre perceptible physiquement. On prend l'exemple du personnage de Pantalon, le troisième personnage introduit dans le parcours pédagogique du stage. En premier lieu, Boso explique les caractéristiques de son costume et de son masque : Pantalon porte des pantalons rouges, une veste et de longs collants de la même couleur et par dessus un long manteau noir et une riche simarre avec de longues manches et un béret grec ; son masque est caractérisé par un regard torve, un long nez crochu et de grands sourcils gris (il a conservé l'ancien costume vénitien des premiers habitants de la ville lagunaire). Ensuite, il démontre les gestes et le mouvement corporel de Pantalon en expliquant la position de la tête par rapport au masque : « tout d'abord, c'est le masque, après je regarde le profil », et la position du corps par rapport au costume : « après, on tourne en prenant le manteau ». Il s'agit de la même logique que celle du personnage de la première actrice. La technique du corps de l'Amoureuse est aussi structurée par rapport aux caractéristiques de son costume : ses bras sont détachés en forme de couronne (la position est similaire à celle préparatoire du ballet classique) et ses gestes s'adaptent à la robe ample placée sur un corset de fer ou une toile ; elle marche sur la pointe des pieds d'un pas élégant. La fonction du costume auquel les gestes s'adaptent est de repérer le « *gestus* global du

³³ Guy Freixe, « L'improvisation et le jeu masqué dans la formation de l'acteur », op. cit., p. 180.

spectacle, à savoir du rapport de la représentation, et des costumes en particulier, à l'univers social »³⁴.

L'enrichissement du vocabulaire de la codification des positions et des mouvements d'autres personnages de la tradition de la Commedia dell'Arte et de leur *gestus* (Les Amoureux, la Serveuse, Bighella et la Courtisane) permet à Boso d'introduire l'exercice du *trio*, c'est-à-dire le travail à trois sur un canevas très simplifié. Il s'inspire du schématisme du récit de la farce du XV^e et du XVI^e siècle et de sa structure dramaturgique qui repose sur la vie amoureuse ou conjugale, ou sur la prétention. L'« exercice de trio » permet, selon Boso, d'envisager plusieurs éléments constitutifs de la Commedia dell'Arte. Il s'agit, en premier lieu, de travailler en improvisation verbale à travers une série de règles, et en second lieu, de construire les formules qui comprennent la logique de *botte e riposte* ou ce que Boso définit comme le *droit à la parole*. Boso l'explique ainsi : « J'ai posé les questions de manière à obliger l'autre à y répondre. Comme dois-je le faire ? J'ai donné un rythme à la question afin que la réponse se fasse avec le même nombre de syllabes. [...] Il y a donc une distribution exacte de l'espace sonore ». Pourquoi la division de l'espace sonore et l'échange rythmé de la parole sont-ils importants ? C'est parce que, précise Boso, « nous sommes les personnages représentatifs. Cela signifie donc que si elle représente les femmes et que lui représente les hommes, tous deux doivent avoir le même nombre de syllabes », c'est-à-dire le même droit à la parole³⁵. Il s'agit en premier lieu d'apprendre à respecter les rôles. En outre, le droit à la parole repose sur le *gestus* social en renvoyant, comme le dit Brecht, à « une attitude politique »³⁶. « Qui a le droit de poser des questions ? » Boso répond :

Le personnage qui se situe au niveau hiérarchique le plus élevé. Qui est obligé de répondre ? Celui du bas. Donc, la règle implique que les questions sont posées par les personnages les plus élevés socialement. C'est le juge qui interroge l'accusé et non l'inverse. C'est la règle. Puis, parfois, les rôles s'inversent – c'est Antigone qui interroge Créon ; l'accusé interroge le juge. Mais il faut d'abord apprendre à respecter les rôles.

³⁴ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, op. cit., p. 161. Pavis reprend les réflexions de Brecht et de Barthes. En exposant les grandes fonctions du costume, il cite Barthes : « Tout ce qui, dans le costume, brouille la clarté de ce rapport, contredit, obscurcit ou falsifie le *gestus* social du spectacle, est mauvais ; tout ce qui, au contraire, dans les formes, les couleurs, les substances et leur agencement, aide à la lecture de ce *gestus*, tout cela est bon ».

³⁵ On rappelle que « sous le terme de *gestus*, il faut entendre un ensemble de gestes, de jeux de physionomie et le plus souvent de déclarations faites par une ou plusieurs personnes [à l'adresse] d'une ou de plusieurs autres », in Bertold Brecht, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 394.

³⁶ Bertold Brecht, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 463.

Le deuxième élément de l'exercice du trio consiste à comprendre l'importance du prologue et la manière de le construire : qui parle le premier et comment exposer l'histoire ? Il est important que le public comprenne trois points essentiels : qui est le personnage ? que fait-il ? comment le fait-il ? Ces questions servent à identifier les rapports entre les personnages et l'argument de l'histoire. Le troisième élément comprend le principe d'*entrées* et de *sorties* (qui entre le premier et comment, quand il sort de scène ?). Boso élabore un schéma précis d'entrées et de sorties des personnages qui conditionne ensuite ce qu'Aristote appelle *synthesis ton pragmaton* (l'agencement des faits en système). Boso affirme que toutes les entrées sont en action : « Le personnage entre en scène pour ramener l'action »³⁷. Ce système est fondé sur la loi de *contraste* et défini par rapport au *gestus* social. On peut le représenter par l'exemplification suivante : le premier contraste (**A** fait le prologue / **B** entre / dialogue entre A et B / **A** sort / **B** fait le monologue), le deuxième contraste (**C** entre / dialogue entre B et C / **B** sort / **C** fait le monologue) et la fin (**A** entre / **B** entre / tous les personnages sont sur scène). Les participants travaillent selon cette méthode sur trois ou quatre canevas conçus en forme d'un dessin très simple de l'histoire. Dans cette composition, il faut d'abord établir les personnages, puis leurs rapports : les relations intrafamiliales, les rapports d'indépendance économique, et les rapports amour-haine.

L'un des principes de la Commedia dell'Arte est que tous les personnages se connaissent. Pourquoi ? Parce que le drame est le fruit du savoir. Le drame se déclenche parce qu'on se connaît. Lorsque vous ne vous connaissez pas, une peur de l'inconnu peut se déclencher. Donc, il faut travailler beaucoup sur le système familial. En général, la comédie parle des drames familiaux : ceux du Docteur ou ceux de Pantalon. Dans la structuration de la dramaturgie, on définit d'abord les personnages, puis leur appartenance à une famille plutôt qu'à une autre, puis on souligne les relations de haine et d'amour : qui aime qui et qui déteste qui et pourquoi ? Et là, le drame commence.

Boso retient que les sujets de la Commedia dell'Arte sont très similaires aux sept péchés capitaux, – à savoir qu'ils sont surtout fondés sur le combat des vertus et des vices. On peut penser d'une certaine manière aux scènes du tableau de Jerome Bosch (les années 1480), *Les Sept Péchés capitaux*, dont le centre de la composition (L'oeil de Dieu qui voit tout) pourrait être transfiguré en œil omniscient du spectateur. On fait allusion au tableau de Bosch pour exemplifier le rôle que Boso donne au spectateur dans 'la lutte du bien et du mal'. On rappelle que, selon Boso, les rapports entre les personnages de la Commedia dell'Arte manifestent, à travers la *transgression*, c'est-à-dire la

³⁷ Boso identifie un possible nombre des scènes dans les spectacles de la Commedia dell'Arte : elles sont dix-sept et durent quelques minutes.

capacité du spectateur de *demander* et de *juger*, le monde extérieur du public. C'est en ce sens que Boso examine aussi l'inversement des rôles. Avant d'introduire les masques traditionnels de la Commedia dell'Arte utilisés dans l'étape finale du stage (la préparation du spectacle qui se représente dans la rue), Boso se concentre sur la fonction du rire et l'importance de l'inversement des rôles maître-serviteur :

Le rôle de maître-serviteur sur scène s'inverse grâce à un prétexte, donc un accident, une information dramatique, une révélation qui permet que l'inversion des rôles se produise. Quel est l'objectif ? Que le public devienne le juge. Cela signifie trouver un équilibre dans la relation serviteur-maître. Le changement des rôles implique que l'équilibre est finalement trouvé. Quel est le dernier message de la Commedia dell'Arte ? Que le plus fort aide le plus faible et non l'inverse.

Toujours avec les masques en papier, Boso poursuit avec les exercices à deux en y introduisant une mise en situation de deux personnages opposés qui se confrontent : par exemple, victime et bourreau, mouton et tondeur, ou deux boxeurs (III. 21). Dans un premier temps, l'objectif est de comprendre à partir de la physionomie du masque – étant donné que Boso laisse aux élèves le soin de choisir leur rôle – le premier rapport entre les personnages et les premiers éléments de *contraste* : qui est le dépositaire de l'action et qui est le dépositaire de la réaction ? Dans la Commedia dell'Arte, dit Lecoq, il faut insister « sur le moteur du jeu. Le moteur, ce n'est pas *quoi* jouer, c'est *comment* il faut le jouer. Quelles sont les forces en jeu ? Qui tire ? Qui pousse ? Qui se tire, qui se pousse ? Qui est tiré, qui est poussé ? Répondre à ces questions simples, c'est donner une dynamique au parcours »³⁸. Ce *comment*, précise Boso, est suggéré par le physique. Les élèves utilisent les gestes pour remplacer les mots en découvrant différents niveaux du langage mimé, surtout celui de « langage de situation » et de « langage d'action »³⁹, pour reprendre les termes de Lecoq. Dans l'étape suivante, toujours par l'improvisation silencieuse, Boso inverse les rôles en reproduisant la même situation. Cet exercice permet d'envisager un autre principe du comique important, toujours selon Bergson, celui de *transposition*.

La transposition est en effet au langage courant ce que la répétition est à la comédie. Elle consiste à disposer les événements de manière qu'une scène se reproduise, soit entre les mêmes personnages dans de nouvelles circonstances, soit entre des personnages nouveaux dans des

³⁸ Jacques Lecoq, « La Commedia dell'Arte », *Le corps poétique*, op. cit., p. 121.

³⁹ Lecoq parle de quatre types de langage mimé : le langage de situation, le langage d'action, le langage de suggestion et le mimage profond, in Jacques Lecoq, « Les langages du geste », *Le corps poétique*, op. cit., pp. 111-114.

situations identiques. C'est ainsi qu'on fera répéter par les valets, en langage moins noble, une scène déjà jouée par les maîtres⁴⁰.

C'est donc grâce à la *transposition* que les élèves commencent à comprendre le système d'inversion des rôles. Ce principe est d'une importance cruciale dans la phase finale du stage consacrée à la préparation du spectacle. La *transposition* est en lien étroit avec la *transgression* : pour que l'équilibre dans le rapport serviteur-maître soit trouvé, il faut comprendre d'abord l'esprit de la relation plateau-public. La Commedia dell'Arte, selon Boso, demande d'« interpréter » directement la volonté du public. « S'ajoute à cela que tout masque représente une culture, une classe sociale, une génération et qu'il faut faire passer tout cela à la fois en canalisant l'utilisation du corps dans l'espace. La préparation physique est donc primordiale, parce que le corps est l'élément principal de communication »⁴¹. C'est pourquoi Boso, pour introduire le rapport serviteur-maître / maître-serviteur, utilise les exercices d'improvisation qui reposent sur un ensemble de règles « qui demandent un gros effort pour produire un effet personnel. Cela implique un phénoménal respect de l'autre, le respect du type que l'on joue, le respect de sa grammaire, de son langage... et tout cela pour interpréter la volonté publique »⁴². Cette réflexion de Boso peut ainsi résumer les axes principaux du parcours pédagogique de son stage.

La préparation du spectacle avec les masques traditionnels de la Commedia dell'Arte ([III. 22](#)) est la dernière phase du stage ([III. 23](#)). Boso définit d'abord la répartition des rôles, ensuite il écrit un texte que les participants doivent entièrement mémoriser. Le texte, en revanche, n'est pas caractérisé par une écriture dramaturgique proprement dite. Il a une portée immédiate : créé dans l'instant et selon la sous-partition des participants (leurs expériences personnelles et professionnelles, et leurs normes culturelles et intellectuelles). Une fois que le texte est mémorisé et les scènes concrétisées, les participants représentent le spectacle dans la rue ([III. 24](#)). On a évoqué à plusieurs reprises l'importance de l'espace public dans les réalisations scéniques bosiennes. Selon Boso, le théâtre de rue, à la différence de celui de l'espace clos, est plus proche du spectateur. Comme l'affirme Anne Gonon, « les regards et les adresses directes se combinent avec la désignation d'un spectateur *élu* convié à rejoindre les acteurs, tel l'assistante désignée volontaire du magicien, pour rompre la frontière entre regardeurs et regardés et souligner la connivence avec les

⁴⁰ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 136.

⁴¹ Carlo Boso, « Petit lexique d'une tradition vivante », propos recueillis par Michèle Friche, op. cit.

⁴² *Ibid.*

spectateurs »⁴³. Représenter un spectacle sur une place au milieu du public qui ne s’y est pas explicitement rendu, devient dans la pédagogie bosienne une véritable méthode qui permet d’acquérir les bases de la création des interactions plateau-public. Il s’agit de la méthode fondamentale sur laquelle nous reviendrons en abordant la question de l’enseignement dans le champ de la pédagogie de Boso à l’AIDAS.

C’est lors de la saison théâtrale de 1978-1979 que Boso dirige son premier stage de Commedia dell’Arte sur le Campo San Polo de Venise. Il y a donc un écart important entre son premier stage et le stage illustré et référencé dans ces pages. Mais le fait d’analyser l’enseignement de Boso au moment où la forme de ses méthodes est définie, permet de connaître le point d’arrivée de son parcours professionnel, artistique, personnel et pédagogique. D’ailleurs, les principes de la pédagogie bosienne exposés dans cette partie sont continuellement mis en œuvre à l’AIDAS.

Donc, les grandes lignes du parcours pédagogique des stages de Boso sont : le corps dans l’espace, l’improvisation silencieuse, la fabrication des masques en papier, l’étude des gestes et des masques des personnages/types de la Commedia dell’Arte, l’improvisation structurée, la rhétorique théâtrale et la dramaturgie de la Commedia dell’Arte. Lecoq explique qu’il faut « enseigner surtout pour connaître » : « C’est en enseignant que je peux continuer ma quête vers la connaissance du mouvement »⁴⁴. Boso pourrait dire : enseigner pour transmettre. C’est en enseignant qu’il peut continuer sa quête vers la connaissance de l’art de la comédie *comme quelque chose de vivant et de réinventable*. Mais si l’art de la comédie de Boso comprend également la transmission de la gestuelle codifiée et figée, il nous reste à savoir comment la tradition de la Commedia dell’Arte est dans ce cas comprise au-delà de toute rigidité ? La codification de la gestuelle, outre sa fonction de lecture du *gestus* social, est aussi le moyen de découvrir la force-pensée, l’énergie, le langage énergique, et de savoir les modeler. Sous l’influence de la poétique de Rouba, le geste que Boso transmet est surtout caractérisé par sa durée dans l’espace-temps et par sa composition dans un ensemble, c’est-à-dire par rapport à l’acteur, au sujet de la pièce, aux personnages et au public. C’est l’idée qui exprime également la poétique de Mnouchkine. En reprenant les grandes formes théâtrales traditionnelles, Mnouchkine retrouve et transpose le geste au-delà de son style précis ou de son genre codifié. « [...] Quand un acteur balinais entre en scène », dit Mnouchkine, « ce qui me fait frissonner, ce n’est pas le geste qui ne peut être compris que par certains, mais le rapport au ciel, à la terre, à la musique. Ce que l’on garde, c’est l’élan que va avoir le guerrier avant de

⁴³ Anne Gonon, « Du passant à l’habitant : variations des publics des arts de la rue », in *Raison présente*, n° 187, 3e trimestre 2013, Figures de spectateur, p. 58. Après avoir travaillé avec des compagnies de théâtre de rue françaises pendant dix ans, Gonon consacre sa recherche à l’étude de la fonction du spectateur dans le théâtre de rue.

⁴⁴ Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, op. cit., p. 22.

s'élancer »⁴⁵. Ces approches révèlent aussi les principes du théâtre épique : « les techniciens du théâtre épique s'intéressent non pas à la conservation des gestes, mais à leur modification, ou, pour être plus précis, à leur conservation compte tenu de leur modification »⁴⁶. C'est ainsi que le geste d'un théâtre 'perdu', comme la lumière d'une étoile, permet de regarder le passé en découvrant le présent.

Si l'art de la comédie signifie pour Boso acquérir les techniques performatives fondamentales qu'il recherche dans la tradition des comédiens *dell'arte*, et si on suit la réflexion de Brecht selon laquelle un style ou un genre codifié permet de révolutionner l'art dramatique – « il est difficile de faire une révolution là où il n'y a rien à révolutionner »⁴⁷ – on peut comprendre pourquoi la Commedia dell'Arte peut être la *clé* pour puiser l'essence de nouvelles histoires théâtrales. « Carlo Boso nous rappelle souvent qu'il faut d'abord connaître les règles afin de pouvoir s'en défaire », dit Erwan Bleteau, ancien élève de l'AIDAS.

Il nous apprend à connaître les moyens de créer une relation avec le public, de caractériser un personnage, d'échanger correctement avec ses partenaires. Toutes ces règles qui font qu'on parle de l'art du comédien (l'arte della commedia), ce qui en fait un métier à part entière. Une fois que ces règles sont maîtrisées, le comédien peut plus facilement se libérer de celles-ci et s'exprimer librement tout en restant conscient de la manière de faire son métier : celui de comédien⁴⁸.

Est-il possible d'apprendre et d'enseigner la Commedia dell'Arte ? Comme l'affirme De Marinis, prendre l'une ou l'autre position signifierait avoir raison et tort en même temps. C'est pourquoi notre approche consiste à voir comment la pédagogie bosienne fondée sur différents concepts empruntés à la Commedia dell'Arte peut offrir des réponses aux questions suivantes : Comment se réapproprier une tradition pour inventer de nouveaux codes ? Comment la réinventer et la recréer pour qu'elle puisse continuer à vivre ?

⁴⁵ Ariane Mnouchkine, in Françoise Quillet, *L'Orient au Théâtre du Soleil*, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 7.

⁴⁶ Bertold Brecht, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 410.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 411.

⁴⁸ Erwan Bleteau, entretien réalisé par nous, janvier 2022.

CHAPITRE II. LA GRANDE ÉCOLE DE THÉÂTRE : « LE MONDE DU THÉÂTRE. UN THÉÂTRE POUR LE MONDE. »

Les metteurs en scènes-pédagogues ont souvent l'habitude de qualifier par quelques mots le grand thème qui évoque les principes fondamentaux de leur pédagogie. On peut ainsi dire que Copeau fonde « une grande école des comédiens » ; Lecoq *voyage* dans « l'école de tous les théâtres » ; Mnouchkine raconte « l'Histoire » du monde et du spectateur ; Barba crée « une tour de Babel »⁴⁹ et Boso donne forme à « un théâtre pour le monde ». Dans le descriptif de l'Académie internationale des arts du spectacle de Boso, il est écrit :

L'Académie internationale des arts du spectacle de Versailles est la seule grande école de théâtre au monde qui vous propose une formation complète de l'acteur par le biais de la création et de la rencontre constante avec le public. Chaque année, nos élèves donnent plus de 200 représentations publiques qui font partie du parcours pédagogique⁵⁰.

« Le Monde du Théâtre et un Théâtre pour le Monde », le grand thème de l'école, assume ainsi deux sens : le monde de différentes traditions et formes théâtrales qui inclue la formation, la transmission et la réinvention, et le monde du théâtre créé pour le spectateur. Boso aime se définir *comme un citoyen du monde* : « grâce à l'art j'ai pu communiquer avec des milliers d'hommes et de femmes à travers le monde. Vivre et évoquer ensemble c'est un concept que je mets en pratique dès que je le peux »⁵¹.

La première version de l'école est créée en 1994 à Montreuil dans les studios Albatros. Cette commune française correspondait parfaitement à l'idée que Boso avait d'une cité populaire : « on y vit et on y évolue ensemble, sans aucune arrière-pensée. J'avais envie d'échanger avec la population »⁵². En regroupant différentes ethnies, Montreuil est, selon Boso, « symbolique et symptomatique de ce qu'est la France aujourd'hui ; je voulais donc faire participer à l'activité

⁴⁹ « L'ISTA, de plus en plus internationale, devient une tour de Babel dans un village où il n'est pas toujours facile de distinguer les artistes, les techniciens ou les « intellectuels » et où on ne peut plus séparer Orient et Occident », Eugenio Barba, *Le Canoë de Papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, op. cit., p. 12.

⁵⁰ <https://academie-spectacles.com>

⁵¹ Carlo Boso, « J'avais envie d'échanger avec la population », propos recueillis par Steeve Fauvau, in *Montreuil-Dépêche*, janvier 2005.

⁵² *Ibid.*

sociale tout un chacun quelque soit sa condition »⁵³. Depuis le début, l'école de Boso repose sur les idées de Jean Vilar, mais au lieu de qualifier son théâtre de *populaire*, Boso préfère plutôt l'appeler « théâtre universel » dont la qualité principale est d'être

accessible au plus grand nombre de personnes de toutes origines, de dépasser les clivages au sein d'une société ou entre les pays. Il s'agit de proposer une offre théâtrale véritablement accessible. Le théâtre universel possède une forte dimension internationale, il peut s'affranchir en partie des frontières car il accorde une grande importance au visuel, à la gestuelle. Ce n'est évidemment pas aisé, c'est un vrai défi qu'il faut relever⁵⁴.

C'est pourquoi l'un des plus importants aspects de la formation au sein de son école, ce sont, ce que Boso appelle « les pauses attractives », c'est-à-dire les représentations des spectacles avec les apprentis comédiens lors des fêtes de la ville ou d'autres manifestations. Cela répond aux principes, ou bien aux « défis » de la pédagogie bosienne : rendre le théâtre accessible en revenant en quelque sorte aux temps de fêtes dionysiaques et former « l'acteur populaire », disons « universel », qui demeure dans l'esprit des tréteaux. On rappelle que le contexte historique dans lequel Boso développe sa poétique théâtrale est fortement marqué par le resurgissement des arts de la rue à partir des années 1960. Cela peut expliquer le choix de Boso d'attribuer à la Commedia dell'Arte, avant tout, la qualification de « théâtre de la place » qui renvoie « à une conception habermassienne⁵⁵ de l'espace public, c'est-à-dire à un espace collectif envisagé comme support communicationnel de l'échange et de la constitution de l'opinion »⁵⁶. Cet aspect qu'on pourrait nommer « in vivo »⁵⁷ – la rencontre entre les acteurs et le public – en reprenant la formulation de Gonon, donne la forme aux démarches pédagogiques fondamentales de l'AIDAS fondées sur une pratique artistique qui inclut le spectateur comme l'un des instruments de la formation de l'acteur.

Dès la première année, les élèves de l'AIDAS participent aux différents festivals : le Festival international de théâtre grec de Syracuse, le Mois Molière de Versailles, le Printemps des Arts de Paris. Il s'agit des festivals qui s'opposent dialectiquement, par différents moyens, aux

⁵³ Carlo Boso, propos recueillis par Morgane Guimier, in *Artistik Rezo*, juillet 2009.

⁵⁴ Carlo Boso, « La parole à... », in *Versailles Magazine*, Versailles, février 2012.

⁵⁵ Cf. Jürgen Habermas, *L'Espace Public*, Payot, Paris, 1988.

⁵⁶ Philippe Chaudoir, dans son article *L'interpellation dans les arts de la rue*, soumet à une analyse approfondie les arts de la rue en affirmant que « cette résurgence apparente de manifestations festives, qui rappelleraient la tradition mais sous des formes plus ou moins nouvelles, s'inscrit, en fait, essentiellement dans le contexte d'une crise urbaine, sociale et politique et y puise largement ses logiques d'action », in *Les langages de la rue*, op. cit., p. 170.

⁵⁷ Cf. Anne Gonon, *IN VIVO. Les figures du spectateur des arts de la rue*, Entretemps, Paris, 2011.

espaces fermés. Les festivals deviennent, dit Gonon, « l'occasion de partager un moment, autour des spectacles vus ensemble. La convivialité et la proximité entre acteurs et spectateurs et au sein du public jouent un rôle majeur dans la perception des publics »⁵⁸. Pendant ses stages, en affrontant le discours sur la formation de l'acteur, Boso revient en arrière en examinant la transmission du savoir à l'intérieur des compagnies de la Commedia dell'Arte. Le système organisationnel d'une compagnie *dell'arte*, selon Boso, est caractérisé avant tout par un laboratoire permanent : « La Commedia dell'Arte est un laboratoire permanent. Les jeunes qui y entrent apprennent l'art de la comédie. Ils apprennent les fondamentaux en ayant le grand avantage de monter sur scène tous les soirs ». Boso se réfère aussi aux serviteurs de scène qui se tiennent à proximité et dont la tâche n'est aucunement de faire pousser des décors à vue, mais d'apprendre à communiquer et à créer la relation avec le public. Cela représente l'exercice fondamental de leur métier. Lors des entretiens que nous avons réalisés avec les anciens élèves de l'AIDAS, la rencontre continue avec le public est toujours évoquée comme l'une des raisons principales pour lesquelles ils ont choisi de se former à l'Académie de Boso : « L'AIDAS nous met dans de réelles conditions de travail et nous prépare à réagir de façon adaptée à toutes les situations »⁵⁹.

En 2004, l'AIDAS est transférée à Versailles dans la rue Montbauron⁶⁰ et agrandit les locaux réservés au travail. Sans changer les bases de son parcours pédagogique, le choix de cette installation émane d'une réelle sensibilité culturelle de la ville : « Versailles représente un centre idéal pour l'école, une ville-théâtre, une ville de culture qui est connue dans le monde entier. Je travaille beaucoup dans toute l'Europe et la ville a un réel rayonnement international. Je ne parle pas seulement de celui du château, mais bien de la ville en elle-même⁶¹. La formation en trois ans s'articule autour de l'enseignement de tous les arts, théâtre, danse, musique, chant, escrime, improvisation, acrobatie et mime. Boso dit que l'idée d'une école internationale pluridisciplinaire est surtout influencée par les approches de Paolo Grassi. Le programme de la première année de formation inclut déjà le travail sur des scènes du répertoire choisi, surtout du théâtre grec (III. 25). Comme pour Lecoq, « la grande expérience de la tragédie est la découverte du lien. Ils découvrent ce que signifie véritablement être liés, à la fois ensemble et avec un espace »⁶². L'une des premières créations de la promotion est représentée au théâtre antique de Syracuse pendant le Festival de

⁵⁸ Anne Gonon, « Du passant à l'habitant : variations des publics des arts de la rue », op. cit., p. 61.

⁵⁹ Erwan Bleteau, entretien réalisé par nous, janvier 2022.

⁶⁰ En 2019, l'AIDAS change de nouveau les locaux et se déplace aux Grands Chênes toujours à Versailles.

⁶¹ Carlo Boso, « La parole à... », op. cit.

⁶² Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, op. cit., p. 137.

théâtre grec organisé par INDA (l'Institut national du Drame antique). La préparation d'une pièce du théâtre antique (comédie ou tragédie) présentée à Syracuse dans le cadre du Festival est l'occasion pour les élèves d'appréhender les bases et les fondements du théâtre ainsi que le travail du chœur (III. 26). En parlant de l'histoire de Syracuse, Boso utilise un H majuscule — à la manière de Mnouchkine — pour accentuer son patrimoine historique, culturel et architectural qui unit l'art et la vie, « pour ce qu'elle a représenté dans la civilisation gréco-romaine et aussi pour l'histoire théâtrale qu'elle porte avec elle »⁶³. Cette expérience sert non seulement à apprendre à occuper l'espace avec les autres, mais aussi, en renforçant les liens entre la cité et le théâtre, à *écouter* le public dans un théâtre qui parle d'Histoire et pour l'Histoire et qui saisit le destin commun des acteurs et des spectateurs, comme au temps de la tragédie ou de la comédie antique.

Selon le classement que fait Emmanuel Wallon pour diviser synthétiquement la diversité des productions de la rue, les festivals s'inscrivent dans l'optique d'« exhibitions : spectacles fixes, en plein air ou dans une aire non spécialisée »⁶⁴, tandis que ce que Boso appelle *les pauses attractives* apparaissent sous la forme d'« interventions » ou de « déambulations ». Ces dernières offrent la possibilité de former de « nouveaux saltimbanques »⁶⁵ selon l'idée de Jean Digne qui, en 1973, crée le festival Aix, ville ouverte aux saltimbanques. Dans cette optique, s'inscrit un autre festival important dans le parcours pédagogique de l'AIDAS : Le Mois Molière.

Même si l'on ne s'en rend pas compte forcément ici, le Mois Molière par exemple rayonne au-delà des frontières françaises : l'idée de se réapproprier tous les espaces fermés ou publics d'une ville, comme les parcs, les jardins, est aujourd'hui expérimenté avec beaucoup de succès en Italie ou en Espagne. J'essaye personnellement de participer à ce rayonnement à travers l'Académie, grâce à la formation artistique [...] Nous essayons de rester fidèles à la pensée et au contenu de l'œuvre de Jean Vilar, tout en l'adaptant dans la forme à notre époque [...] Le Mois

⁶³ Carlo Boso, « Intervista aperta al Maestro Carlo Boso », entretien réalisé par Massimo Tuccitto, in *Siracusa News*, octobre 2010, disponible sur : <https://www.siracusanews.it/intervista-aperta-al-maestro-carlo-boso-direttore-del-theatre-de-montreuil-di-parigi/>, consulté le 16 mars 2020 [anche per cosa ha rappresentato nella civilizzazione greco-romana ed anche per la storia teatrale che si porta dietro].

⁶⁴ Emmanuel Wallon, « La mobilité du spectateur », in *Études théâtrales*, L'Harmattan, n° 41-41, 2008, p. 195. Le classement de Wallon comprend : « exhibitions : spectacles fixes, en plein air ou dans une aire non spécialisée [...] ; déambulations : spectacles itinérants, avec ou sans chars et machines [...] ; interventions : intrusions discrètes ou indiscretes d'acteurs dans l'espace public [...] ; installations : inclusion dans l'environnement d'objets ou de dispositifs, animés ou non ».

⁶⁵ « La création par Jean Digne, en 1972, d'*Aix ouverte aux saltimbanques* en est un des exemples les plus clairs. Cette manifestation qui, comme son nom l'indique, ouvre la ville, l'offre à une pratique trouvant ainsi droit de cité et, en quelque sorte, son statut artistique, est un moment charnière de ce point de vue. L'événement se donne comme objectif de sortir les pratiques théâtrales, musicales, chorégraphiques et festives de leurs champs respectifs. Les nouveaux acteurs qui y participent revendiquent le droit de *retrouver* la ville. Cette revendication passe par un investissement de la ville entière. Celle-ci *fabrique*, en quelque sorte, les nouveaux territoires de l'expression et paraît ainsi dotée d'une efficacité propre », in Philippe Chaudoir, « Spectacles, fêtes et sons urbains », op. cit., p. 168.

Molière constitue une sorte de laboratoire pour ces idées : pendant un mois, le théâtre investit toute la ville, les jardins, les parcs, les forêts, et le public est au rendez-vous. C'est une manière de revenir à la ville idéale de la Renaissance, de valoriser la création culturelle.⁶⁶

Le Mois Molière est créé en 1996 par François de Mazières en tant que manifestation culturelle du renouvellement du théâtre populaire qui s'adresse « aux spectateurs prévenus et aux passants de hasard, au public averti et au public 'vierge' »⁶⁷ (d'autant plus que tous les spectacles sont gratuits). C'est pourquoi l'objectif de la participation au Mois Molière ([III. 27](#)), qui occupe généralement 65 lieux différents en 350 représentations, dans le parcours pédagogique de l'AIDAS, peut correspondre à l'objectif que Chadoir donne au spectacle de rue : « faire public » :

Ainsi se conforte la figure de l'interpellation pour que se constitue une communauté éphémère : faire événement pour que cette communauté prenne conscience de son existence. Ce minimum de partage renvoie d'une part à une identité territoriale, la citadinité ; d'autre part, à la constitution d'un ensemble de contemporains, à une contemporanéité⁶⁸.

C'est donc par l'interpellation que Boso forme les acteurs universels capables de construire « une communauté éphémère » à travers différents modes d'interaction. Si on reprend le schéma de Wallon, on peut dire que l'acteur/élève apprend à être « émetteur » (acteurs ou artistes) dans une interaction avec le « récepteur » (habitants ou spectateurs) pour opérer la mise en œuvre de divers types de communication : contrat de représentation, transgression ; ensuite, attention, attraction ; et à la fin, suggestion, sollicitation et implication⁶⁹. Le Festival d'Avignon correspond aussi à ces objectifs, mais en prenant en compte le contexte historique et idéologique de son évolution, il implique la dimension plus évidente du Politique. C'est pourquoi, il nous semble important d'évoquer brièvement la naissance du Festival Off. L'inventeur du Off est le Marseillais André Benedetto qui crée, en 1961, la Nouvelle Compagnie d'Avignon, afin de contester l'exclusivité du Festival de Vilar. Ce sont surtout les perturbations de l'année 1968 (l'interdiction de la

⁶⁶ Carlo Boso, « La parole à... », op. cit.

⁶⁷ Sylvie Clidière, « Arts de la rue, un peu d'histoire », in *Le Goliath*, guide-annuaire des arts de la rue et des arts de la piste, 2005-2006, HorsLesMurs, Paris, 2005, p. 4.

⁶⁸ Philippe Chadoir, « L'interpellation dans les arts de la rue », in *Les langages de la rue*, op. cit., p. 190.

⁶⁹ On a rassemblé différents types d'interactions entre acteur-spectateur en reprenant le schéma de Wallon : « On peut esquisser la distribution de ces relations à travers un tableau aussi schématique que sommaire. *Mode d'interaction : émetteurs / récepteurs* → *type de communication*. Spectacle (en général) : acteurs / spectateurs → contrat de représentation [...]. Carnaval : travestis (masques, géants...) / fêtards → inversion, transgression. Arts de la rue : artistes / habitants → suggestion, sollicitation, implication... », in Emmanuel Wallon, « La mobilité du spectateur », op. cit., p. 202.

représentation de la pièce *La Paillasse aux seins nus* de Gérard Gelas avec la troupe du Chêne Noir qui ne fait pas partie officiellement du Festival) qui inaugurent la naissance du Off. De plus en plus, Avignon se montre comme un lieu de débats sur les politiques culturelles. Jean-Pierre Léonardini écrit dans le premier numéro de *Théâtre/Public* :

Le Festival d'Avignon, plus forum tentaculaire que jamais, ne pouvait pas, ne fût-ce qu'en creux, ne pas être l'écho d'une politique. Le théâtre, après tout, participe du système nerveux idéologique d'un pays. Avignon est donc, d'année en année, un lieu d'affrontements ouverts sur les enjeux politiques de la culture. Cela seul permettrait de reconnaître son importance⁷⁰.

Les affiches sur les murs, les tracts distribués, les parades de la place de l'Horloge, un nombre extrêmement élevé de spectacles dans le cadre du Off, commencent à définir une nouvelle image du Festival. « Hors Festival » envahit la ville et incarne « l'esprit d'un temps, libertaire, fier de sa marginalité, avide de découvertes, désordonné, voire débraillé, mais inventif »⁷¹.

À partir des années 1980, dans l'intention de canaliser la rue théâtrale, le Festival devient aussi un espace de formation « grâce à des ateliers de *commedia dell'arte* devant le Palais, à des matchs d'improvisation [...], des parades plus encadrées ou à une grande fête du théâtre finale. »⁷². En 1982, avec le soutien de l'AFDAS (Opérateur de compétences et fonds de formation des artistes-auteurs), Boso y organise le premier stage international axé sur la conservation et la transmission des techniques expressives caractéristiques de la Commedia dell'Arte. D'ailleurs, c'est précisément là où il entame sa collaboration avec le Tag. Boso se rend régulièrement à Avignon soit pour représenter ses spectacles, soit pour organiser les stages. Mais un événement à Avignon en particulier représente un éclair important dans la biographie de Boso : la Cour du Barouf, lieu de spectacle en plein air de 120 places dédié à la Commedia dell'Arte et au théâtre populaire (III. 28). Depuis 1997 jusqu'en 2017, Alain Bertrand et Carlo Boso partagent la direction de la Cour du Barouf⁷³ (15 rue Louis Pasteur), l'espace théâtral en plein air qui accueillit plus de 10 000 spectateurs chaque année. C'est là où Boso représente les spectacles réalisés avec ses élèves. Boso stipule que c'est grâce à Bernadette Rey-Flaud Alphandéry, actuellement présidente des Amis du

⁷⁰ Jean-Pierre Léonardini, « Avignon 74 à vol d'oiseau », in *Théâtre/Public*, n° 1, septembre-octobre 1974, cité in Emmanuelle Loyer, Antoine de Baecque, *Histoire du Festival d'Avignon*, op. cit., p. 302.

⁷¹ Emmanuelle Loyer, Antoine de Baecque, *Histoire du Festival d'Avignon*, op. cit., p. 307.

⁷² *Ibid.*, p. 378.

⁷³ À partir de l'année 2019, le lieu de la Cour du Barouf est occupé par le collectif Rosmerta qui aide les sans-papiers. La Cour du Barouf, désormais La Cour des Platanes, déménage ses locaux et se déplace au numéro 7 de la Rue Louis Pasteur, toujours sous la direction de Boso.

Théâtre Populaire (l'ATP d'Avignon, la plus ancienne des associations créée en 1954 pour soutenir l'action du Festival d'Avignon), qu'il a eu la possibilité de représenter à Avignon les spectacles avec son Académie : « Grâce à elle, nous permettons à des élèves de l'AIDAS de se confronter au public. Avignon est une vitrine extraordinaire pour eux »⁷⁴. La Cour du Barouf représente un véritable lien emblématique dans la pédagogie bosienne, sa poétique et sa pratique scénique. Donc, en premier lieu, c'est l'occasion de se former à travers le regard du spectateur en appliquant les techniques du jeu acquises lors de la formation initiale. En outre, la préparation des spectacles n'est jamais complètement achevée, étant donné que les répétitions continuent régulièrement avant ou après chaque représentation afin de se confronter à un retour d'expérience, c'est-à-dire à l'apprentissage par l'essai et par l'erreur. C'est la meilleure méthode, selon Boso, pour apprendre à interpréter la volonté du public en découvrant et en redécouvrant les règles du spectacle. Les répétitions permanentes servent à travailler sur la partie invisible de l'iceberg, comme l'explique Boso : « La mise en scène est la vitrine de ce que j'entreprends avec les élèves et au théâtre, c'est un peu la partie visible de l'iceberg »⁷⁵. En second lieu, si on revient à l'idée de fonction éthique forte que Boso attribue au phénomène de la Commedia dell'Arte, on peut comprendre pourquoi le Festival d'Avignon représente l'un des lieux centraux où on apprend à lier deux « protagonistes » de la Commedia dell'Arte : l'Art et le Politique.

Le premier semestre se concentre sur les fondamentaux de l'art scénique et l'initiation aux différentes formes d'arts : pantomime, flamenco, danse et escrime. La fin du premier semestre se conclut par des portes ouvertes ([III. 30](#)) et notamment la présentation des scènes du répertoire, de Molière, Goldoni, Shakespeare, Victor Hugo, Koltès. À partir de janvier, s'engage la création des spectacles qui sont présentés à la fin de l'année aux festivals : Le Mois Molière, aux Arènes de Montmartre et à Syracuse. La deuxième année s'articule autour de la reprise des spectacles de l'année précédente et sur l'approfondissement des techniques d'expression scénique par la danse, le chant et le jeu corporel. Parmi les projets de la deuxième année, s'ajoute une nouvelle création de théâtre antique ainsi que le travail autour d'un canevas à travers l'apprentissage des techniques de la Commedia dell'Arte. Ces créations sont par conséquent présentées aux Arènes de Montmartre, au Mois Molière de Versailles ainsi qu'au Festival Off d'Avignon. Cela permet aux élèves d'arriver à une centaine de représentations en deux ans seulement et donc d'instaurer une vraie relation avec le public. La dernière année, l'année de la sortie de formation, est particulièrement concentrée sur la rencontre avec le public en élargissant le répertoire des spectacles par une ou deux nouvelles

⁷⁴ Carlo Boso, « La Commedia m'a toujours rattrapé », in *Le Dauphiné*, Vaucluse, juillet 2007.

⁷⁵ Carlo Boso, propos recueillis par Morgane Guimier, in *Artistik Rezo*, juillet 2009.

créations en différents domaines. Suite au Festival Off d'Avignon pour la deuxième année consécutive, la fin de la formation se conclut par une tournée dans toute la France au mois d'août. En résumé, il s'agit d'une formation pluridisciplinaire avec cinq à six créations et entre 200 à 250 représentations en France et en Italie afin de développer une vraie palette d'artiste complet.

La Commedia dell'Arte est à la base de différents genres, styles, méthodes, traditions personnelles ou collectives, de l'enseignement au sein de l'AIDAS. Les techniques transmises — en prenant en compte la durée du parcours bien plus longue et approfondie — reposent plus ou moins sur les mêmes principes des stages de Boso que ceux que l'on a retracés dans la partie précédente. L'AIDAS devient ainsi la réponse à la question souvent posée à De Marinis : « Où puis-je aller pour apprendre (faire) la Commedia dell'Arte ? ». Comme on l'a déjà souligné, il ne s'agit pas seulement d'apprendre les techniques de la Commedia dell'Arte, mais aussi de les utiliser pour stimuler, encourager et enrichir les recherches contemporaines sur le jeu de l'acteur, comme l'explique Poli. C'est « l'art de la comédie » que Boso veut transmettre dans son Académie. Elena Serra, assistante de Marcel Marceau pendant quinze ans et actuellement enseignante de pantomime à l'AIDAS, dit avoir connu « le théâtre gestuel au service de la Commedia dell'Arte »⁷⁶ grâce à Boso et Pawel Rouba qui était à l'époque artiste/pédagogue associé. Le mime qu'elle enseigne à l'Académie depuis 2005 est un mélange de beaucoup de disciplines : « il n'est pas fait seulement de l'art du mime, que ce soit la grammaire de Decroux ou celle de Marceau ; c'est vraiment une partie de renforcement musculaire, le *training* sur le rythme, l'espace, la prise de l'espace, l'articulation du mouvement, la musicalité, etc. »⁷⁷. Même selon les témoignages de ses élèves, la Commedia dell'Arte, en contestant le cœur parmi tous les grands courants théâtraux abordés au cours de la formation, est surtout utile dans le contexte de la création scénique contemporaine :

Elle est le genre de référence dans le rapport au public, puisque les spectacles produits à l'AIDAS se réclament d'un théâtre populaire quel que soit le courant de l'œuvre. Je pense que réinventer une tradition du passé est par définition d'une grande complexité contextuelle. Tant de compagnies s'y essaient, en se fourvoyant, selon moi, entre reconstitution appliquée et déconstruction arbitraire, l'une étant trop loin de nous et l'autre perdant l'intérêt même de la tradition. La difficulté étant de respecter la tradition, l'intérêt est de la rendre utile dans un contexte différent ; d'après mon expérience, pour éviter tous ces pièges, il faut comprendre l'intérêt qu'avait la tradition à son époque, dans son contexte, pour la rendre utile et la faire résonner dans le nôtre, trouver les points communs entre les époques et ce que dénonce ou

⁷⁶ Elena Serra, entretien réalisé par nous, juin 2021.

⁷⁷ *Ibid.*

amène la démarche des artistes de ce courant. L'avantage de la Commedia, c'est que son intérêt réside dans son rapport au contexte : par la farce, elle fait office de gazette et dépeint ainsi les mœurs de l'époque en prenant en compte chaque strate de la société⁷⁸.

Bleteau confirme également que la Commedia dell'Arte est au centre de la formation de l'AIDAS et c'est pourquoi « l'importance est donnée au travail du corps : savoir se tenir, se déplacer, avoir de la présence sur scène »⁷⁹. L'ensemble des cours dans le programme de mouvement scénique comprend : mime et pantomime, escrime théâtrale, acrobatie, danse historique, danse classique, claquettes, flamenco et tango. Deux autres grands domaines d'apprentissage en passant par une formation pluridisciplinaire et polyvalente sont : l'interprétation (théâtre classique, théâtre de la Renaissance, théâtre contemporain, comédie musicale, Commedia dell'Arte) et la voix (la voix parlée, la voix chantée, déclamation, versification, chant polyphonique). « Comme aux plus belles heures de la commedia dell'arte, [la formation] s'articule autour de la dramaturgie, de l'improvisation, des masques, du chant, de la musique, de la danse, de la pantomime et des acrobaties... Ce sont des disciplines que l'on apprend à l'Académie internationale des arts du spectacle (AIDAS) »⁸⁰, dit Boso. Pour répondre aux objectifs du parcours pédagogique, Boso crée une équipe d'enseignants hétérogène, interdisciplinaire, multiculturelle et plurilingue⁸¹. Les cours sont assurés soit par les intervenants réguliers soit par les artistes associés dans le cadre de masterclasses (clown, claquettes, acrobatie, jeu face à la caméra, etc.) effectuées en laboratoire. Le choix de rassembler une équipe de collaborateurs de différentes nationalités et formations est un choix que Boso fait plusieurs années auparavant, au moment où il organise son premier stage. Si son attention était de réaliser l'idée utopique de théâtre populaire pluridisciplinaire, comme le dit Serra, alors il aurait fallu accumuler les héritages provenant de différents milieux culturels et artistiques. Parmi les enseignants les plus importants qui ont défini la physionomie de l'AIDAS figurent notamment Stefano Perocco, Pawel Rouba, Nelly Quette, Eugenio Allegri et Robert Heddle Roboth, grands maîtres dans leurs domaines. Ils y arrivent avec leur propre bagage très riche et diversifié qu'ils transmettent ensuite

⁷⁸ Anthony Bechtatou, entretien réalisé par nous, janvier 2022.

⁷⁹ Erwan Bleteau, entretien réalisé par nous, janvier 2022.

⁸⁰ Carlo Boso, « J'avais envie d'échanger avec la population », op. cit.

⁸¹ America Mocq (Danse classique), Alvaro Piccardi (Interprétation), Martine Hebette (Comédie musicale), Lluís Graells (Dynamique du mouvement), Shiro Daimon (Théâtre Oriental), Remy Parot (Acrobatie), Luc Laporte (Théâtre d'objet), Catherine Gargat (Maquillage), Remy Giordano (Face Camera), Alain Bertrand (Le Clown), Guy Pion (Interprétation), Michel Borel (Diction), Stéphane Delbasse (Lecture Dramatique), Sinda Elatri (Chant polyphonique); Stefano Perocco Di Meduna (Construction des masques), Nelly Quette (Danse historique), Karine Gonzales (Flamenco), Danuta Zarazik (Interprétation et mise en scène), Carlo Boso (Interprétation et mise en scène), Elena Serra (Pantomime).

non seulement aux élèves, mais aussi aux futurs enseignants. « L'héritage d'un maître se transmet » dit Serra, « tout en changeant évidemment de personne et de temps, d'évolution. [...] C'est vrai que cela me choque toujours de voir des gens qui prennent un stage d'une semaine et qui après enseignent l'art du mime. Et dans la Commedia aussi, on fait trois stages de Carlo et on monte un spectacle de Commedia »⁸². Serra qualifie le mime et la Commedia comme des arts pauvres opposés par exemple à la musique : « un chanteur ne peut pas s'inventer qu'il sait chanter, un musicien ne peut pas ne pas apprendre un instrument et se mettre à jouer. Par contre, n'importe qui peut gesticuler, mettre un masque ou mimer. Donc, disons que ces deux arts populaires sont plus facilement à la portée de leurs usagers que d'autres arts ». Boso offre à ses élèves, à travers l'interdisciplinarité et l'apprentissage dans une plus longue durée, de développer la capacité à « entrer dans un squelette/peau déterminé »⁸³, à utiliser le corps d'une manière particulière, à appliquer un comportement scénique défini et précis, ou une technique spécifique, en liant une tradition du passé aux principes de la pratique contemporaine.

Si on revient aux paroles de Boso prononcées pour la XIII^e édition de la Journée mondiale de la Commedia dell'Arte (« il est venu le moment de transmettre »), on comprend l'idée fondamentale de la fondation de son Académie internationale des arts du spectacle. L'organisation du système pédagogique à l'AIDAS, selon Serra, permet de continuer à perpétuer la tradition de transmission. Enseigner la Commedia dell'Arte et la transmettre, signifie, pour Boso, d'une part, la recréer, et de l'autre, en la recréant, lui permettre de continuer à exister. Les différents concepts empruntés à la Commedia dell'Arte, dans une optique poétique, idéologique ou pratique, servent à construire un monde de théâtre où le geste préétabli, pur ou impulsif, redoublé par les mots ou pas, devient le moyen, d'une part, d'apprendre les lois du théâtre, et de l'autre, de communiquer avec le public. Comme Mnouchkine qui cherche à « réinventer les règles du jeu », Boso cherche aussi à « créer un théâtre de la représentation [ou bien une école] où tout geste, toute parole, toute intonation ait son importance et soit un signe immédiatement perceptible par le spectateur »⁸⁴. Boso n'a jamais voulu théoriser ce type d'enseignement. La seule solution pour lui est « de continuer à le transmettre de génération en génération. L'élément le plus difficile à faire comprendre est l'esprit de cette relation plateau-public »⁸⁵. « Le théâtre est un métier dur », reconnaît Boso, « il est fait de *culture* bien sûr, mais surtout de pratique. C'est en premier lieu un dialogue continu et constant

⁸² Elena Serra, entretien réalisé par nous, juin 2021.

⁸³ Eugenio Barba, *Le Canoë de Papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, op. cit., p. 24.

⁸⁴ *L'Âge d'or*, Première ébauche, Texte-programme, op. cit., p. 19.

⁸⁵ Carlo Boso, « Petit lexique d'une tradition vivante », propos recueillis par Michèle Friche, op. cit.

avec le public »⁸⁶. Et « le métier de comédien était un vrai métier, un art »⁸⁷. La Commedia dell'Arte de Boso est un art de la comédie, un Monde du Théâtre et un Théâtre pour le Monde.

⁸⁶ Carlo Boso, « Contre la mort sucrée », op. cit., p. 9.

⁸⁷ Carlo Boso, « Art de la comédie, comédie de l'art », op. cit., p. 72.

CHAPITRE III. LES COMPAGNIES DE L'AIDAS

« Un grand axe pédagogique de Carlo Boso consiste à briser l'ego personnel pour construire un ego collectif, grâce auquel à l'AIDAS, on forme non seulement des comédiens, mais aussi des troupes »⁸⁸. À la sortie de la formation de l'AIDAS, chaque génération crée une compagnie professionnelle. On a déjà souligné à plusieurs reprises que la compagnie est la structure constitutive et distinctive principale de la Commedia dell'Arte. En affrontant la question de laboratoire collectif et de processus de création dans la pratique bosienne, on a essayé de démontrer pourquoi il est important de clarifier la notion d'improvisation afin de comprendre la manière dont les comédiens italiens travaillaient à l'intérieur d'une compagnie. On a repris l'idée de Molinari qui met en parallèle le fonctionnement d'un *jazz band* avec celui d'une troupe *dell'arte*. Boso envisage la compagnie comme un lieu collectif de rencontre, de partage, de collaboration, de création, de perfection, comme une organisation collective. L'objectif principal de la création d'une troupe à la fin de la formation est d'apprendre à produire des spectacles qui ne sont pas soumis à la volonté d'un seul auteur. Erwan Bleteau, actuellement membre de la Douzième Compagnie, confie : « Je recherchais un lieu de formation où je pourrais retrouver un esprit de troupe, c'est pour cela que je voulais aussi éviter les conservatoires ou écoles, qui, à mon avis, ne correspondaient pas au genre d'école que je recherchais »⁸⁹. Ainsi, en prenant en compte l'importance que Boso attribue à la dramaturgie des acteurs, à leur responsabilité créative et collective, au fonctionnement de la compagnie qui correspond aux exigences de chaque membre, ce n'est pas surprenant que la dernière étape de formation de l'AIDAS comprenne la création d'un vrai collectif professionnel.

Pour qu'un comédien devienne véritablement un acteur de Commedia, il lui faut quatre ou cinq ans de travail. Parce que la pratique du genre exige, au-delà de la technique physique nécessaire à l'utilisation du masque, une technique psychologique qui ne se développe que très lentement. Un peu comme la technique du Nô japonais⁹⁰.

Le but de Boso au sein de l'AIDAS est d'engendrer des acteurs de Commedia, mais aussi des acteurs universels dans un « théâtre des acteurs », c'est-à-dire dans un théâtre de socialisation

⁸⁸ Anthony Bechtatou, entretien réalisé par nous, janvier 2022.

⁸⁹ Erwan Bleteau, entretien réalisé par nous, janvier 2022.

⁹⁰ Carlo Boso, « Art de la comédie, comédie de l'art », op. cit., p. 69.

intérieure et de transmission des expériences d'un acteur à l'autre. Plus de quinze compagnies sont issues de l'AIDAS, mais deux d'entre elles ont particulièrement retenu notre attention : Prisma Teatro et la Douzième Compagnie. La Douzième Compagnie, qui évoque déjà d'après son nom le nombre des troupes issues de l'AIDAS, est fondée en 2018 par les jeunes acteurs dont la première création, *Il Falso Magnifico*, est reprise du répertoire du Tag Teatro. Juste un an auparavant, une autre jeune compagnie professionnelle, Prisma Teatro⁹¹, choisit aussi de travailler sur un canevas du Tag. Il s'agit de *Scaramuccia*, un spectacle d'une valeur éminente – aussi bien que *Magnifico* – dans le domaine de la redécouverte de la Commedia dell'Arte à partir de la seconde moitié du XX^e siècle. Le choix d'analyser la production de ces deux compagnies est justifié non seulement par leurs capacités performatives et l'incroyable diversité des formes scéniques présentes dans leurs spectacles, mais aussi par leur répertoire qui offre la possibilité d'examiner, d'une part, les variations et continuités de *Scaramuccia* après 30 ans et, de l'autre, la métamorphose de la reprise de *Falso Magnifico* après les 36 ans de la première représentation avec le Tag. Il s'agit, donc, d'analyser l'une des étapes les plus récentes du travail de Boso afin de répondre aux problématiques suivantes : Quel est le rôle du répertoire du Tag par rapport à la récupération de la *Commedia dell'Arte* dans ces mises en scène de Boso ? Comment s'approprier une expérience, la personnaliser par la pratique et la rendre propre à l'usage des nouveaux acteurs ? Comment réactualiser un héritage qu'on peut qualifier d'héritage à *double voie* : celui traditionnel de la Commedia dell'Arte actualisé par les acteurs du Tag et celui plus contemporain du Tag réactualisé par les acteurs de Prisma Teatro et de la Douzième Compagnie ? Peut-on parler d'un nouveau retour?

III. 1. L'héritage et le nouveau passé théâtral

En 2016, Boso reprend *Scaramuccia*⁹² d'après Evariste Gherardi avec les étudiants de deuxième année de l'AIDAS qui, à la fin de leurs études, créent la compagnie Prisma Teatro. Ils jouent la pièce au Festival Off d'Avignon, à la Cour du Barouf.

⁹¹ Avec Prisma Teatro, Boso réalise trois spectacles : *Scaramuccia* d'après Evariste Gherardi, *Les Oiseaux* d'après Aristophane et *Britannicus* de Jean Racine.

⁹² *Scaramuccia* (traduit en français), créé en 2016 (France). Mise en scène : Carlo Boso. Costumes : Chloé Courcelle, Camilla Suppa. Masques : Stefano Perocco. Pantomime : Elena Serra. Chorégraphie : Nelly Quette. Combats : Carlo Boso et Maître Bob. Musique : Sinda Elatri. Avec : Anthony Bechtatou (*Scaramuccia*), Nicolas Jonquères (*Il Giudice*), Valerio Zaina échange Valentin Draghi (*Cinzio/Pulcinella*), Zelia Pelacani Catalano (*Lucrezia*), Estelle Gaglio Mastorakis (*Zerbinetta*), Clément Joubert (*Il Barone*), Giacomo Bisceglie (*Pedrolino*), Lisa Boutet (*Amelia*), Jeanne Godard (*Isabella*).

Cette pièce a trente ans et a tourné partout. De l'Europe à l'Asie en passant par l'Amérique du Sud, c'est visiblement un immense succès que ce *Scaramuccia* de Carlo Boso. Grâce à ce spectacle, l'Académie internationale des arts du spectacle de Versailles (AIDAS) permet à ses élèves de participer au festival d'Avignon. La troupe est donc constituée essentiellement de jeunes éléments. Leur plaisir à jouer est visible et leur énergie semble nécessaire pour porter un spectacle si foisonnant⁹³.

Le titre initial du spectacle est *Il ritorno di Scaramuccia*, ce qui nous fait immédiatement penser à la création de Leo De Berardinis, *Il ritorno di Scaramouche*. Tous les deux sont unis par la même vision exprimée par De Berardinis selon laquelle Scaramouche plutôt qu'un personnage à jouer, devient « une idée de théâtre » à jouer, ou selon les mots de Boso, il est la « totalité » d'un spectacle. Dans son essai sur la dramaturgie musicale de Leo De Berardinis, Roberto Anedda décrit l'univers théâtral de De Berardinis avec ces mots : « le théâtre est l'acteur »⁹⁴. L'acteur idéal est, selon De Berardinis, un grand musicien de jazz, c'est-à-dire que comme le grand musicien de jazz qui « maîtrise parfaitement une technique (musicale) extraordinaire, l'acteur doit lui aussi être en possession d'une technique (théâtrale) tout aussi irréprochable »⁹⁵. On revient de nouveau à l'idée de la compagnie comme *jazz band*.

Rappelons-nous que De Berardinis envisage ce retour comme « le retour d'une mentalité », celle d'un acteur qui devient l'auteur, ce qui est aussi le processus de création suivi par les acteurs du Tag. Il s'agit, donc, pour reprendre les mots d'Anedda, d'une « improvisation organisée » qui se développe « grâce aussi à la redécouverte et à la réappropriation des procédés et des particularités expressives de la Commedia dell'Arte »⁹⁶. Donc, inspiré de l'univers de la Commedia dell'Arte à travers les figures de Molière et Tiberio Fiorilli (Scaramouche), le spectacle de De Berardinis se rapproche au « théâtre de l'art pur de l'acteur »⁹⁷. Pour Boso aussi, *Scaramuccia* est un spectacle total, un art pur de l'acteur. Lors des premières années de représentation de *Scaramuccia* avec le Tag, la presse est unanime : le spectacle revient aux sources de l'art théâtral. La scène est

⁹³ Margot Delarue, « Scaramouche, il pique, il touche ! », in *L'envolée culturelle*, le 18 août 2016, in Dossier de presse, *Scaramuccia*, Prisma Teatro.

⁹⁴ Roberto Anedda, « Il teatro come una composizione: la drammaturgia musicale nel lavoro di Leo De Berardinis », op. cit., p. 66. [« Il teatro è l'attore »].

⁹⁵ *Ibid.*, p. 67. [« Il teatro è l'attore Come il grande jazzista, cioè, è perfettamente padrone di una tecnica (musicale) straordinaria, così l'attore deve essere in possesso di una tecnica (teatrale) altrettanto impeccabile »].

⁹⁶ *Ibid.* [« la pratica di questa *improvvisazione organizzata* approda [...] grazie anche alla riscoperta e alla riappropriazione dei procedimenti e delle peculiarità espressive della Commedia dell'Arte »].

⁹⁷ *Ibid.*, p. 88. [« teatro alla pura arte dell'attore »].

pauvre et vide, comme celle des comédiens itinérants des XVI^e et XVII^e siècles. Mais elle est aussi extrêmement fonctionnelle pour un théâtre dans lequel – comme dans le cas de la Commedia dell’Arte – tout est confié à la virtuosité des interprètes, à la capacité évocatrice de leurs textes improvisés, au chant, à l’acrobatie, à l’action et à la pantomime⁹⁸.

Reprendre *Scaramuccia* entre ainsi dans l’optique de *training* et de mise en preuve des jeunes acteurs de l’AIDAS précisément parce que, selon Boso, *Scaramuccia* reste toujours « une forme de spectacle *total* où les interprètes donnent une preuve de leur savoir-faire dans de nombreux domaines artistiques »⁹⁹. Les acteurs démontrent la netteté du jeu, la coordination parfaite de la gestuelle, le savoir technique dans le domaine de la pantomime, de l’escrime théâtrale, de la danse, du chant et de l’emploi des masques. En 2017, Prisma Teatro revient à Avignon, cette fois au titre de jeune compagnie de la Commedia dell’Arte :

Scaramuccia revient ! Après 30 années de succès intersidéral et un triomphe lors de l’édition 2016 du Festival Off, *Scaramuccia* revient à la Cour du Barouf pour le plus grand plaisir du public... Ce sont dix jeunes artistes associés issus de l’AIDAS qui vous proposent ce chef-d’œuvre de la Commedia dell’Arte. A ne manquer sous aucun prétexte¹⁰⁰.

Pour Prisma Teatro, *Scaramuccia* est un vrai retour dans le passé, dans le temps glorieux de la Commedia dell’Arte, mais il remonte en conséquence dans le temps glorieux du Tag Teatro. Les jeunes acteurs de l’AIDAS sont indubitablement dignes d’être comparés à ceux de la compagnie vénitienne, mais leur travail reste surtout dans la sphère de jeu d’acteur et non dans la composition du canevas. C’est pourquoi on peut comprendre les raisons pour lesquelles la presse italienne des années 1980, revient continuellement, en décrivant le processus de création du Tag, aux réflexions de Gherardi. Nicolò Menniti Ippolito¹⁰¹ cite les premières phrases du Recueil :

On ne doit pas s’attendre à trouver dans ce recueil des comédies entières, puisque les pièces italiennes ne sçauroient s’imprimer. La raison est que les comédiens italiens n’apprennent rien

⁹⁸ Giampaolo Spinato, « Scaramuccia tra gli innamorati », in *Il Giornale*, février 1987. [« Povera e spoglia, come quelle dei girovaghi del Cinque e Seicento. Ma anche estremamente funzionale per un teatro in cui - come nel caso della Commedia dell’Arte - tutto è affidato ai virtuosismi degli interpreti, alla capacità evocativa dei loro testi improvvisati, al canto, all’acrobazia, all’azione e alla pantomima »].

⁹⁹ Carlo Boso, in Dossier de presse, *Scaramuccia*, Prisma Teatro.

¹⁰⁰ Roberta Spirito, in « L’Italie à Paris », le 26 juillet 2017, Dossier de presse, *Scaramuccia*, Prisma Teatro.

¹⁰¹ Nicolò Menniti Ippolito, « Aria di festa in scena. Riuscita pièce sulla commedia dell’arte », in *La Nuova Venezia*, mai 1986.

par cœur et qu'il peut suffire, pour jouer une Comédie, d'en avoir vu le sujet un moment avant que d'entrer sur le théâtre¹⁰².

Les acteurs du Tag sont comparés aux comédiens dont Gherardi écrivait « tout en suivant fidèlement la direction astucieuse et bien orchestrée de Carlo Boso »¹⁰³. En affrontant la question de structure d'une compagnie, on a essayé de démontrer que la réflexion de Gherardi sur la technique d'improvisation, en plus d'être comprise comme un mythe de la Commedia dell'Arte, témoignait d'un processus spécifique de création théâtrale au sein d'une troupe. Le travail dans la troupe, outre sa structure organisationnelle et administrative, est étroitement liée à la manière dont les spectacles sont créés à travers un laboratoire collectif dans un « théâtre de l'acteur ». On lit dans un journal vénitien : « Concevoir et mettre en scène un spectacle qui, tout en s'inspirant de l'intrigue de Gherardi, s'avère sans doute naître sur scène à travers un long travail de groupe qui a toutes les caractéristiques d'un laboratoire théâtral »¹⁰⁴. « L'improvisation organisée », la caractéristique principale du travail de Boso effectué avec le Tag, peut fonctionner seulement si elle est faite par les acteurs/musiciens qui savent travailler dans une « collectivité à l'infini ».

Si le processus de création du Tag est caractérisé par la « traduction sur la page » de l'écriture scénique faite par l'acteur qui joue d'abord « d'imagination » et après « de mémoire », Prisma suit le processus à l'envers en utilisant le texte organique de *Scaramuccia* élaboré avec les acteurs du Tag en y ajoutant quelques références aux sujets d'actualité. La scénographie est aussi inspirée de l'héritage artisanal de la troupe vénitienne. Si on reprend une description de Giampaolo Spinato, on trouve des similitudes importantes (III. 31) : un rideau de fond en patchwork, les ouvertures faites à même le drap pour symboliser les portes et les fenêtres, les grosses malles qui servent aux apparitions et aux disparitions des personnages :

Les acteurs [...] jouent sur une scène nue. C'est l'anneau sans fioritures des comédiens *dell'arte*. Il y a des malles pour les apparitions et les disparitions soudaines et derrière il y a un rideau de fond en patchwork (des tissus de différentes couleurs ont été cousus à la hâte puis fixés sur un

¹⁰² Cf. Evaristo Gherardi, *Le théâtre italien de Gherardi, ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service. Enrichi d'estampes en taille-douce à la tête de chaque comédie, à la fin de laquelle tous les airs qu'on y a chantés se trouvent gravés notés avec leur basse-continue chiffrée*, in Avertissement, op. cit.

¹⁰³ M. Gr., « Baruffe e sberleffi », in *Brescia Oggi*, septembre 1986. [« E gli interpreti del Tag appaiono quasi come quelli di cui scriveva Gherardi : pur seguendo fedelmente l'accorta e ben orchestrata regia di Carlo Boso »].

¹⁰⁴ « Scaramuccia : un altro miracolo », in *Venezia 7*, mai 1986. [« Ideando e portando sulle scene uno spettacolo che, pur traendo spunto dal canovaccio del Gherardi, si rivela poi, senza ombra di dubbio, nato sul palcoscenico attraverso un lungo lavoro di gruppo che ha tutte le caratteristiche del laboratorio teatrale »].

cadre en bois à l'équilibre un peu précaire) sur lequel la main malheureuse d'une couturière aspirante a fait de grandes ouvertures qui simulent des portes et des fenêtres¹⁰⁵.

Boso reprend aussi certains éléments qui démontrent l'originalité de la mise en scène et l'habilité à créer des ambiances particulières à travers l'utilisation du corps : le jeu d'éventails ([III. 32](#)), l'équitation et la nage sous l'eau. En dépit de la dramaturgie de l'acteur, comme on le verra plus tard, l'idée de reprendre les spectacles du Tag est aussi le moyen de préserver l'héritage accumulé après des années de travail et d'étude sur la Commedia dell'Arte. Comme l'affirme Vicentini : « Les jeux de mots, les effets comiques et les dialogues particulièrement efficaces étaient codifiés par l'usage et pouvaient être transférés d'une comédie à l'autre »¹⁰⁶. Si Boso codifie en quelque sorte le spectacle dans son ensemble ([III. 33](#))¹⁰⁷, c'est aussi pour transmettre et préserver « un style » à jouer à travers la reconstitution nouvelle d'une création originale qui devient nécessairement une reprise réélaborée.

Donc, « le spectacle a été conçu », comme le dit Giacomo Bisceglie qui interprète le rôle de Pedrolino, (autrefois joué par Roberto Cuppone), « sur le travail du Tag » :

On ne peut pas dire d'avoir fait le parcours complet parce que le parcours complet est fait par l'improvisation à partir du canevas. Si tu parles avec Boso, il te dira : « Au début on n'avait que le premier acte, on a dit au public de revenir le lendemain pour voir le deuxième acte », et ainsi de suite. Deux jours après, ils sont terminés le spectacle. [...] Nous, on n'a pas trop vécu le moment d'improvisation pour créer le spectacle parce que le spectacle était déjà là¹⁰⁸.

On se demande alors comment les acteurs de Prisma ont cherché leurs personnages ? Selon leurs témoignages, les approches sont assez variées bien que toute la compagnie ait consulté le matériel vidéo du Tag. Anthony Bechtatou dit avoir mis du temps à s'approprier son personnage. Il avait le prisme de Giorgio Bertan, le premier Scaramuccia du Tag Teatro, ce qui l'a bloqué un peu pendant un moment : « ce qui ne m'empêchait pas de jouer, mais ce qui m'empêchait de m'amuser, de me

¹⁰⁵ Giampaolo Spinato, « Scaramuccia tra gli innamorati », op. cit. [« Gli attori [...] recitano su un tavolaccio nudo. E' il disadorno ring dei comici dell'arte. Ci sono botole per improvvise apparizioni e sparizioni e dietro c'è un fondale in patchwork (stoffe di vari colori sono state cucite in modo sbrigativo e poi fissate su un telaio di legno dall'equilibrio un po' precario) su cui l'infelice mano di un'aspirante sarta ha praticato ampi squarci che simulano porte e finestre »].

¹⁰⁶ Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione : Dall'antichità al Settecento*, op. cit., p. 79. [« Giochi di parole, effetti comici e dialoghi particolarmente efficaci venivano codificati dall'uso e potevano essere trasferiti da una commedia all'altra »].

¹⁰⁷ Cf. [III. 17](#).

¹⁰⁸ Giacomo Bisceglie, entretien réalisé par nous, Festival d'Avignon, juillet, 2019.

l'approprier. Depuis quelques années [...] j'ai trouvé mon Scaramouche »¹⁰⁹. Bechtatou a reconstruit le personnage par rapport à sa sensibilité du personnage et du public. « Ça passe beaucoup par le regard »¹¹⁰, c'est-à-dire en mettant le masque il a essayé de remplir son corps de l'attention partagée et échangée entre lui et le spectateur. La manière dont Estelle Gaglio Mastorakis, dans le rôle de Servante, développe son personnage, met aussi en avant l'idée de « l'acteur qui se place entre deux miroirs ». « Les gestes, les postures, les façons de parler », dit Gaglio Mastorakis, « sont peut-être venus en faisant et j'ai l'impression que je trouve des choses dans le jeu avec le public »¹¹¹. Gaglio Mastorakis a uniquement consulté les extraits vidéo du Tag : « Moi j'ai vu seulement des extraits parce que je n'avais pas trop envie de voir quelqu'un qui fait mon rôle d'une autre façon, et en même temps, je n'ai pas envie d'avoir l'impression de reproduire quelque chose qui existe. J'avais envie de créer librement mon personnage »¹¹². Elle dit d'ailleurs que les traits psychologiques et physiques caractéristiques de son personnage correspondent à ceux de sa propre personnalité.

Cela implique non seulement l'importance de la dramaturgie de l'acteur dans la création bosienne, mais aussi l'importance de comprendre l'esprit de la relation plateau-public pour produire un effet personnel en interprétant la volonté du spectateur. « Mon ressenti sur l'Académie », dit Bechtatou, « c'est que Carlo passe progressivement le relais au public en tant qu'enseignant. J'ai appris énormément en contact avec le public. Il nous donne les armes pour se confronter ou pour écouter le public, pour l'analyser et le comprendre »¹¹³. D'ailleurs, la construction du personnage, dans la poétique et la pédagogie de Boso, signifie « progresser pas à pas », selon Brecht :

Ce peu à peu doit subsister, non seulement dans les transformations que le personnage subit du fait des situations et des données de l'action, mais également dans la manière dont il se dévoile en se construisant lui-même sous les yeux du spectateur. Ainsi seront assurées les surprises, parfois minuscules mais importantes [...]. [...] Le comédien doit imprégner profondément sa mémoire des surprises qu'il a éprouvées au cours de l'étude, alors que lui-même désapprenait en découvrant¹¹⁴.

¹⁰⁹ Anthony Bechtatou, entretien réalisé par nous, Festival d'Avignon, juillet, 2019.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Estelle Gaglio Mastorakis, entretien réalisé par nous, Festival d'Avignon, juillet, 2019.

¹¹³ Anthony Bechtatou, entretien réalisé par nous, Festival d'Avignon, juillet, 2019.

¹¹⁴ Bertold Brecht, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 385.

Un autre spectacle qui ne cesse pas de se métamorphoser, de varier et de continuer dans le temps est *Il Falso Magnifico* de Douzième Compagnie¹¹⁵. En 2019, toujours au Festival Off d'Avignon, ils représentent leur premier spectacle qui fait aussi partie du répertoire du Tag. Après 36 ans de la première représentation, cette reprise – même si dans le contenu verbal et scénique Boso apporte un minimum de changements (III. 34 ; III. 35) – n'est non plus une simple reconstruction du spectacle fait à Venise, mais plutôt sa réinterprétation et la poursuite d'une recherche théâtrale sur la Commedia dell'Arte. L'élément le plus évident de cette métamorphose est le rôle d'Arlequin qui remplace le rôle de Zane dans l'édition du Tag et qui est interprété par une jeune actrice italienne, Lidia Ferrari (III. 36). Ses moyens pour trouver le personnage se manifestaient dans la recherche des certitudes esthétiques en en prenant comme base démarche, les pas et les mouvements fondamentaux de Ferruccio Soleri.

Je me souviens en particulier d'avoir essayé d'imiter une certaine manière de démarche, souple et presque dansée qui terminait avec un petit pas de ciseaux. [...] Je me sentais maladroite et j'étais en train de voler à un artiste un travail qui ne me convenait pas. Carlo m'a dit : « Trouve quelque chose qui marche ! ». Alors, j'ai cherché, cette deuxième fois, en créant un Arlequin qui s'appuierait sur les bases plus solides, le sens de la faim, le rapport serviteur/maître et sur les objectifs de mon personnage. Je suis arrivée à une démarche plus simple mais efficace¹¹⁶.

C'est important de souligner que l'Arlequin de Ferrari n'implique pas seulement la recherche personnelle d'un personnage traditionnel, comme c'était également le cas avec l'Arlequin de Zanza, mais relève *la double nature* dont Taviani parle, c'est-à-dire, la coexistence des éléments opposés à l'intérieur du jeu d'un seul type scénique. Arlequin de Ferrari peut être défini comme « la fleur sur

¹¹⁵ *Il Falso Magnifico* (traduit en français), créé en 2019 (France). Mise en scène : Carlo Boso. Masques : Stefano Perocco. Pantomime : Elena Serra. Chorégraphie : Nelly Quette. Avec : Leonardo De Feo (*Il Magnifico*), Constance Rougevin (*Hortensia*), Guillaume Le Duff (*Pantalone*), Sandy Gayet (*Sorcière*), Barbara Spataro (*Principessa Incarnacion*), Lidia Ferrari (*Arlecchino*), Maria Teresa Battista (*Franceschina*), Erwan Bleteau (*Fulgenzio*), Moeava Mou Sing (*Il Capitano*).

¹¹⁶ Lidia Ferrari, entretien réalisé par nous, Paris, septembre 2020. [« Ricordo in particolare che ciò che cercavo di imitare era un certo tipo di camminata, leggera e quasi danzata che terminava con una piccola sforbiciata delle gambe. [...] Mi sentivo goffa e stavo tentando di rubare ad un artista un lavoro che a me non calzava. Carlo mi disse "trova qualcosa che funzioni". Allora cercai, questa seconda volta creando un Arlecchino che partisse da basi più solide, il senso di fame, il rapporto servo/padrone e dagli obiettivi del mio personaggio. Arrivai presto ad una camminata più semplice ma efficace »].

la neige »¹¹⁷ : « la femme qui montre de la force crée un contraste scénique très proche, par ses critères, de celui du vieillard d'un corps d'athlète »¹¹⁸. Avec le personnage d'Arlequin, montre Ferrari, « par conséquent, les autres aspects du serviteur sont venus : l'écoute du maître, mon Capitaine, la moquerie et l'absurdité du personnage, qui dort et éprouve chaque émotion comme si c'était la première : avec émerveillement »¹¹⁹. L'idée n'était pas de cacher au public le genre de Ferrari et de lui faire croire que sous le masque se cachait un visage masculin. Dans le prologue, elle apparaît sans le masque,

comme par magie, [le public] oubliait mon visage et riait de toutes les répliques qui supposaient un monde traditionnellement masculin. [...] Puis, j'ai trouvé comme solution celle de proposer une femme déguisée en Arlequin, qui voulait à tout prix être proche de son Capitaine, par amour, ce qu'elle aurait confessé à la fin du troisième acte par un dévoilement, en ôtant son masque¹²⁰.

Comme dans le cas d'Isabella Andreini qui interprétait régulièrement la partie masculine d'*Aminta* de Torquato Tasso, « la force de grandes actrices », dit Taviani, « n'était pas la simple fascination pour une femme séduisante présentée sur scène », mais la fascination théâtrale se construisait à travers les contrastes, « comme la force comique des *zanni* et des vieillards ne venait pas de la simple exposition du ridicule »¹²¹. Donc, Arlequin de Ferrari peut être crédible seulement en acceptant la duplicité du jeu. Même s'il s'agit encore une fois d'un spectacle qui *est déjà là* et qui impose le processus *de la mémoire à l'imagination*, *Il Falso Magnifico* de la Douzième Compagnie devient aussi « une idée de théâtre » à jouer. C'est l'idée selon laquelle l'acteur doit maîtriser

¹¹⁷ Ferdinando Taviani, « Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte », op. cit., p. 64. [« il fiore sulla neve »]. L'image est reprise d'après Taviani qui évoque deux poésies citées dans le livre de Luigi Rasi. La première écrite en louange à Virginia Ramponi, la femme de Giovan Battista Andreini, : « [...] il bel candor, il bel vermiglio sale, / che dir non si può : l'un l'altro prevale ». Et la seconde en louange à Maria Malloni, Celia : « Scoprir la neve e suscitare gli ardori / [...] sono in Celia d'amor forze e stupori », in Luigi Rasi, *I Comici Italiani*, vol. II, Bocca, Firenze, 1897-1905. Taviani l'utilise pour décrire le jeu des personnages des Amoureuses de la Commedia dell'Arte : le rose et le blanc sur les joues de la femme n'est pas un détail physique de l'actrice, mais une force scénique.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 68. [« La donna che mostra la forza crea un contrasto scenico molto vicino, per i suoi criteri, a quello del vecchino dal corpo d'atleta »].

¹¹⁹ Lidia Ferrari, entretien réalisé par nous, Paris, septembre 2020. [« Vennero di conseguenza gli altri aspetti del servo, l'ascolto del padrone, il mio Capitano, lo sberleffo, e l'assurdità del personaggio, che dorme all'inghiù e vive ogni emozione come se fosse la prima: con meraviglia »].

¹²⁰ *Ibid.* [« come per magia si dimenticava il mio volto e rideva a tutte quelle battute che presupponevano un mondo tradizionalmente maschile. [...] Allora trovò come soluzione quella di proporre una donna mascherata da Arlecchino, che voleva a tutti i costi stare vicina al proprio Capitano, per amore, che avrebbe confessato alla fine del terzo atto tramite uno svelamento, togliendosi la maschera. »].

¹²¹ Ferdinando Taviani, « Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte », op. cit., p. 68. [« la forza delle grandi attrici non era il semplice fascino di una donna seducente esposta in scena, così come la forza comica degli zanni e dei vecchi non derivava dalla semplice esposizione del ridicolo »].

parfaitement une technique tout en exprimant l'intersubjectivité du personnage-masque recherché. Taviani dit que « dans la réalité, l'acteur ne travaille ni avec son corps (qui serait pour lui le marbre du sculpteur, disent les lieux communs), ni avec son âme (qui, disent encore les lieux communs, serait la matrice de ses différentes formes), mais avec sa *personne* [...] »¹²².

Donc, les spectacles sont déjà là, mais leur résultat ne peut jamais être identique, en premier lieu, parce que l'équipe d'acteurs n'est plus la même, et en second lieu, que le spectateur n'est plus le même. Cela confirme la réflexion de Boso sur la reproduction de la vie de l'acteur et de son caractère unique à l'intérieur des personnages traditionnels. Même si les masques existent déjà, soit depuis longtemps, soit dans un passé récent, les nouveaux comédiens doivent savoir les utiliser en leur enlevant leur contexte pour les recontextualiser à leur propre manière. Comme l'affirme d'ailleurs Taviani en décrivant les acteurs des XVI^e et XVII^e siècles : « Malgré les types fixes, leur choix est celui qui caractérise la tradition d'un acteur occidental qui ne connaît pas l'existence d'une partition scénique « objective » – c'est-à-dire indépendante de son exécution personnelle – définie dans les détails et fixé comme un texte »¹²³.

Les acteurs de l'AIDAS méritent-ils à ce titre d'être appelés « *comici dell'arte* » ? Par la formation multidisciplinaire, ils ont accueilli la pratique de différentes techniques et la culture historique et théâtrale indispensable pour transmettre les structures constitutives de la Commedia dell'Arte. Mais ils sont indubitablement loin d'être les vrais *comici dell'arte* pour la simple raison d'appartenir à l'époque contemporaine. La Commedia dell'Arte de Boso n'est pas identique à celle du XVI^e, XVII^e ou XVIII^e siècle. Elle est renouvelée et adaptée à l'homme et à l'acteur contemporains. C'est l'idée que Boso transmet à ses élèves :

C'est respecter la tradition qu'on la fera avancer. La Commedia dell'Arte dans le théâtre contemporain est adaptée à une autre époque. On n'a pas le même cadre, mais en même temps on a les mêmes enjeux : dominant/dominé, serviteur/maître. [...] Ce n'est pas la forme qui touche mais le fond. [...] J'ai vu dans un stage d'écriture de Carlo un Zanni qui allait à la CAF. Et c'était très drôle comme montage d'écriture, c'est-à-dire qu'aujourd'hui on a cet archétype qui évolue, qu'on peut contextualiser différemment et faire avancer¹²⁴.

¹²² Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, op. cit., p. 387.

¹²³ Ferdinando Taviani, « Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte », op. cit., p. 59. [« Malgrado i tipi fissi, la loro scelta è già quella che caratterizzerà la tradizione dell'attore occidentale, che quasi non conosce l'esistenza di una partitura scenica per così dire « oggettiva » – cioè indipendente dalla sua personale esecuzione – definita nei dettagli e fissata come un testo »].

¹²⁴ Anthony Bechtatou, entretien réalisé par nous, Festival d'Avignon, juillet, 2019.

Boso dit que « les techniques anciennes de la Commedia dell'Arte nous offrent une grande leçon d'humanité en même temps que la "clé" pour puiser, dans le ventre du monde, l'essence et la physionomie de nouveaux masques et de nouvelles histoires théâtrales »¹²⁵. On revient de nouveau aux paroles de Taviani : peut-être que la preuve d'une présence encore vivante de la Commedia dell'Arte n'est pas le masque d'Arlequin, mais le visage de l'acteur que ce masque cache et protège. Dans ce sens, on peut dire que le cœur de notre réflexion sur la pédagogie de Boso est de voir ce qui se cache sous les signes perceptibles de ses représentations. Comme on l'a déjà souligné au début de cette partie, la constitution des bases de certains principes pédagogiques des metteurs en scène du XX^e siècle permet de décrire les approches de leur système scénique. Pavis se demande concernant le jeu d'acteur : « Ne faudrait-il pas s'intéresser à sa *sous-partition*, à ce qui est caché sous la partition, mais aussi à ce qui la précède, la porte, voire la constitue comme support et comme partie immergée de l'iceberg, dont le sommet visible n'est que la surface glacée et glaçante de l'acteur ? »¹²⁶. La mise en scène est la partie visible de l'iceberg, comme le dit Boso lui aussi. C'est précisément dans cette perspective qu'on a analysé la pédagogie et le processus de création scénique bosienne.

Boso élabore sa pédagogie grâce à sa propre « mémoire » qui peut, d'une part, être liée aux « anciennes humeurs » de ses origines italiennes, ou bien, d'autre part, qui est issue d'une « culture d'accumulations » créée par les héritages différents. Mais les processus méthodologiques sont aussi largement conditionnés, au premier abord, par les expériences pratiques de Boso en rapport avec les compagnies ou les acteurs avec qui il a collaboré, puis en rapport avec le public qu'il a minutieusement *écouté* au cours de sa recherche personnelle et artistique comme un véritable serviteur de scène. Tout son travail pédagogique consiste donc à accomplir deux objectifs principaux : préserver la tradition de la Commedia dell'Arte et à travers ses éléments constitutifs transmettre l'art de la comédie. À la différence de tous ceux qui ont théorisé leurs approches dans les écrits théâtraux, Boso donne des réponses par sa pratique de la scène. On pourrait dire qu'on ignore l'image de Boso qui se pose avant ou derrière la scène pour prendre des notes, écrire les répliques, formaliser les méthodes pratiques ou pédagogiques. Le théâtre de Boso semble être sa propre mémoire, la mémoire qui est « paradoxale »¹²⁷ et qui survit grâce au moment présent partagé

¹²⁵ Carlo Boso, « Contre la mort sucrée », op. cit., p. 10.

¹²⁶ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, op. cit., p. 91.

¹²⁷ On pense à la phrase qui ouvre la première partie du livre de Banu, « La mémoire et l'expérience de l'irréversible » : « Au théâtre, la mémoire est paradoxale. [...] Le théâtre depuis toujours s'immerge dans ce qui remonte d'autrefois et l'acteur accomplit en lui-même les épousailles de l'ancien temps avec celui de maintenant », in Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, op. cit., p. 13.

avec l'acteur et le spectateur et au moment passé issu des « fantômes » et des « traces ». Il s'agit, en premier lieu, de sa propre mémoire « d'accumulation » qui remonte à ses premières expériences d'acteur et de metteur en scène, et qui concerne tous ceux qui ont collaboré avec lui qui, à leur tour, ont ramené leur propre mémoire à eux. En second lieu, il s'agit de la mémoire fictive ou fictionnelle qui implique le retour à la tradition de la Commedia dell'Arte dont la présence « reste inséparable de l'effort d'un artiste qui la saisit et l'insère dans son oeuvre »¹²⁸. Si la faiblesse ou des trous de *mémoire* de la Commedia dell'Arte, « rend impossible la reconstruction », elle « nous invite, par contre, à la re-construire »¹²⁹. Et « encore une fois, l'image de la Commedia dell'Arte, en influençant, se transforme ». Boso « plonge dans le passé du théâtre pour mieux le rattacher au présent, pour mieux faire de lui un outil pour l'avenir »¹³⁰.

¹²⁸ Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, op. cit., p. 43.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 45-46.

CONCLUSION

Je fermai les yeux, les ouvris. Alors je vis l'Aleph. J'en arrive maintenant au point essentiel, ineffable de mon récit ; ici commence mon désespoir d'écrivain. Tout langage est un alphabet de symboles dont l'exercice suppose un passé que les interlocuteurs partagent ; comment transmettre aux autres l'Aleph infini que ma craintive mémoire embrasse à peine ?¹

Dans le postscriptum du 1er mars 1953 de son livre *L'Aleph*, Borges écrivait : « Cet Aleph existe-t-il au cœur d'une pierre ? L'ai-je vu quand j'ai vu toutes les choses et l'ai-je oublié ? Notre esprit est poreux en face de l'oubli [...] »². « On le sait, l'oubli, son extension », dit Banu, « est l'autre face, impérative, de la mémoire »³. Borges creuse dans sa mémoire et cherche à révéler à son lecteur la nature de cet Aleph magique dont l'apparition était immédiate et éphémère. Et « l'éphémère », selon Banu, appelle « l'être qui joue ou l'être qui regarde à devenir des êtres de mémoire »⁴. Pour Borges, l'Aleph devient « le lieu où se trouvent, sans se confondre, tous les lieux de l'univers, vus de tous les angles »⁵. Il devient un lieu de mémoire dont l'objectif est, comme l'affirme Nora, « d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel »⁶. Si la tradition de la *Commedia dell'Arte* se cache sous un tas de pierres comme dans l'histoire d'Isaac Leib Peretz que Taviani évoque au début de son étude, alors il s'agit de questionner comment représenter « le non-représentable » ou bien comment y accéder. La problématique principale de notre recherche était de représenter la *Commedia dell'Arte* dans un rapport dialectique entre le passé et le présent. Étant un art éphémère, le théâtre se

¹ Jorge Luis Borges, « L'Aleph », in *L'Aleph*, traduit de l'espagnol par Roger Caillois et René L.-F. Durand, Gallimard, Paris, 1967, p. 124.

² *Ibid.*, p. 129.

³ Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, op. cit., p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ Jorge Luis Borges, « L'Aleph », in *L'Aleph*, op. cit., p. 124.

⁶ Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », op. cit., p. XXXV.

métamorphose sans cesse à travers « un déjà-passé qui rattrape un déjà-vécu »⁷. Et quant à son passé, il s'actualise forcément dans son présent.

Quand Frances A. Yates, dans son œuvre *L'art de la mémoire* (1966), questionne le Théâtre de Mémoire de Giulio Camillo, il essaye de reconstruire ce théâtre de bois disparu « dont la gloire n'était pas seulement grande en Italie, mais en France aussi, où il fut d'ailleurs exporté »⁸. Il dit que le théâtre de Camillo révèle, tout comme le système de mémoire de Giordano Bruno, « une conviction profonde, celle que l'homme, image du monde plus grand que lui-même, peut embrasser, saisir et comprendre ce monde plus grand que lui, grâce au pouvoir de son imagination »⁹. Borges se demande : « Comment transmettre aux autres l'Aleph infini que ma craintive mémoire embrasse à peine ? ». Puis, il continue : « Les mystiques, dans une situation analogue, prodiguent les emblèmes [...] »¹⁰. En questionnant la problématique de la mémoire dans le spectacle de Strehler, Banu affirme que le personnage d'Arlequin est transformé en « emblème de mémoire »¹¹, selon le terme de Bruno : « Par l'expression d'une tradition théâtrale réalisée dans le contexte matériel de sa création, le spectacle dépasse le simple savoir de culture théâtrale, pour se convertir en phénomène de mémoire. [...] »¹².

Nous avons choisi d'examiner la Commedia dell'Arte dans l'optique d'une mémoire qui *imagine* et qui permet de préserver le *geste* qui vient de loin, disparaît, réapparaît et se transforme. Le choix d'exemplifier cette approche à travers le théâtre de Boso est issu du fait que le processus de sa création théâtrale révèle non seulement l'idée d'un univers théâtral du passé, mais synthétise aussi un moment important dans l'histoire de la Commedia dell'Arte à partir de Strehler jusqu'à nos jours. Son théâtre n'est pas seulement un lieu qui se convertit en emblème de mémoire, mais c'est un lieu où se trouvent plusieurs lieux à la fois : il rassemble l'univers de la famille Sartori, du théâtre du Piccolo, du personnage de Soleri, de la pédagogie de Poli, des masques de Stefano Perocco, du mime Pawel Rouba, des grands acteurs du Tag Teatro. Dans ce sens, il représente, selon nous, l'un des protagonistes dont la création théâtrale et l'enseignement pédagogique méritent

⁷ Anna Ubersfeld définit le théâtre comme « un éphémère qui raconte un déjà-passé, qui rattrape un déjà-vécu ; plaisir d'exorciser le vertige du temps, de le vaincre par la répétition [...] il est participation à un événement concret tel qu'il figure l'impossible, ce qui ne peut pas avoir la moindre existence concrète dans le cours même de nos vies. Voir les absents, dialoguer avec les morts, certes, et voyager dans le passé [...] », in Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Éditions Sociales, Paris, 1981, p. 341.

⁸ Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, traduction de l'anglais par Daniel Arasse, Gallimard, Paris, 2022, p. 249.

⁹ *Ibid.*, p. 325.

¹⁰ Jorge Luis Borges, « L'Aleph », in *L'Aleph*, op. cit., p. 124.

¹¹ Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, op. cit., p. 50.

¹² *Ibid.*, p. 51.

d'être dotés d'une étude propre. D'ailleurs, à la différence de tous ceux qui ont théorisé leurs approches dans les écrits théâtraux, Boso nous parle presque entièrement à travers sa pratique scénique, ce qui peut être l'une des raisons pour lesquelles il reste à l'écart de grands metteurs en scène-pédagogues hérités de la tradition de l'*improvvisa*. Pourtant, sa pratique est née d'une réflexion approfondie sur la réinvention de la tradition de la Commedia dell'Arte et sa fonction dans le théâtre du présent. C'est pourquoi nous avons eu l'objectif de donner une contribution significative à cet égard, d'offrir une étude sur un art de la comédie « faite à la manière des acteurs » qui transmet l'esprit de la Commedia dell'Arte et de ses personnages-masques et qui existe au milieu du peuple. À partir de ses premiers stages jusqu'à la fondation de l'AIDAS, Boso reconstruit la Commedia dell'Arte en tant qu'instrument performatif et communicatif, ou bien esthétique et éthique, dans l'art du théâtre.

Balme dit que le théâtre de Boso, parmi un certain nombre de metteurs en scène, révèle une vision mythique de la Commedia dell'Arte. Notre intention n'était pas de prouver le contraire ni d'identifier l'art de la comédie de Boso comme une *nouvelle* Commedia dell'Arte. Nous avons choisi de représenter le point de vue d'un metteur en scène-pédagogue dont la poétique peut s'inscrire dans ce riche panorama de tous ceux qui, à partir du XX^e siècle, se sont approprié la Commedia dell'Arte. Si le travail de Boso doit plus au mythe qu'à l'historiographie, il ne conteste pas l'importance de ses démarches dans la préservation d'une tradition qui était l'une des sources d'inspiration les plus marquantes dans la recherche contemporaine d'une théâtralité pure. C'est surtout avec la compagnie du Tag Teatro que Boso offre un héritage précieux dans l'histoire du théâtre dans les années 1980. Leur travail collectif témoigne d'un passé du théâtre qui « s'actualise dans le présent, face à un spectateur que saisit l'éblouissement de cette mémoire ressuscitée »¹³. C'est pourquoi nous nous sommes interrogés sur les moyens de ressusciter la mémoire du théâtre en tant qu'instrument de la reconstruction du phénomène de la Commedia dell'Arte dans le théâtre contemporain. Donc, notre objectif était de voir de quelle manière les *mémoires* peuvent être éveillées et quels effets elles peuvent produire.

On a évoqué à plusieurs reprises la réflexion de Taviani sur l'image de la Commedia dell'Arte qui, en influençant, se transforme : « Peut-être que le symbole d'une présence encore vivante de la Commedia dell'Arte n'est pas le masque d'Arlequin, mais le visage sérieux et digne de l'acteur que ce masque cache et protège »¹⁴. Le théâtre de Boso témoigne d'un processus où

¹³ Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, op. cit., p. 51.

¹⁴ Ferdinando Taviani, « Influenza della Commedia dell'Arte », op. cit., p. 400. [« Forse il simbolo di una presenza ancora viva della Commedia dell'Arte non è tanto la maschera di Arlecchino, quanto il volto serio e dignitoso dell'attore, che quella maschera nasconde e protegge »].

l'acteur est acteur-créateur. Il est auteur-acteur qui contribue à la création du spectacle et il est auteur-acteur de son propre personnage. De là vient une autre grande importance de son travail, non seulement par rapport à la récupération de la Commedia dell'Arte, mais aussi par rapport au développement stratégique d'un système de dramaturgie de l'acteur qui implique une « vie recréée pour l'art et capable d'attirer l'attention du spectateur »¹⁵. Selon Boso, les acteurs doivent reproduire leur propre vie à l'intérieur des personnages-masques de la Commedia dell'Arte pour qu'ils puissent continuer à *vivre* et être *lus* par le spectateur.

La dernière création d'Olivier Py, *Ma jeunesse exaltée* (2022), parle d'un jeune Arlequin, livreur de pizzas, qui apparaît sans le masque. Dans l'une des scènes, le personnage d'Alex s'adresse à Arlequin avec ces mots :

ALEX. Mais tu es un mensonge, toi aussi !

ARLEQUIN. Oui ! Oui ! Oui ! Je suis un mensonge qui crée la vie ! Je suis ce qui est, au travers de ce qui n'est pas. De ce qui n'est pas encore. Je suis le possible qui a besoin d'un acte fondateur, je suis la première pierre qui n'existe pas, je suis le livre qui n'est pas écrit mais qu'on attend¹⁶.

Et dans l'une des dernières scènes, Arlequin affirme :

ARLEQUIN. [...] Voilà ce que je suis ; je suis encore et encore la possibilité du possible et à la mort de l'histoire, j'ai inventé un nouveau chapitre, comme à la fin de l'art, j'ai bricolé des effractions nouvelles. Puisque rien ne peut jamais être une répétition, et certainement pas le théâtre, le théâtre qui m'a défini, je suis pour lui un châtiment et un oracle. [...] Je suis tourné vers l'avenir et l'avenir est tourné vers moi, je suis l'esprit du feu aussi imprévisible qu'un adjectif¹⁷.

Le fait d'évoquer la pièce de Py montre notre intention d'appliquer les résultats de notre recherche au-delà du seul contexte du théâtre bosien. L'analyse de la poétique de Boso nous offre la possibilité d'élargir la question sur la récupération, la réinvention et la reconstruction d'une tradition du passé. En faisant appel aux approches que nous avons développées en étudiant la production théâtrale bosnienne, nous avons pour objectif d'examiner d'autres expériences de la pratique scénique

¹⁵ Ferdinando Taviani, « Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte », op. cit., p 44. [« vita ricreata ad arte e capace di attrarre l'attenzione dello spettatore »].

¹⁶ Olivier Py, *Ma jeunesse exaltée*, Actes Sud, Arles, 2022, p. 106.

¹⁷ *Ibid.*, p. 375.

contemporaine. Il s'agit de questionner la tradition de la Commedia dell'Arte qui ne renvoie pas à une technique codifiée d'une tradition telle quelle ayant existé dans le passé, mais qui ressurgit plutôt comme une nouvelle forme composée de certains aspects historiographiques. L'analyse des personnages de la Commedia dell'Arte à travers l'image dialectique entre le passé et le présent offre la possibilité d'affronter la problématique des personnages-types d'une nouvelle facture créés à partir de la tradition de l'*improvvisa* pour devenir les figures représentatives des types sociaux contemporains. Le personnage d'Arlequin dans la pièce de Py est l'un des exemples les plus récents qui conduise dans cette direction, c'est-à-dire qu'il représente l'héritier moderne du personnage traditionnel transformé, comme le dit Banu, en « emblème de mémoire ». C'est en ce sens-là aussi que Marco Martinelli réactualise un canevas de Goldoni, *Les Vingt-Six Infortunes d'Arlequin*, écrit en France en 1763¹⁸. Le canevas devient une comédie en trois actes intitulée : *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino*¹⁹. Le personnage principal est interprété par Mor Awa Niang, acteur Sénégalais qui est venu en Italie « chercher son pain ». Il finit par « trouver le théâtre » ayant commencé à jouer dans la compagnie de Martinelli, Teatro delle Albe. Il est Mor Awa Niang, mais *tout le monde l'appelle Arlequin*²⁰ :

Je suis maintenant connu sous le nom d'Arlequin. Il était comme moi un immigré qui souffrait de la faim. Maintenant, nous représentons la faim et l'immigration en Italie. C'est pourquoi Martinelli a décidé de faire Arlequin par un Sénégalais. Un jour, il m'a fait rencontrer Silvio Castiglioni qui a été le premier à m'apprendre les mouvements, le comportement d'Arlequin. Ensuite, j'y ai mis mes mouvements²¹, ma danse²².

¹⁸ « Le manuscrit non autographe des *Vingt-Six Infortunes d'Arlequin* est établi [...] par un rédacteur non francophone. Il s'agit peut-être de la version finale du sommaire comportant l'indication détaillée du mouvement dramatique de la comédie ; rédigé après le spectacle pour en fixer, en quelque sorte, la mémoire pour le répertoire, forme de solution intermédiaire située entre le canevas-squelette et la rédaction intégrale de la comédie [...] », in Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII^e siècle*, Pups, Paris, 2018, p. 168.

¹⁹ Le spectacle, dans la mise en scène de Michele Sambin, est représenté pour la première fois en 1993 au Théâtre Rasi de Ravenne.

²⁰ On se réfère à la réplique de Zanza, cf. Troisième partie, Chapitre V. 3., p. 220.

²¹ La famille de Mor Awa Niang est une famille de *Griots*, poètes-chanteurs qui pratiquent la danse/ballet dans les fêtes de village en Afrique.

²² Mor Awa Niang, « L'Arlecchino nero cerca il pane e trova il teatro », in *Le Tavole del palcoscenico : Racconti d'attore tra fame e golosità*, Bruno Damini (dir.), Vallardi Viaggi-FuoriThema, 1994, p. 14. [« Adesso sono conosciuto come Arlecchino. Lui come me è stato un immigrato che ha sofferto la fame. Adesso la fame e l'immigrazione in Italia la rappresentiamo noi. Per quello Martinelli ha pensato di far fare Arlecchino a un senegalese. Un giorno mi ha fatto incontrare Silvio Castiglioni che è stato il primo a insegnarmi i movimenti, il comportamento di Arlecchino. Sopra ci ho messo i miei movimenti, la mia danza »].

Les témoignages de Mor Awa Niang démontrent également dans quelle mesure la dramaturgie de l'acteur conditionne la récupération des personnages traditionnels. C'est un aspect sur lequel on s'est surtout concentré et qui conduira notre projet de recherche futur. En outre, il ne s'agit pas seulement du caractère esthétique-psychologique de l'acteur, mais aussi du contexte historique et social, ou bien géographique, d'une création théâtrale. Pour ce dernier élément, nous souhaitons aborder cette question aussi à l'intérieur de la pratique scénique des pays des Balkans occidentaux.

Il faut préciser d'abord qu'il existe, en ce qui concerne la tradition de la Commedia dell'Arte, un décalage important entre l'histoire du théâtre européen et celui des pays des Balkans occidentaux. Les célèbres compagnies *dell'arte* étaient passées à côté de cette aire géographique dans leur glorieux chemin vers l'Europe. Pourtant, le fait que les régions italiennes se trouvent également sur le littoral de la mer Adriatique, les échanges entre l'Italie et la Croatie contribuent à susciter un certain impact, quoiqu'assez limité. L'écho de la Commedia dell'Arte s'est surtout répandu à partir du XVII^e siècle sous la forme de *smješnice*, le terme introduit par Slobodan Prosperov Novak et Josip Lisac en 1984, qui peut être littéralement traduit en italien par *ridicolose*. Il s'agit des textes dramatiques, d'abord définis comme les *comédies*, qui appartiennent dans la plupart des cas au répertoire des compagnies du théâtre amateur croate de la seconde moitié du XVII^e siècle dont les auteurs sont souvent anonymes. L'étude la plus récente sur *smješnice* est *O smješnicama & smješnice* (2011) de Zlata Šundalić et Ivana Pepić qui analyse les caractéristiques génériques ainsi que la chronologie des *smješnice* et leur rapport avec la Commedia dell'Arte²³.

Les expériences théâtrales en Bosnie-Herzégovine sont encore plus marginalisées par rapport à la Croatie à cause de l'envahissement des Turcs de l'Empire ottoman à partir de la fin du XVI^e siècle. Sans l'essor de la Renaissance, avec des traces à peine perceptibles du Baroque et des Lumières, sans l'ouverture sur l'Europe, l'art théâtral, au sens européen, avec des acteurs, n'apparaît en Bosnie-Herzégovine qu'à la fin du XIX^e siècle. En fait, selon les convictions religieuses strictes du monde islamique – la situation est identique dans d'autres régions sous domination turque (Serbie, Macédoine) – il était honteux pour un homme d'apparaître sur scène. C'est pourquoi la pratique théâtrale dans cette région des Balkans est caractérisée par un jeu scénique particulier : le théâtre de Karagöz ou le théâtre d'ombres. Il s'agit des figures en peau d'animal qui sont manipulées devant la lumière qui projette leur ombre sur une toile de coton. L'histoire met en scène deux personnages principaux, Karagöz et Hacivat, qui représentent deux classes sociales : le peuple et l'aristocratie. Karagöz est le type représentatif du peuple. Il incarne

²³ Cf. Zlata Šundalić, Ivana Pepić, *O smješnicama & smješnice*, Filozofski fakultet Sveučilišta J. J. Strossmayera, Osijek, 2011.

donc l'esprit de l'homme du peuple et s'exprime en une langue simple et plaisante inondée d'expressions familières. Il est à la fois stupide et ingénu, naïf et rusé, il ne possède rien et ne veut rien de plus que manger un repas, rire et se moquer de Hacivat. Son antipode est Hacivat, effendi vaniteux qui emploie des expressions archaïques pour faire semblant d'être savant, et qui est confronté à la corruption et à l'opportunisme. Il est intéressant de remarquer à quel point leur relation ressemble à l'élément emblématique de la Commedia dell'Arte : le rapport serviteur-maître. D'ailleurs, Josip Lešić, dans son étude sur l'histoire du théâtre de Bosnie-Herzégovine²⁴, définit précisément les personnages de Karagöz et de Hacivat comme des *masques*. En ce sens, on peut se demander si les masques de la Commedia dell'Arte ont vraiment eu un impact sur la tradition du théâtre de Karagöz en Bosnie-Herzégovine dans la construction du caractère conventionnel de ses personnages, ou bien s'il s'agit d'une analogie, étant donné que la tradition du théâtre d'ombre remonte probablement à la Syrie du II^e siècle avant J.-C – il faut cependant tenir compte du fait que Karagöz turc s'adaptait en Bosnie-Herzégovine au nouveau contexte historique et au nouveau public.

Mise à part la possibilité d'envisager cette voie d'analyse, il faut attendre la seconde moitié du XX^e siècle pour que la Commedia dell'Arte ressurgisse sur la scène contemporaine des pays des Balkans de l'Ouest. Pour revenir à l'un des axes principaux de notre recherche future, nous voulons envisager l'exemple suivant. En février 2016, au Théâtre National de Sarajevo, la metteuse en scène croate, Nina Kleflin, représente la comédie *Un homme, deux patrons*, adaptation de la pièce du dramaturge anglais Richard Bean. On rappelle que Bean réactualise la pièce de Goldoni, *Serviteur de deux maîtres*, en situant l'histoire dans les années 1960 en Angleterre. L'adaptation de Bean reste fidèle au récit de Goldoni, mais ce qui change, c'est le cadre historique et géographique, et les *lazzis* qui sont renouvelés. La célèbre actrice bosniaque Vedrana Seksan, qui d'ailleurs joue le rôle de Pauline dans la pièce de Kleflin, traduit le texte de Bean en bosniaque. Les personnages restent dans la ville balnéaire de Brighton où Bean les transpose, mais les *lazzis* sont réactualisés et coïncident avec les liens culturels et sociologiques de la Bosnie, ce qui fait que les personnages deviennent en quelque sorte *bosniaques*. Cela renvoie précédemment à l'objectif de la poétique de Boso selon lequel il s'agit de transmettre l'esprit de la Commedia dell'Arte qui est issu de ses personnages/masques en tant que symboles des catégories sociales construites toujours en fonction du public. C'est une question à laquelle l'historiographie théâtrale régionale est vaguement confrontée. L'une

²⁴ Cf. Josip Lešić, *Istorija pozorišta Bosne i Hercegovine*, Svjetlost, Sarajevo, 1985.

des raisons qui peut expliquer cette lacune de recherche est l'absence de traduction et de visibilité des travaux théoriques internationaux menés dans ce domaine.

Quant à la problématique du théâtre en tant que « lieu de mémoire », notre recherche entend également interroger un autre champs d'étude encore peu exploré. Elle concerne le processus de conservation du passé – le rapport entre l'histoire et la mémoire – qui se manifeste dans le contexte du théâtre de Sarajevo lors de son siège (1992-1995). On pense à toutes ces expériences qui lient l'histoire et le théâtre, le théâtre et la vie « en rapport dialectique continu, difficile, parfois douloureux mais toujours actif, toujours attentif au devenir général », pour reprendre les mots de Strehler. Le théâtre dans la ville de Sarajevo assiégée est devenu l'un des principaux besoins dans le contexte d'un espace *claustrophobique* et avait une fonction anthropologique. Cet aspect est à la base de la création du premier spectacle monté pendant la guerre : *Abri*, mis en scène par Dubravko Bibanović²⁵. La pièce est créée à partir des histoires tragi-comiques de la vie quotidienne des gens que Bibanović rencontrait dans l'abri du Cabaret du théâtre de la jeunesse. Un autre exemple que l'on peut citer est le spectacle de Dino Mustafić, *Le Mur* (1993), créé d'après la nouvelle de Sartre. Étant donné que pendant la guerre il était impossible de trouver du bois pour construire un mur qui faisait partie de la scénographie, Mustafić a obtenu du bois utilisé dans la fabrication des cercueils de l'entreprise de pompes funèbres. Les deux pièces sont nées de la vie réelle et elles ont trouvé la vie sur scène. Dans cette optique, on se réfère aussi à la notion de « sentiment d'urgence »²⁶ qui transforme la pratique scénique en un médium de mémoire²⁷.

Examiner la tradition de la Commedia dell'Arte dans le théâtre contemporain n'implique pas seulement le fait d'analyser ses éléments constitutifs, mais d'essayer de saisir un univers complexe par rapport à son passé – « la Commedia dell'Arte a-t-elle existé ? » – et à son présent – « C'est très étrange que la Commedia dell'Arte existe encore ». La Commedia dell'Arte devient dans la pratique scénique contemporaine l'une des plus grandes *idées du théâtre*. Elle est, implicitement ou explicitement, à la base du renouvellement de l'art théâtral en termes éthiques et esthétiques dans les réflexions théoriques des protagonistes les plus importants du théâtre international. « À la lumière de la Commedia dell'Arte » signifie questionner le passé du théâtre en

²⁵ Le spectacle est représenté en 1992 dans le nouveau Théâtre de guerre de Sarajevo (SARTR-Sarajevski ratni teatar).

²⁶ Cf. Luc Boltanski, *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Éditions Métailié, Paris, 1993.

²⁷ Les premières issues de notre recherche dans ce domaine concernent le théâtre de Pippo Delbono, Giorgio Strehler et Peter Schumann, Cf. Aida Copra, « *Danser dans la guerre. La perception du théâtre de Sarajevo pendant la guerre (1992-1995) : Pippo Delbono, Giorgio Strehler et Peter Schumann* », in *DHS-Društvene i humanističke studije*, Faculté des lettres et des sciences humaines de Tuzla, 2021. [publié en bosniaque]. Dans cette optique, notre intention est d'examiner aussi le travail de Susan Sontag qui vient à Sarajevo en 1993 pour monter la pièce de Samuel Beckett, *En attendant Godot*.

montrant les fractures du temps, mais c'est précisément dans ces fractures temporelles qu'on saisit l'essence de nouvelles histoires théâtrales. On revient de nouveau à l'image du personnage qui se situe dans un lieu très éloigné de la scène originale du personnage traditionnel, mais qui tient toujours le rideau levé. Et « puisque rien ne peut jamais être une répétition », on se demande toujours comment le théâtre peut se charger de *temps* et représenter une présence qui est à la fois une absence.

INDEX DES NOMS ET DES TITRES

A

ABÉLARD, Pierre : 17
Abri : 288
AGAMBEN, Giorgio : 178, 191
Âge d'or, L' : 61-62, 81, 93, 94, 127, 238
ALLEGRI, Eugenio : 117, 120, 136, 139, 151, 185, 234, 239, 266
ALLEGRI, Luigi : 101, 103
ALIVERTI, Maria Ines : 39, 167, 168
Amante militare, L' : 86
Aminta : 267
Amore delle tre melarance, L' : 42
Amore nello specchio, L' : 68
ANDREINI, Francesco : 39
ANDREINI, Giovan Battista : 66-68, 96
ANDREINI, Isabella : 38, 277
Andromaque : 132-133
Arlecchino commenta Pulcinella : 120
Arlecchino, l'amore e la fame : 64, 108, 115
Arlecchino, servitore di due padroni, L' (Strehler, G.) : 47-49, 51-53, 55, 59, 64-65, 86, 92, 99, 104, 106, 108, 110, 115, 155, 206, 208
Arlecchino, servitore di due padroni, L' (Boso, C.) : 24, 139, 156, 214-215
Arlecchino va alla guerra : 118
Arlequin, valet de deux maîtres, L' (Boso, C.) : 153, 155, 215
ANZALONE, cf. Zanza, David : 24, 138-140, 156-157, 213-225, 276, 284
APPIA, Adolphe : 73
APOLLONIO, Mario : 35, 37, 39, 115, 248
ARISTOPHANE : 194, 245
ARISTOTE : 245, 253
ARTAUD, Antonin : 16, 67, 75, 113, 136
Assedio della serenissima, L' : 152, 163, 199
AWA NIANG, Mor : 285

B

BAILLON, Jacques : 17, 177-178, 181-182, 192-193, 201-205, 207-208, 210, 223-224
BALME, Christopher B. : 145-146, 226, 283
BALZAC, Honoré de : 83
BANU, Georges : 15-17, 22-23, 47, 61, 68, 180-182, 206, 281, 282, 285
Baraque de Foire, La : 42-43, 45
BARBA, Eugenio : 19, 24, 61, 65-66, 71, 73, 90-93, 174-179, 188-191, 193, 238, 258
BARBIERI, Niccolò : 39
BARRAULT, Jean-Louis : 19, 75, 90, 125
BARSOTTI, Anna : 234, 242
BARTHES, Roland : 217
BASAGLIA, Vittorio : 115
BEAN, Richard : 139, 287
BEAULNE, Martine : 89
BECHATOU, Anthony : 274-275
BECK, Julian : 91
BENEDETTO, André : 262
BENJAMIN, Walter : 17, 171, 175, 184, 222
BERETTI, Giuseppe : 243
BERGSON Henri : 14-15, 181, 247, 254
BERNAUER, Rudolf : 46
BERTAN, Giorgio : 120, 150-151, 185, 196, 199, 231, 274
BERTRAND, Alain : 263
BESSON, Benno : 19
BIANCOLELLI, Domenico : 64, 170, 221
BIBANOVIĆ, Dubravko : 288
BISCEGLIE, Giacomo : 274
BITELLI, Agostini : 85
BLETEAU, Erwan : 257, 266, 269
BLOK, Alexandre : 42-43
BOATO, Laura : 119, 151

BONAVERA, Enrico : 53, 90, 92, 185, 239

Bonne Âme du Se-Tchouan, La : 105

BORGES Jorge Luis : 13, 14, 281, 282

BORTOLETTI, Francesca : 17, 179

BOSCH, Jerome : 253

BOSISIO Paolo : 39, 47, 51, 104

BOURÉBIA, Gilbert : 127, 133

BRECHT Bertold : 16, 51, 67, 99, 103-107, 109, 125, 170, 200,
234, 247, 249, 252, 257, 275

BRESSANELLO, Alessandro : 69, 118, 120, 123, 150-152, 199

BROGI, Luciano : 145

BRUNO, Giordano : 282

BUCCI, Elena : 70

Bugiardo, Il : 53

C

CALLOT, Jacques : 36, 55, 88, 172, 197

CAMPI, Gian : 54-55

CAMUS, Albert : 163

CAMERLAIN, Lorraine : 242

CAMILLO, Giulio : 282

CARRARESI, Lieta : 85

CASTIGLIONI, Silvio : 285

CASTRIOTA, Alessandro : 140

CAUBÈRE, Philippe : 62

CECCHINI, Pier Maria : 39

CERVINI, Alessia : 223

CHANCEREL, Leon : 34, 57, 81

CHAPLIN, Charlie : 34, 59, 234

CHAUDOIR, Philippe : 115, 236, 262

COLOMB, Christophe : 48

Comedia ovvero l'Orco delle scoassere : 120

Comédie du bonheur : 44-45

Commedia degli Zanni : 54-55, 115

CONSOLINI, Marco : 78

CONTIN, Claudia : 239

CONTY, Jean-Marie : 75

COPEAU, Jacques : 19, 33, 34, 44, 46, 51, 57, 62, 73, 75, 77-84,
89-90, 93-94, 125, 148, 217, 238, 247, 258

COSTANTINI, Angelo : 128

COTTIS, Anna : 130

CROCE, Benedetto : 35, 37, 39

CUPPONE Roberto : 114, 130, 142, 150-152, 160-161, 165-166,
197, 203-206, 211-212, 218, 242-243, 274

D

D'AMICO, Silvio : 86

DA PIACENZA, Domenico : 178

DALCROZE, Jaques : 77

DASTÉ, Jean : 75, 81, 90

DE BERARDINIS, Leo : 69, 70-71, 90, 150, 162, 271

DE BOSIO, Gianfranco : 52, 58-59, 82, 85

DE FILIPPO, Eduardo : 19, 114, 242

DE MARINIS, Marco : 39, 79, 239, 240, 257, 265

DE MAZIÈRES, François : 262

DE SIMONE, Roberto : 112

DE VEGA, Lope :

DECROUX, Étienne : 81, 90-91, 109, 186, 222, 265

DIDEROT, Denis : 168

DIGNE, Jean : 261

Dito nell'occhio : 59

DJIMAT, I Made : 91

DONDI, Ruggero : 110

Donna di garbo, La : 108

Donne gelose, Le : 54

DORT, Bernard : 125

DUCHARTRE, Pierre-Louis : 34-35, 55

Due commedie in commedia, Le : 66

E

Écharpe de Colombine, L' : 43

ECO, Umberto : 16, 17, 179

EISENSTEIN, Sergei M. : 224

Electre : 246

EURIPIDE : 133

EVREINOV, Nikolai : 19, 44

F

Falso Magnifico, Il : 115, 151-152, 160-161, 184, 192, 195m
199, 209, 227-228, 230, 270, 276-277

FAVA, Antonio : 145, 239

Festa di Piedigrotta, La : 112

FERRARI, Lidia : 276-277

FERRONE, Siro : 39, 61, 95, 147, 158-159, 195

FICORONI, Francesco : 199

FILACANAPA, Giulia : 38, 53, 55, 69, 87, 120, 156, 162, 184,
208, 242, 247-248

Finta ammalata, La : 54, 208

Finto Marito, Il : 161

FIORILLI, Tiberio : 70, 271

FISHER, Margaret : 112

FLASH, Marise : 109

FO, Dario : 19, 41, 56, 59, 64-65, 90-91, 101, 112, 129, 145, 154, 228, 234, 282

Fondement du bonheur : 44

Fourberies de Scapin, Les : 204

Freaks : 128, 152, 163,

FREIXE, Guy : 30, 81, 204, 238, 250-251

FRIGERIO, Ezio : 51, 104

FUSER, Eleonora : 119-121, 123, 150, 198, 231, 239

G

GAGLIO MASTORAKIS, Estelle : 275

GALANTE GARRONE, Alessandra : 89

GALLO, Mario : 239

GAMBELLI, Delia : 169, 221

GARAVAGLIA, Valentina : 164

GAUTIER, Théophile : 36-37, 60

GELAS, Gérard : 263

GHERARDI, Evaristo : 149-150, 163, 209, 211, 270, 272-273

Giro del diavolo e del suo angelo per la città di Venezia all'inizio di Carnevale : 112 .

GOLDSCHMIEDT, Maria Clara : 85

GOLDONI, Carlo : 24, 27, 33, 43-49, 52-54, 65, 75, 77, 86, 107-108, 118-119, 139, 153-156, 178, 208, 213-217, 243, 264, 287

GOMBROWICZ, Witold : 67

GONON, Anne : 255, 259-260

GONZALEZ, Naira : 140

GORDON CRAIG, Edward : 19, 32-33, 43, 73, 75-78, 82, 89-90, 238

GOSSELIN, Sylvie : 87

GOZZI, Carlo : 42-43, 45, 154, 164

Grande viaggio nella Commedia dell'Arte, Il : 117

GRASSI, Paolo : 59, 82, 86, 105, 108, 260

GROTOWSKI, Jerzy : 73, 90-93, 181, 238

GUALLAR, Montse : 151

GUARDENTI, Renzo : 39

GUENOUN, Denis : 235

H

HEDDLE ROBOTH, Robert : 123, 190, 266

Hellequin, Harlekin, Arlekin, Arlecchino : 64

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus : 37, 43, 45

HOTTIER, Philippe : 63

HUGO, Victor : 264

HUMBOLDT, von Wilhelm : 175

I

IGNATOV, Sergei : 41-42

Innamorati, Gli : 54

IURISSEVICH, Adriano : 123, 151-152, 185

J

J'arrive demain : 186

JACOBBI, Ruggero : 108

Jour de Festa : 129

JOUVET, Louis : 19, 34, 81, 84, 106, 126, 179, 220, 224

K

KANTOR, Tadeusz : 119

KANZE, Hideo : 91

KANZE, Hisao : 91

KLEFLIN, Nina : 287

KOLTÈS, Bernard-Marie : 264

KOMISSARJEVSKAIA, Vera : 42

L

LACAN, Jacques : 204, 207

LEBRETON, Yves : 140

LECOQ, Jacques : 19, 44, 48-49, 57, 61, 73, 75, 80-94, 109, 137, 204, 214, 233, 238, 246, 250, 254, 256, 258, 260

LEIB PERETZ, Isaac : 12, 281

LENCLUD, Gérard : 19-20

LÉONARDINI, Jean-Pierre : 263

LÉOTARD, Philippe : 60

LEŠIĆ, Josip : 287

LEVESQUE, Bobette : 151, 199

LÉVI-STRAUSS, Claude : 18

LISAC, Josip : 286

LOYER, Emmanuelle : 124

M

Ma jeunesse exaltée : 284
Macbeth : 86
 MACEDONIO, Francesco : 120
Maghi Maghetti Magoni : 120
 MALINA, Judith : 91
 MANCHISI, Marco : 70
 MANCINI, Andrea : 37
 MANGO, Achille : 90
 MANIN, Giuseppina : 56
 MARCEAU, Marcel : 19, 85, 90, 95, 112, 186, 188, 265
Marchant de Venise, Le : 135
 MARCHI, Donatella : 135
Maria onta, el becher, aiuto l'acqua alta : 118
 MARTINELLI, Marco : 285
 MARTINELLI, Tristano : 64, 167, 218
Maschera : 129
Maschere, cronache di servitori e padroni : 109, 115
Massere, Le : 54
 MAZOUER, Charles : 169
 MELDOLESI, Claudio : 39, 71, 88, 90, 168, 178-179
 MENNITI IPPOLITO, Nicolò : 272
 MEYERHOLD, Vsévolod : 18, 36, 41-45, 60, 73, 75, 82, 90, 94, 172, 238
 MIGLIONICO, Marco : 148
 MIKLASEVSKI, Konstantin : 35, 42, 50
 MILO, Quentin : 210
Mistero Buffo : 56, 58, 128-129, 234, 282
 MNOUCHKINE, Ariane : 19, 48, 59-62, 71, 73, 79, 81, 83, 93-94, 125-127, 235, 238, 256, 258, 261, 267
 MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin : 57-58, 70, 141, 171, 204, 259, 261-262, 264
 MOLINARI, Cesare : 39, 67, 132, 194, 201, 269
Mondo di Arlecchino, Il : 110
 MORETTI, Marcello : 47-48, 50-52, 65, 90
Mori a Venezia : 135, 164
 MORO, Aldo : 101
Mort joyeuse, La : 44
Moscheta : 58-59
 MUSTAFIĆ, Dino : 288

N

NAMBUDIRI, Krishna : 91
 NASELLI, Alberto : 61
 NORA, Pierre : 21, 281

O

Oiseaux, Les : 194
 OLIVA, Gaetano : 85, 148
 Olivero, Alberto : 151
 Olshansky, Vladimir : 139
Opéra de quat'sous, L' : 105, 107
Othello : 133, 164

P

PAGLIARONI, Michele : 214
Paillasse aux seins nus, La : 263
 PANDOLFI, Vito : 37-38, 55
 PAOLINI, Marco : 185
 PAPAFAVA, Lieta : 82
 PARENTI, Franco : 58-59
 PARNELL, Feliks : 186
 PASCAUD, Fabienne : 125
 PASEK TEMPO, I Made : 91
 PAVIS, Patrice : 22, 169, 171, 179, 206, 219, 224, 279
Pazzia di Isabella, La : 130, 160-161, 199
 PEARSON, Mike : 21
 PEDULLÀ, Gianfranco : 32
 PEDUZZI, Emmanuel : 133
 PELARDY, Gabriel : 133
 PENCHENAT, Jean-Claude : 93
 PEPE, Nico : 108
 PEPIĆ, Ivana : 286
 PEROCCO, Stefano : 112, 114-115, 120-122, 198, 203, 266, 282
 PERROS, Georges : 124
 PERUGINO, Pietro : 92
 PHILIPPE, Gérard : 124-125
 PIERI, Gianni : 85
Pierrot comédien : 31
 PION, Guy : 153-155, 215
 PIRANDELLO, Luigi : 44, 142
 POLI, Giovanni : 19, 38-39, 53-55, 58, 69, 73, 87-89, 96, 99, 107-110, 115, 117, 186, 197-198, 208, 265, 282
Pornographie : 67
 POUILLON, Jean : 12-13, 16
Princesse Brambilla, La : 45
 PROSPEROV NOVAK, Slobodan : 286
 PUPPA, Paolo : 39, 65, 96, 101-102, 116, 127, 137, 230
 PY, Olivier : 284

Q

QUETTE, Nelly : 123, 266

R

RADLOV, Sergei : 19
 RAME, Franca : 57-58
 RANZINI, Paola : 170-171
 RAO, Shanta : 91
 RASI, Luigi : 33
 RASMUSSEN, Iben Nagel : 66
 RATTO, Gianni : 49
 RAVEL, Maurice : 18
Re Cervo, Il : 152, 164
 REINHARDT, Max : 19, 46, 52, 60, 73, 84
 REY-FLAUD ALPHANDÉRY, Bernadette : 263
Rhinocéros : 108
 RICCOBONI, François : 244
 RICCOBONI, Luigi : 33, 48, 76, 168
 RIGOTTI, Domenico : 230
Richard III : 195
Ritorno di Scaramouche, Il : 69-70, 271
 ROBBINS, Tod : 163
 RONCONI, Luca : 47, 66-69, 90
 ROSSI, Aldo : 112
 ROUBA BILLOWICZ, Pawel : 122, 183, 186-193, 197, 212, 236, 256, 265-266, 282
 ROVELLI, Carlo : 13
 ROZIK, Eli : 249
 RUBI, Rusita : 108
 RUFFINI, Franco : 45, 91
 RUZANTE *cf.* Beolco, Angelo : 51, 58-59, 115

S

SCABIA, Giuliano : 90, 112
 SACCHI, Annalisa : 17, 179
 SACCO, Antonio : 41
 SCAPARRO, Maurizio : 112, 116, 119
Schweyk dans la Deuxième Guerre mondiale : 105
 SALVATORE, Lina : 239
 SAND, George : 30-31, 36, 48
 SAND, Maurice : 31, 33-34, 36, 48, 54, 58, 71, 145
 SANESI, Ireneo : 147
 SARTORI, Amleto : 51, 62, 64, 82, 85-86, 282
 SARTORI, Donato : 110, 112-114, 119, 282
 SARTRE, Jean-Paul : 288
 SAVARESE, Nicola : 91-92
 SANZIO, Raffaello : 92

SCALA, Flaminio : 95, 116, 160-161
 SCHINO, Mirella : 39
Se Venezia fosse Metropolis : 119
 SEKSAN, Vedrana : 287
 SERRA, Elena : 265-267
 SERRANO, Antonio : 151
 SERREAU, Nicolas : 197, 199
Servitore di due padroni : 46-47, 108, 118, 154, 178, 213, 287
 SHAKESPEARE, William : 32, 58, 86, 133, 135, 141, 164, 195-196, 228, 264
 SHARMA, Uma : 91
 SIMON, Alfred : 102
 SIMONI, Renato : 36
 SINISTERRA, Sanchis : 154
 SOPHOCLE : 246
 SOLERI, Ferruccio : 52-53, 64-65, 90, 92, 95, 107-110, 115, 276, 282
Spectacle du mime : 112
 SPINATO, Giampaolo : 273
 STANISLAVSKI, Constantin : 19, 42-43, 87-88, 93
Storie di Arlecchino, Le : 38, 54
Storia di una tigre e altre storie : 112
 STIEFEL, Erhard : 62
 STREHLER, Giorgio : 16, 19, 47-53, 55, 59-60, 64-65, 71, 82, 84, 86, 88, 90, 95, 99, 104-110, 115, 126, 145, 155-156, 178, 186, 197-198, 206, 208, 214, 246, 282, 288
 SUMMA, Pierangelo : 79

Š

ŠUNDALIĆ, Zlata : 286

T

TABOGA, Vittorio : 86
 TAIROV, Aleksandr : 19, 45
Talabot : 66
Targato H contro-mono-logo : 140, 218
 TAVIANI, Ferdinando : 12, 22, 27-28, 34-37, 39, 44, 66, 74, 128, 145-148, 152-154, 161, 167-168, 170-176, 185, 187-188, 193, 196, 199-200, 208-211, 218, 220, 222-223, 225, 227-228, 236, 243, 276-279, 281, 283
 TESO, Silvio Diago : 118-120
 TESSARI, Roberto : 27-28, 39, 53, 62, 120, 140, 184-185
 TESTORI, Giovanni : 58
 TOMASZEWSKI, Henryk : 186-187, 192
 TOSCANO, Roberto : 135
 TOSCHI, Paolo : 37
Trilogia degli Scarrozzanti : 58

TROIANO, Massimo : 248
Turandot : 45
Tutta casa, letto e chiesa : 112

U

Un homme, deux patrons : 287

V

VAKHTANGOV, Evgueni : 45
VAN ERVEN, Eugène : 102
VANGI, Giuliano : 223, 285
Venetiana, La : 96, 99, 108
Venexiana, La : 53
Ventidue infortuni di Mor Arlecchino, I : 285
VESCOVO, Piermario : 18, 41, 48, 57, 64, 96, 158-159, 163
VIANELLO, Daniele : 19
VICENTINI, Claudio : 168, 274
Vie de Galilée, La : 105
VILAR, Jean : 105, 124-126, 234, 259, 261-262
Vingt-Six Infortunes d'Arlequin, Les : 285
VITEZ, Antoine : 25, 126, 205
VIVIANI, Raffael : 112

W

WALLON, Emmanuel : 261-262
WATTEAU, Gilles : 83, 203
WEILL, Kurt : 107

Y

YATES, Frances A. : 282

Z

ZANA, Danielle : 107
ZARAZIK, Danuta : 141
ZORZI, Ludovico : 28, 35, 59, 217, 243

BIBLIOGRAPHIE

- ABENSOUR Gérard (dir.), *Nicolas Evreinov : l'apôtre russe de la théâtralité*, in *Revue des études slaves*, tome 53, fascicule 1, 1981.
- AGAMBEN Giorgio, *Nymphes*, Presses Universitaires de France, 2019.
- ALBERTI Carmelo (dir.), *Teatro nel Veneto. Le stanze del teatro*, Federico Motta, Milan, 2002.
- Id., *Gli scenari Correr. La commedia dell'arte a Venezia*, Bulzoni, Rome, 1996.
- ALLEGRI Luigi, *L'artificio e l'emozione, L'attore nel teatro del Novecento*, Laterza, Rome-Bari, 2014.
- ALIVERTI Maria Ines, « Per una iconografia della Commedia dell'Arte. A proposito di alcuni recenti studi », in *Teatro e storia*, a. IV, n° 1, 1989, p. 71-88.
- ALONGE Roberto, BONINO Guido Davico, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Turin, 2000.
- ANDREINI Francesco, *Le bravure del Capitan Spavento*, Roberto TESSARI (dir.), Giardini, Pise, 1987.
- APOLLONIO Mario, *Storia della Commedia dell'Arte*, Sansoni Editore, Florence, 1982.
- ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1938.
- ATTISANI Antonio (dir.), *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milan, 1980.
- BABLET Denis, BABLET Marie-Louise, *Le théâtre du soleil ou la quête du bonheur*, Diapolivre, Éditions du CNRS, Paris, 1979.
- BAILLON Jacques, *La matière immatérielle*, Riveneuve / Archimbaud, Paris, 2020, p. 53.
- Id., *Théorie de la re-présentation, Quand le Théâtre tend la main à la Science*, Riveneuve/Archimbaud, Paris, 2018.
- Id., *Comment le théâtre explique l'invariabilité de la vitesse de la lumière*, Riveneuve éditions, Paris, 2015.
- BALME Christopher B., VESCOVO Piermario, VIANELLO Daniele (dir.), *Commedia dell'Arte in Context*, Cambridge University Press, 2018.
- BANU Georges, *Mémoires du théâtre*, Actes Sud, Arles, 1987.
- Id. (dir.), *Les penseurs de l'enseignement, de Grotowski à Gabyly*, Alternative théâtrale, n° 70-71, décembre 2001.
- Id., *Amour et désamour du théâtre*, Actes Sud, Arles, 2013.

BARBA Eugenio, *Le Canoë de Papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria, L'Entretemps éditions, Saussan, 2004.

Id., « Tiers Théâtre : l'héritage de nous à nous-mêmes », traduit par Éliane Deschamps-Pria, *Jeu*, n° 70, 1994, p. 43-53.

Id., *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Marsilio, Padoue, 1965.

Id., *Le Canoë de Papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria, L'Entretemps éditions, Saussan, 2004.

BARBIERI Niccolò, *La Supplica*, Ferdinando TAVIANI (dir.), Il Polifilo, Milan, 1971.

BARSOTTI Anna, « Eduardo De Filippo et Dario Fo: deux poétiques de la scène en parallèle », traduit de l'italien par Lucie Comparini et Laetitia Dumont-Lewi, in *La Rivista*, n° 1, Actes de la journée d'études internationale : *Interpréter le théâtre de Dario Fo et Franca Rame. Approches théoriques et pratiques*, décembre 2014.

BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, éd. Jean-Loup Rivière, Seuil, Paris, 2002.

BENJAMIN Walter, *Essais sur Brecht*, La Fabrique Éditions, Paris, 2003.

Id., *Paris, capitale du XIX^e siècle, Le Livre des Passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, troisième édition, Cerf, Paris, 2009.

Id., *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit par Lionel Duvoy, Éditions Allia, Paris, 2020.

BERETTI Giuseppe, *La Frusta Letteraria*, vol. 2, Volpe al Sassi, Bologne, 1839.

BERGSON Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1938.

Id., *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Les Presses universitaires de France, Paris, 1939,

BONTÉ Pierre, IZARD Michel (dir.), *Dictionnaire de l'Ethnologie et de l'Anthropologie*, Presses universitaires de France, Paris, 1991.

BORGES Jorge Luis, *L'Aleph*, traduit de l'espagnol par Roger Caillois et René L.-F. Durand, Gallimard, Paris, 1967.

Id., *Le livre de Sable*, traduction revue par Jean-Pierre Bernes, Gallimard, Paris, 1978.

BORTOLETTI Francesca et SACCHI Annalisa (dir.), *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi*, Baskerville, Bologne, 2018.

BOSISIO Paolo, *Tra Goldoni e Strehler : Arlecchino e la Commedia dell'Arte*, Bulzoni Editore, Rome, 2007.

BOSO Carlo, « Art de la comédie, comédie de l'art », entretien réalisé par Lorraine Camerlain, in *Jeu*, n° 35, 1985, p. 60-73.

Id., « Contre la mort sucrée », in *Arlequin valet de deux maîtres*, adaptation de Carlo Boso et Guy Pion, Lansman, Manage, 1997

BRAGAGLIA Anton Giulio, *Commedia dell'arte : canovacci della gloriosa commedia dell'arte italiana*, Liberia del teatro, Florence, 1943.

BRECHT Bertold, *Écrits sur le théâtre*, traduction de Jean Tailleur et Guy Delfel, L'Arche Éditeur, Paris, 1972.

BROOK Peter, *L'espace vide, Écrits sur le théâtre*, traduit par Christine Estienne et Franck Fayolle, Édition du Soleil, 1977.

CALENDOLI Giovanni (dir.), *Ruzante sulle scene italiane del dopoguerra*, Mogliano Veneto – TV, Grafiche Presse, 1983.

CAPITINI Claudio, *Le voci del teatro. Interviste ai grandi della scena*, Gli specchi, Marsilio, 2014.

CECCHINI Pier Maria, *Le commedie. Un commediante e il suo mestiere*, Cesare MOLINARI (dir.), Bovolenta, Ferrara, 1983.

CHANCEREL Leon, *Le Théâtre et la Jeunesse*, Bourrelie, Paris, 1946.

CHARDIN Gabriel, DEBROISE Anne et al., *Le Temps un éternel recommencement*, Malakoff, Dunod, 2018.

CHAUDOIR Philippe, « Spectacles, fêtes et sons urbains », in *Géocarrefour*, vol. 78/2, 2003, p. 167-172.

Id., « Art public, arts de la rue, art urbain », in *Études théâtrales* (41-42), L'Harmattan, 2008, p. 183-191.

CLIDIÈRE Sylvie, « Arts de la rue, un peu d'histoire », in *Le Goliath*, guide-annuaire des arts de la rue et des arts de la piste, 2005-2006, Paris, HorsLesMurs, 2005, p. 31-33.

COPEAU Jacques, *Souvenirs du Vieux-Colombier. Compagnie des quinze*, Nouvelles éditions latines, Paris, 1931.

Id., *Registres I. Appels*. Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis, Gallimard, Paris, 1974.

Id., *Registres VI : L'École du Vieux-Colombier*, Gallimard NRF, Paris, 2000.

COTTICELLI Francesco, « Il trattato Dell'Arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso. L'impresa bellissima e pericolosa di Andrea Perrucci », in *Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale*, IV, Leo S. Olschki Editore, Florence, 2011, p. 47-91.

CROCE Benedetto, *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia : ricerche ed osservazioni*, Loescher, Rome, 1899.

Id., « Sul significato e il valore artistico della Commedia dell'Arte », in *Atti della Reale Accademia di Napoli*, vol. LII, 1928, p. 256-266.

Id., « Poesia popolare e poesia d'arte », in : *La Critica*, vol. XXVII, 1929, p. 321-339.

Id., « Intorno alla Commedia dell'Arte », in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Laterza, Bari, 1952, p. 503-514.

CRUCIANI Fabrizio, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, E & A editori associati, Rome, 1995.

CUPPONE Roberto, « Il sogno teatrale di Maurice Sand », in *Teatro e Storia*, Annali 3, XI, 1996, p. 241-304.

Id., *Le Théâtre de Nohant, L'Invenzione della Commedia dell'Arte*, vol. I, C.I.R.V.I, Moncalieri, 1997.

Id., « In questo, il teatro gli scenari della Commedia dell'Arte », in *Trans/Form/Ação*, n° 24 : 121-141, São Paulo, 2001, p. 121-142.

Id., « Commedia dell'Arte: un'eredità contesa », in *Repertório*, n° 26, Salvador, 2016, p. 53-60.

Id., « Io, la maschera e me », in *Rebento*, n° 7, São Paulo, décembre 2017, p. 160-175.

Id., « Il sogno teatrale di Maurice Sand », in *Teatro e Storia*, Annali 3, XI, 1996, p. 241-304.

D'AMICO Silvio (dir.), *Storia del Teatro Italiano*, Bompiani, Milan, 1936.

D'ONGHIA Luca, MARINAI Eva, (dir.), *Ripensare Dario Fo, Teatro, lingua, politica*, Mimesis Edizioni, Milan-Udine, 2020.

DE AMICIS Vincenzo, *La commedia popolare latina e la commedia dell'arte*, Morano, Naples, 1882.

DE BERARDINIS Leo, *Il ritorno di Scaramouche di Jean Baptiste Poquelin e Leòn De Berardin*, libri Arena - fuori Thema, Bologne, 1995.

DE BOSIO Gianfranco, *La più bella regia, la mia vita*, Neri Pozza, Vicence, 2016.

DE FILIPPO Eduardo, DE FILIPPO Isabella Quaratotti, *Eduardo, polemiche, pensieri, pagine inedite*, Bompiani, Milan, 1985.

DE MARINIS Marco (dir.), *Culture teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo, Quarant'anni di nuovo teatro italiano*, 2/3, Tipografia Zampighi, Bologne, 2000.

Id., *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Rome, 2000.

Id., « La Commedia dell'Arte tel teatro del Novecento e oltre », in *Atti & sipari*, n. 8, avril 2011.

Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Rome, 2013.

Id., *Mimo e teatro nel Novecento*, La Casa Usher, Florence, 1993.

DALL'OMBRA Davide, PIERANGELI Fabio, *Giovanni Testori : biografia per immagini*, Gribaudò, Cavaler maggiore, 2000.

DECROUX Étienne, *Paroles sur le mime*, Gallimard, Paris.

DÉTIENNE Marcel (dir.), *Transcrire les mythologies. Tradition, écriture, historicité*, Albin Michel, Paris, 1994.

DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Librairie Plon, Paris, 1929.

DORT Bernard, *Le jeu du théâtre. Le spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L, 1995.

Id., « La traversée du désert. Brecht en France dans les années 80 », in *Brecht, années 80*, in *Théâtre / Public* n° 79, janvier- février 1988.

DUCHARTRE Pierre-Louis, *La Comédie Italienne : l'improvisation - les canevas - vies - caractères - portraits - masques des illustres personnages de la Commedia dell'Arte*, Librairie de France, Paris, 1924.

ECO Umberto, MIGIEL Marilyn, « An Ars Oblivionalis ? Forget It ! », traduit par Marilyn Migiel, in *PMLA*, vol. 103, n° 3, Modern Language Association, 1988, p. 254-261.

FABIANO Andrea, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII^e siècle*, Pups, Paris, 2018.

Id., Carlo Goldoni Scenari per la Comédie-Italienne, Andrea Fabiano (dir.), Marsilio, Venise, 2017.

Id., « Parcours dramaturgiques goldoniens à la Comédie-Italienne », in *Carlo Goldoni et la France : un dialogue dramaturgique de la modernité*, in *Revue des Études Italiennes*, L'Age d'homme, Paris, Tome 33, n° 1-2, janvier-juin 2007, p. 44-51.

Id., *I « buffoni » alla conquista di Parigi: storia dell'opera italiana in Francia tra « Ancien Régime » e Restaurazione (1752-1815)*, De Sono-Paravia, Turin, 1988.

FERAL Josette, *Trajectoires du Soleil, autour d'Ariane Mnouchkine*, Éditions Théâtrales, Paris, 1998.

FERRONE Siro, BURATTELLI Claudia, LANDOLFI Domenica, et al. (dir.), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B. Andreini, N. Barbieri, P. M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, vol. 2, Le Lettere, Florence, 1993.

Id., TESTAVERDE Anna Maria (dir.), *Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale*, I, Leo S. Olschki, Florence, 2008.

Id., ZORZI Ludovico, INNAMORATI Giuliano, *Il teatro del Cinquecento : i luoghi, i testi, gli attori*, Morlacchi, Pérouse, 2008.

Id., *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Turin, 2014.

Id., *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Marsilio, Venise, 2011.

Id. (dir.), *Commedie dell'Arte*, vol. 2, Mursia, Milan, 1985-86.

Id., « Il metodo compositivo della Commedia dell'Arte », in *drammaturgia.it*, le 9 décembre 2003.

FIGAU MANNING Céline (dr.), *La Scène en miroir : métathéâtres italiens (XVI^e-XXI^e)*. Études en l'honneur de Françoise Decroisette, Classiques Garnier, Paris, 2016.

Id., KARSKY Marie Nadia, *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience*, Presses universitaires de Vincennes, 2017.

FILACANAPA Giulia, « La néo-commedia dell'arte ou l'invention d'une tradition : Carlo Boso et Leo De Berardinis, deux capocomici modernes », in *Les langues néo-latines, Tendances actuelles dans les pays de langues romanes II*, n° 372, janvier-mars 2015, p 55-68.

FINDLAY Robert R., FILIPOWICZ-FINDLAY Halina, « The *Other Theatre* of Wroclaw: Henryk Tomaszewski and the Pantomima », in *Educational Theatre Journal*, vol. 27, n° 4, 1975, p. 453-465.

FO Dario, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Turin, 2009.

Id., Giuseppina MANIN, *Il paese dei misteri buffi*, Ugo Guanda Editore, Parme, 2012.

FONTANA, Alessandro, *La scena*, Marsilio, Venise, 2019.

FREIXE Guy, *La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine. Une lignée théâtrale de jeu de l'acteur*, L'Entretemps, Laverune, 2014.

Id., « L'improvisation et le jeu masqué dans la formation de l'acteur », in *Cena*, Porto Alegre, n° 23, septembre / décembre, 2017, p. 174-183.

GAMBELLI Delia (dir.), *Arlecchino a Parigi. Lo Scenario di Domenico Biancolelli*, vol. 2, Bulzoni, Rome, 1997.

GENTY Philippe, *Paysages intérieurs*, L'Entretemps, Paris, 2013.

GHERARDI Evaristo, *Le théâtre italien de Gherardi, ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service. Enrichi d'estampes en taille-douce à la tête de chaque comédie, à la fin de laquelle tous les airs qu'on y a chantés se trouvent gravés notés avec leur basse-continue chiffrée*, Tome I, J.-B. Cusson et P. White, Paris, 1700.

GOIN Émilie, PROVENZANO François (dir.), *Usages du peuple. Savoirs, discours, politiques*, Presses universitaires de Liège, Liège, 2017.

GOLDONI Carlo, *Il servitore di due padroni*, in *Opere*, Gianfranco Folena (dir.), Mursia, Milano, 1969.

GONON Anne, *IN VIVO. Les figures du spectateur des arts de la rue*, Entretemps, Paris, 2011.

Id., « Du passant à l'habitant : variations des publics des arts de la rue », in *Raison présente*, n° 187, 3e trimestre 2013, Figures de spectateur, p. 55-64.

GORDON CRAIG Edward, *De l'Art du Théâtre*, Circé, Belval, 1999.

Id., « The Commedia dell'Arte or Professional Comedy », in *The Mask*, vol. III, n° 10-12, avril 1911.

Id., « The Commedia dell'Arte or Professional Comedy, From Andrea Perrucci, Dell'Arte Rappresentativa, Premeditata ed All'improvviso », in *The Mask*, vol. IV, n° 2, octobre 1911.

Id., « The Commedia dell'Arte Ascending », in *The Mask*, vol. V, n° 2, avril 1912.

GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, traduction de Claude B. Levenson, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1971.

GUARDENTI Renzo (dir.), *Per Edward Gordon Craig nel cinquantenario della morte (1966-2016)*, Bulzoni Editore, Rome, 2018.

Id., *Gli Italiani a Parigi, La Comédie Italienne (1660-1697) : Storia, pratica scenica, iconografia*, vol. 2, Bulzoni, Rome, 1990.

GUCCINI Gerardo (dir.), *Prove di Drammaturgia*, Rivista di inchieste teatrali, n° 1, Année XII, Titivillus Mostre Editoria, Corazzano, juillet, 2007.

GUENOUN Denis, *L'exhibition des mots – une idée (politique) du théâtre*, Éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, 1992.

HAMIDI KIM Bérénice, *Les Cités du théâtre politique en France de 1989 à 2007*, Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle, Sciences de l'Homme et Société, Université Lumière - Lyon II, 2007.

HAWKING Stephen W., *Une brève histoire du temps. Du Big Bang aux trous noirs*, traduit de l'anglais par Isabelle Naddeo-Souriau, Éditions Flammarion, Paris, 2020.

INNAMORATI Isabella (dir.), *Luca Ronconi e il suo teatro: settimana del teatro 8-15 aprile 1991*, Bulzoni Editore, Rome, 1996.

JOSEF Voss, *Le langage comme force selon Wilhelm von Humboldt*, Éditions Connaissance et Savoirs, Saint-Denis, 2017.

Id., « Aristote et la théorie énergétique du langage de Wilhelm von Humboldt », in *Revue Philosophique de Louvain*, quatrième série, tome 72, n° 15, 1974, p. 482-508.

JOUVET Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, Paris, 2009.

LACAN Jacques, *Écrits*, Le Seuil, Paris, 1966.

Id., *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu : essai d'analyse d'une fonction en psychologie*, Navarin, Paris, 1984.

LECOQ Jacques, *Le corps poétique*, Actes Sud-Papiers, Arles, 1997.

LENCLUD Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », in *Terrain*, n° 9, Habiter la Maison, 1987, p. 110-123.

LIVI François, PERRUS Claudette (dir.), *Carlo Goldoni et la France : un dialogue dramaturgique de la modernité (II)*, Tome 53, n° 3-4, L'Age d'homme, Paris.

LÉVI-STRAUSS Claude, « Boléro de Maurice Ravel », in *L'Homme*, Tome 11, N. 2., 1971, p. 5-14.

- LOYER Emmanuelle, « Le théâtre national populaire au temps de Jean Vilar (1951-1963) », in *Vingtième Siècle*, revue d'histoire, n° 57, janvier-mars 1998, p. 89-103.
- Id.*, DE BAECQUE Antoine, *Histoire du Festival d'Avignon*, in « Introduction », Gallimard, Paris, 2016.
- MANCINI Andrea, *Vito Pandolfi : i percorsi del teatro popolare*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1990.
- MANGO Achille, *Cultura e storia nella formazione della Commedia dell'Arte*, Adriatica, Bari, 1972.
- MARCHETTI Marta, *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parole in scena*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2016.
- MAROTTI Ferruccio, ROMEI Giovanna, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. II : La professione del teatro*, Bulzoni, Rome, 1991.
- MELDOLESI Claudio, *I fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Bulzoni, Rome, 2008.
- Id.*, « L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti », in *Teatro e storia*, IV, n° 2, Il Mulino, Bologna, 1989, p. 199-214.
- Id.*, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Bulzoni, Rome, 1978.
- MERLI Sandro, *Fare l'attore*, Gremese Editore, Rome, 1988.
- MEYERHOLD Vsévolod, *Écrits sur le théâtre*, trad. de Béatrice Picon-Vallin, vol. I, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1973.
- Id.*, Introduction, choix de textes et traduction de Béatrice Picon-Vallin, Actes Sud-Papiers, Arles, 2005.
- MIKLASEVSKI Konstantin, *La Commedia dell'Arte ou le Théâtre des comédiens italiens des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, éditions de la Pléiade, 1927.
- MIGLIONICO Marco, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità*, Editore XY.IT, Arona, 2009.
- Id.*, « La Commedia dell'Arte : Un modo di fare teatro diventa pedagogia teatrale », in *Rivista e.te Educazione alla Teatralità*, n° 3, décembre 2011, p. 96-103.
- MOLINARI Cesare, *La Commedia dell'Arte*, Mondadori, Milan, 1985.
- Id.*, « Attori-autori della Commedia dell'Arte », in *Quaderns d'Italia*, n° 2, 1997, p. 21-37.
- MOMO Arnaldo, *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Marsilio, Venice, 1992.
- MURARO Maria Teresa (dir.), *Studi sul teatro veneto fra rinascimento ed età barocca*, Olschki, Florence, 1971.
- NEPOTI Roberto, CAPPÀ Marina, *Dario Fo*, Gremese, Rome, 1997.
- NICOLL Allerdyce, *Il mondo di Arlecchino*, Bompiani, Milan, 1980.

- Id.*, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Bulzoni, Rome, 1971.
- NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, tome I, Gallimard, Paris, 1984.
- OLIVA Gaetano, *La pedagogia teatrale. La voce della tradizione e il teatro contemporaneo*, Unicopli, Milan, 2005.
- Id.*, PILOTTO Serena, *La scrittura teatrale nel Novecento, Il Testo Drammatico e il Laboratorio di Scrittura Creativa*, Editore XY.IT, Arona, 2013.
- OTTONELLI Gian Domenico, *Della christiana moderatione del theatro. Libro quarto detto L'ammonitioni a' recitanti, per avvisare ogni cristiano a moderarsi da gli accessi nel recitare*, Bonardi, Florence, 1652.
- PANDOLFI Vito, *La Commedia dell'Arte, Storia e testo*, vol. 6, Sansoni, Florence, 1957-1961.
- Id.*, *Il teatro del Rinascimento e la Commedia dell'Arte*, Lerici, Rome, 1969.
- PASCAUD Fabienne, *L'Art au présent*, Entretiens, Plon, 2005.
- PASTORE STOCCHI Manlio, PIZZAMIGLIO Gilberto (dir.), *Problemi di critica goldoniana XII, Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur : un carrefour artistique européen*, vol. 12, Longo Editore, Ravenna, 2006.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2015.
- Id.*, VILLENEUVE Rodrigue (dir.), *Gestualités*, in *Protée*, vol. 21, n° 3, Université du Québec à Chicoutimi, en collaboration avec la revue *Assaph*, Université de Tel-Aviv, automne 1993.
- Id.*, *L'Analyse des spectacles*, « Éditions Nathan, Paris, 1996.
- Id.*, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, 4ème édition, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007.
- Id.*, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, 2e éd., Armand Colin, Malakoff, 2018.
- Id.*, « La dramaturgie et les textes de l'actrice, Questions à Julia Varley », in *Journal of Theatre Anthropology*, n° 1, mai 2021, p. 201-211.
- PEARSON Mike, « Theatre/Archeology », in *The Drama Review*, 38, n° 4, 1994, p. 133-161.
- PERRELLI Franco, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Editori Laterza, Bari, 2007.
- PERRUCCI Andrea, *Dell'Arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso / A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation*, Bilingual Edition, COTTICELLI Francesco (dir.), THOMAS F. HECK, ANNE GOODRICH HECK, Scarecrow Press, New York-London, 2008.
- PICON-VALLIN Béatrice, *Le Théâtre du Soleil. Les cinquante premières années*, Actes Sud, Arles, 2014.
- Id.*, « Un vrai masque ne cache pas, il rend visible », entretien avec Erhard Stiefel et Ariane Mnouchkine, réalisé par Béatrice Picon-Vallin, à La Cartoucherie, le 29 février 2004.

- POUILLON Jean, *Fétiches sans fétichisme*, Maspero, Paris, 1975.
- POZZO Alessandra, *Grr... grammelot : parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, CLUEB, Bologna, 1998.
- PRÉNAT Jacques, *Journal de bord des Copiaus 1924-1929*, Seghers, Paris, 1974.
- PUPPA Paolo, *Il teatro di Dario Fo dalla scena alla piazza*, Marsilio, Venice, 1978.
- Id.*, « L'attore et la strada », in *Trans/Form/Ação*, n° 24, São Paulo, 2001, p. 47-56.
- Id.*, « La Commedia dell'arte e il teatro politico », in *Rebento*, São Paulo, n° 8, 2018, p. 25-44.
- PY Olivier, *Ma jeunesse exaltée*, Actes Sud, Arles, 2022.
- OJEDA CALVO Maria Del Valle, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Bulzoni, Rome, 2007.
- QUILLET Françoise, *L'Orient au Théâtre du Soleil*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- RANZINI Paola (dir.), *Citare a teatro. Storia, Spettacoli, testi*, in *Parole Rubate*, Rivista internazionale di studi sulla citazione/ Purloined Letters An International Journal of Quotation Studies, n° 15, juillet 2017.
- RASI Luigi, *I Comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, vol. I, Fratelli Bocca, Florence, 1897 et vol. II, 1905.
- REINHARDT Max, Introduction, choix de textes et traduction par Jean-Louis Besson, Actes Sud-Papiers, Arles, 2010.
- RÉMY Jean (dir.), *Les langages de la rue*, « Espaces et sociétés », n° 90/91, L'Harmattan, Paris, 1997.
- RICCOBONI François, *L'Arte del teatro*, Traduction, introduction et notes d'Emanuele DE LUCA, Acting Archives Review, Naples, 2015.
- RICCOBONI Luigi, *Histoire du Théâtre Italien*, Pierre Delormel, Paris, 1728.
- Id.*, *Discorso della Commedia all'improvviso e scenari inediti*, Irene MAMCZARZ (dir.), Il Polifilo, Milan, 1973.
- ROUBA BILLOWICZ Pawel, « Combates escénicos », in *Apunts. Educación física y deportes*, vol. 2, n° 100, 2010, p. 73-87.
- SAÏD Suzanne, *La littérature grecque d'Homère à Aristote*, Presses Universitaires de France, Paris, 2001.
- SAIDI SHAHROUZ Mina, « Les femmes et les espaces publics à Téhéran », in *Égypte/Monde arabe*, Troisième série, CEDEJ - Centre d'études et de documentation économiques juridiques et sociales, 2012, p. 57-69.
- SALVONI Giovanna, *Capovolgere il mondo per rimetterlo in piedi. Appunti sulla funzione etica e sociale del gioco e dell'umorismo nell'ambito delle culture umane*, EDUCatt, Milan, 2011.

- SAND Maurice, *Masques et bouffons : comédie italienne, texte et dessins par Alexandre Manceau. Préface par George Sand*, tome I, Michel Lévy, Paris, 1860.
- Id.*, *Masques et bouffons : comédie italienne, texte et dessins par Alexandre Manceau. Préface par George Sand*, tome II, Michel Lévy, Paris, 1860.
- SAND George, *Le château des Désertes*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *À tous les vents*, Volume 385 : version 1.01, [Michel Lévy Frères, Paris, 1851].
- SARTORI Donato, LANATA Bruno (dir.), *Arte della maschera nella Commedia dell'Arte*, La Casa Usher, Florence, 1983.
- SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Ch. Bally et A. Sechehaye, Payot, Paris, 1916.
- SAVARESE Nicola, « Pourquoi l'anthropologie théâtrale ? », entretien réalisé par Josette Féral, in *Jeu*, Revue de théâtre, n° 68, 1993, p. 119–133.
- SCALA Flaminio, *Il teatro della favole rappresentative*, Ferruccio Marotti (dir.), Il Polifilo, Milan, 1976.
- SCHERILLO Michele, *La Commedia dell'Arte in Italia : studi e profili*, Loescher, Turin, 1884.
- SERREAU Nicolas, « L'art d'improviser sous le masque », in *Jeu*, Revue de théâtre, n° 57, 1990, p. 63-70.
- SILHOUETTE Marielle, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, PUPS Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2017.
- SIMON Alfred, « Théâtre Et Désastre: Qui Croit Encore Au Théâtre Populaire? », in *Esprit (1940-)*, n° 393 (6), 1970, p. 1136-1156.
- SORESI Giovanni (dir.), *Shakespeare, Goldoni, Brecht*, Il Dialogo, Milan, 1984.
- SORIANI Simone, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Titivillus, Pise, 2007.
- STANISLAVSKI Constantin, *Ma vie dans l'art*, traduction du russe, préface et notes de Denise Yoccoz, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1999.
- STOPPATO Lorenzo, *La commedia popolare in Italia*, Draghi, Padoue, 1887.
- STREHLER Giorgio, *Un théâtre pour la vie*, Fayard, Paris, 1980.
- Id.*, *Io, Strehler. Conversazioni con Ugo Ronfani*, Rusconi, Milan, 1986.
- TAVIANI Ferdinando, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. I : La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Rome, 1991.
- Id.*, « Odin Teatret : Phases of a theatrical enclave », traduction de Judy Barba, in *Why a Theatre Laboratory ?*, Peripeti, tidsskrift for dramaturgiske studier, n° 2, 2004.
- Id.*, SCHINO Mirella, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle*, traduit de l'italien par Yves Liebert, « Contrastes » Bouffonneries, Paris, 1984.

Id., « Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte », in *Teatro e Storia*, n° 1, ottobre 1986, p. 25-75.

Id., « Position du masque dans la commedia dell'arte », in *Le masque du rite au théâtre* (1985), Béatrice PICON-VALLIN (dir.), CNRS éditions, Paris, 2005, p.119 - 132.

TAYLOR Diane, *The Archive and The Repertoire, Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham and London, 2003.

TESSARI Roberto, *La Commedia dell'Arte. Genesi d'una società dello spettacolo*, Editori Laterza, Bari, 2013.

Id., *Commedia dell'Arte. La Maschera e l'Ombra*, Mursia, Milan, 1981.

Id., *Teatro e antropologia. Tra rito e spettacolo*, Coracci editore, Rome, 2004.

TESTAVERDE Anna Maria (dir.), *I canovacci della Commedia dell'Arte*, Trascrizione dei testi e note di A. Evangelista. Prefazione di R. De Simone, Einaudi, Turin, 2007.

Id. (dir.), *Zani mercenario della piazza europea*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2003.

UBERSFELD Anne, *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Éditions Sociales, Paris, 1981.

VAKHTANGOV Evgueni, *Écrits sur le théâtre*, Préface, traduction et notes d'Hélène Henry, Postface de Béatrice Picon-Vallin, L'Age d'Homme, Lausanne, 2000.

VAN ERVEN Eugène, *Radical People's Theatre*, Indiana University Press, 1988.

VATAIN-CORFDIR Julie (dir.), *La scène en version originale*, PUPS Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015.

VESCOVO Piermario, « Dario Fo e la (sua influenza sulla) commedia dell'arte », in *Revue des Études Italiennes*, tome 56, n° 3-4, L'Age d'Homme, Lausanne, juillet-décembre 2010, p. 199-214.

Id., « *Farvi sopra le parole. Scenario, ossatura, canovaccio* », in *Commedia dell'Arte*, Annuario internazionale, III, 2010, p. 95-116.

VICENTINI Claudio, *La teoria della recitazione : Dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venice, 2012.

Id., « Le zone oscure della recitazione. Questioni di metodo », in *Acting Archives Review*, Rivista di studi sull'attore e la recitazione, I, n° 1, avril 2011, p. 3-14.

VITEZ Antoine, entretien avec Danielle Kaisergrüber, « Théorie / pratique théâtrale », in *Dialectiques*, n° 14, été 1976, p. 8-16.

WALLON Emmanuel, « La mobilité du spectateur », in *Études théâtrales*, L'Harmattan, n° 41-41, 2008, p. 192-221.

YATES Frances A., *L'art de la mémoire*, traduction de l'anglais par Daniel Arasse, Gallimard, Paris, 2022.

ZANA Danielle, « Giorgio Strehler, poète et serviteur de deux maîtres : le théâtre et la vie », in *Jeu*, n° 60, 1991, p. 17-22.

ZORZI Ludovico, *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, Einaudi, Turin, 1990.

Id., « Intorno alla Commedia dell'Arte », in *Forum Italicum*, vol. XIV, n° 3, 1980, p. 426-453.

Articles de presse

Anonyme, « Scaramuccia : un altro miracolo », in *Venezia 7*, mai 1986.

Anonyme, « Pantalon et Arlequin en banlieue », in *24 heures*, Lausanne, le 20 octobre 1983.

Anonyme, « Il Carro dei Comici è pronto a ripartire verso nuove sfide », in *Il Messaggero*, le 1 novembre 2009.

Anonyme, in *La Terrasse*, n° 59, juin/juillet, 1998.

Anonyme, « Per i francesi il Ruzante è uno Chaplin del '500 », in *L'Italia*, il 30 giugno 1961.

Anonyme, « Carlo Boso, teatro espresso », in *Libération*, Lyon, 1987.

Archana, « The language of laughs needs no translation », in *Mail Today*, New Delhi, le 29 septembre, 2009.

Bastidon Claire, « Bonne humeur contagieuse de Scaramouche », article de presse dans un journal français, [source inconnue], Festival Off, le 19 juillet, 2001.

Boso Carlo, « La leçon de Boso », propos recueillis par Marion Garreau, in *Sud Ouest*, Marsan, le 19 août 2011.

Id., « La parole à... », in *Versailles Magazine*, Versailles, février 2012.

Id., « I mori nella commedia dell'arte », article de presse dans un journal italien, [source inconnue], Fano, 2007.

Id., « Quelques réflexions sur le travail de recherche fait jusqu'ici sur la Commedia dell'Arte », article de presse dans un journal français, [source inconnue], années 1980.

Id., Soleri Ferruccio, « Petit lexique d'une tradition vivante », propos recueillis par Michèle Friche, in *Le Soir*, le 6 novembre 1996.

Id., in « Questo Scaramuccia è un po' gentiluomo », in *La Stampa*, le 22 janvier 1987.

Id., propos recueillis par Morgane Guimier, in *Artistik Rezo*, juillet 2009.

Id., « La Commedia m'a toujours rattrapé », in *Le Dauphiné*, Vaucluse, juillet 2007.

Id., « J'avais envie d'échanger avec la population », propos recueillis par Steeve Fauviau, in *Montreuil-Dépêche*, janvier 2005.

Cuppone Roberto, « Il Teatro secondo Boso », in *Nuova Vicenza*, le 18 février 1990.

Id., « Recensioni », in *Sipario*, octobre, 1989

Corso Andreina, « Teatro alla Giustizia : *La maschera è in noi* », in *Venezia 7*, les 5-11 août 1983.

Delarue Margot, « Scaramouche, il pique, il touche ! », in *L'envolée culturelle*, le 18 août 2016.

Fraccacreta Alberto, « Goldoni e noi », entretien réalisé par Alberto Fraccacreta, in *Succedeoggi*.

Grassi Paolo, « Teatro, pubblico servizio », in *Avanti !*, avril 1946.

Griffo Massimo, « Pantalone in un Seicento quasi tragicomico tra colpi di scena, pozioni e travestimenti », in *Il Giornale Milano*, mars 1984.

Lazzarini Francesco, « Bentornata commedia dell'arte », in *Il Mattino*, Padoue, le 10 juin 1983.

Lucchesini Paolo, « I comici dell'arte », in *La Nazionale Firenze*, le 9 mars 1984.

Ly Noëlle, Entretien avec Anna Cottis, réalisé par Noëlle Ly, in *Le Parisien*, aout 2019.

M. Gr., « Baruffe e sberleffi », in *Brescia Oggi*, septembre 1986.

M.J.D., « L'Opéra de Quat'Sous par les Rotatives », in *Lyon Matin*, le 18 avril 1984.

Medetti Raffaele, « La Commedia dell'Arte proprio come a quei tempi », in *La Notte*, Milan, 15 mai 1984.

Menniti Ippolito Nicolò, « Aria di festa in scena. Riuscita pièce sulla commedia dell'arte », in *La Nuova Venezia*, mai 1986.

Mourey Mélody, « Révéler le monde et sa complexité », entretien avec Ariane Mnouchkine, réalisé par Mélody Mourey, in *théâtredusoleil*, février 2018.

Onda Silvano, « Goldoni ha una variabile impazzita », in *Il Diario*, le 30 octobre, 1979.

Piccioli Gianandrea, in *Linea d'ombra*, n° 8, février 1985.

Pietragnoli Leopoldo, « Curiosità e grande cordialità per Venezia in Estonia », in *Il Gazzettino*, il 8 juillet 1983

Pion Guy, « La Commedia dell'Arte réinventée », propos recueillis par Elysabeth Loos, in *La Lanterne*, 1997.

Puppa Paolo, « La forza et la forma. L'energia della piazza », in *STILB : Spettacolo Scrittura Spazio*, mars - juin, 1983.

Rigotti Domenico, « Ecco il vero spirito della Commedia dell'Arte », in *Avvenire*, le 16 mai 1984.

S.C., « Bravissimo », in *l'Echo*, le 27 février 1997.

Scarpini Sudani, « A Senigallia il debutto di *Arlecchino servitore di due padroni*, il nuovo spettacolo di David Zanza Anzalone », in *Vivere Senigallia*, janvier 2016.

Simoni Renato, « La Turandot di Carlo Gozzi », in *Corriere della sera*, le 17 février 1926.

Ronfani Ugo, « Questo è un Ronconi di serie A », in *Il Giorno*, le 20 octobre 1984.

Spinato Giampaolo, « Scaramuccia tra gli innamorati », in *Il Giornale*, février 1987.

Spirito Roberta, in « L'Italie à Paris », le 26 juillet 2017.

Tuccitto Massimo, « Intervista aperta al Maestro Carlo Boso », entretien réalisé par Massimo Tuccitto, in *Siracusa News*, octobre 2010.

Volli Ugo, « Far teatro popolare giocando e sorridendo », in *La Repubblica*, le 21 mai 1984.

V. Maurizia, « Le maschere secondo Boso il regista vicentino nato al Piccolo Teatro », in *Il Giornale di Vicenza*, 1987.

Veneti Silvia, « Arriva il carro dei comici », in *Voce delle Marche*, le 4 septembre, 2007.

Programmes et dossiers de presse

1982-2007 en Eveil depuis 25 ans, Mémoire d'une aventure théâtrale.

Appunti di regia *Arlecchino* tournée 1954 : riflessioni sullo spettacolo pubblicate sul programma di sala in occasione della tournée in America Latina del 1954.

Appunti di regia *Arlecchino* 1984, Note su *Arlecchino* pubblicate nel programma di sala della stagione 1983-84.

Contribution de Elena Bucci à la rencontre « La Commedia dell'Arte di Leo De Berardinis », dans le cadre du Festival-Laboratorio « *Arlecchino Domani* » de l'Ecole d'Art dramatique Paolo Grassi de Milano, le 14 juillet 2008.

« Différent : le Théâtre du Soleil », Travail Théâtral, numéro spécial, février 1976.

Dossier de presse, « *Othello...* en Commedia dell'Arte », 2014.

Franca Rame : commenti al *Grammelot di Scapino*, brano di *Mistero buffo*, recitato da Dario Fo, 1977.

L'Âge d'or, Première ébauche, Texte-programme, La collection numérique du Théâtre du Soleil, 1975.

« Masque et hérésie », texte inédit, note d'intention, atelier sur le masque, Isola Dovarese, 2007, archive privée de la famille Summa.

Programme du Festival international de Lyon, Berlioz, (mai 1983), direction artistique : Serge Baudo, Rapid Copy, Lyon, 1983.

« Sarabanda barocca con figure », entretien avec Luca Ronconi, réalisé par Ubaldo Soddu, 1984.

Thèses de doctorat

Giulia Filacanapa, *À la recherche d'un théâtre perdu, Giovanni Poli (1917-1979) et la néo-Commedia dell'Arte en Italie, entre tradition et expérimentation*, thèse de doctorat soutenue sous la direction de Françoise Decroisette et de Anna Maria Testaverde, Université Paris 8, 2015.

Vittorio Taboga, *La formazione teatrale in Italia (1935-1967)*, Dottorato di ricerca in arti visive, performative e mediali, Ciclo XXX, thèse de doctorat soutenue sous la direction de Gerardo Guccini, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2018.

Vidéos

Monde d'Arlequin, L'extrait de la vidéo du spectacle de Soleri et Boso, 2019.

Le prix de l'expérience. Contraintes et dépassements dans le travail de groupe, rencontre avec Ariane Mnouchkine et Eugenio Barba, vidéo conférence, le Théâtre du Soleil - Cartoucherie, Paris, le 8 mars 2016.

Les Deux voyages de Jacques Lecoq, film documentaire réalisé par Jacques Lecoq, Jean-Gabriel Carasso, Jean-Claude Lallias et Jean-Noel Roy, 1999.

Carlo Boso, discours d'inauguration pour la Journée mondiale de la Commedia dell'Arte, SAT, février 2022.

Eugenio Allegri, *Il grande viaggio nella Commedia dell'Arte* (2021), film documentaire réalisé par Redazione Rumorscena, in live streaming par Teatro Café Müller, 2021.

Enrico Bonavera, laboratoire « Les métiers de la Commedia dell'Arte », le Piccolo Teatro de Milan, le 5 mai, 2009.

Théâtre et dialogue des cultures - Interview d'Ariane Mnouchkine, vidéo réalisée par Malik Tigrine, Produit par l'Union des Savoirs (UDS), 2018.

Arlecchino, scemo di guerra, réalisé par Andrea Laquidara, Centre Théâtral de Senigallia, Italie, 2016.

ANNEXE

LES ŒUVRES THÉÂTRALES ET LES CANEVAS

I. *ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI*, TEXTE INÉDIT

Nous proposons dans cette section le texte inédit d'*Arlecchino servitore di due padroni* élaboré comme une création collective avec la compagnie Cantina Rablé. Le texte théâtral proposé ici est une réécriture de la pièce de Goldoni, *Serviteur de deux maîtres*. Il est transcrit et il se trouve dans les archives personnelles de Michele Pagliaroni et de David Anzalone. La structure de la pièce est découpée en trois actes, en revanche, elle n'est pas divisée en scènes.

*ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI*¹

Drammaturgia di Carlo Boso

Soggetto di Michele Pagliaroni e David Anzalone

2015

Personnages :

ARLECCHINO

JESSICA, Smeraldina

BRASCO, Brighella

BAGNASCO, Pantalone

CLARICE BAGNASCO, sua figlia

BEATRICE VIZZINI, in abito da uomo sotto nome di CALOGERO VIZZINI, Federico Rasponi

ONOREVOLE ROMA, Dottore

SILVIO ROMA, suo figlio

LUCKY LUCANIA, Florindo Aretusi

¹ Dans le titre du document, il est précisé : « copione con tagli » (scénario avec découpage).

PRIMO ATTO

Arrivo dei Comici con le valige. Canzone *Dormi dormi che io ti canto*.

Tutti si disperdono. Scene di malavita. Assassinio a coltellate, fuga di Lucky inseguito da Beatrice.
Arlecchino raccoglie il coltello, tutti gridano all'assassino, Arlecchino scappa.

Tutti escono di scena.

Entra Jessica portando casse di champagne e cantando. Esce.

Entra Brasco e porta casse. Esce.

Entrano Clarice e Silvio.

CLARICE: (*a Silvio*) Baciarmi stupido.

SILVIO: Ma Clarice...

CLARICE: Non c'è ma che tenga. Ti ho detto di baciarmi.

SILVIO: Ma adesso? Qui? Davanti a tutti?

CLARICE: Sì adesso. Qui. Davanti a tutti.

SILVIO: Ma Clarice...

CLARICE: Basta con questi ma e questi mi, muoio dalla voglia di assaporare le tue labbra

SILVIO: Ma se mio padre lo viene a sapere...

CLARICE: Che lo sappia (*si abbracciano e cadono a terra*).

Entra Jessica.

JESSICA: Dio mio! Cosa vedono i miei occhi!

Entra Brasco.

BRASCO: Dio mio! Cosa vedono i nostri occhi!

SILVIO: Il primo di voi due che parla è un uomo morto.

JESSICA: Donna, io donna sono. Capito signorino Silvio?

BRASCO: Stanno arrivando i vostri genitori.

SILVIO: Ricomponiti svergognata.

CLARICE: Ma cosa dici Silvio?

SILVIO: Niente, era così per ridere.

PANTALONE: (*da dietro*) La prego caro Onorevole.

DOTTORE: Dopo di lei dottor Bagnasco.

PANTALONE: Non sia mai Onorevole.

DOTTORE: Non facciamo cerimonie Bagnasco.

CLARICE: Dai baciarmi un'altra volta.

SILVIO: Ma Clarice...

PANTALONE: (*da dietro*) Come volete Onorevole. La precedo. (*entrano*) Ma Clarice, che stai facendo?

CLARICE: Lui, è stato lui.

SILVIO: Io?

DOTTORE: Silvio, sei proprio figlio di tuo padre.

PANTALONE: (*a Jessica*) E tu è così che sorvegli mia figlia?

DOTTORE: (*a Brasco*) E tu è così che sorvegli mio figlio?

JESSICA: Ma...

BRASCO: Ma...

PANTALONE: Ma cosa?

JESSICA: Don Bagnasco, ma questi due ragazzi si amano.

PANTALONE: Non è una buona ragione per lasciarsi arpionare da questo rampollo.

DOTTORE: Vi ricordo che il rampollo è figlio mio, don Bagnasco. Figlio dell'Onorevole Collalto.

SILVIO: Proprio così.

DOTTORE: Tu taci. (*a Brasco*) Con te farò i conti dopo.

CLARICE: Per favore smettiamola, oppure...

PANTALONE: Oppure cosa?

CLARICE: (*piange*).

JESSICA: Ecco, l'avete fatta piangere. Ah, voi uomini...

PANTALONE: Ti prego figlia mia, non fare così.

CLARICE: Ma padre, voi dovete capire che io amo Silvio.

SILVIO: Ma padre, voi dovete capire che io amo Clarice.

BRASCO: Proprio così, questi due ragazzi si amano.

PANTALONE: Questo non li autorizza.

JESSICA: Ma sì che li autorizza.

DOTTORE: Ma sono ancora dei ragazzi.

PANTALONE: L'Onorevole ha ragione. Sono ancora troppo giovani per capire il da farsi. Soprattutto mia figlia.

CLARICE: (*piange*).

PANTALONE: E tu smettila di piangere.

CLARICE: Ma padre...

PANTALONE: Devi aspettare che io ti dia il permesso di baciare.

JESSICA: Dal momento che abbiamo il diritto di votare abbiamo anche il diritto di baciare. Vero Onorevole?

DOTTORE: Io avevo votato contro.

BRASCO: Alè, viva gli sposi!

SILVIO: Padre...

DOTTORE: Ma sì, viva gli sposi!

PANTALONE: Ma sì, Clarice smettila di piangere. Viva gli sposi! Brasco, stappa una bottiglia di champagne.

SILVIO: Io! Voglio farlo io.

CLARICE: Posso aiutarti Silvio?

PANTALONE: Ma certo.

DOTTORE: Alè, tutti insieme.

(Jessica intona una canzone. Stappano la bottiglia).

PANTALONE: Possiamo proprio dire che questo matrimonio è stato destinato dal cielo.

BRASCO: E perché mai?

PANTALONE: Perché se a Palermo non fosse morto don Calogero Vizzini...

BRASCO: ...don Calogero Vizzini?

PANTALONE: Sì, il pretendente di Clarice a cui io avevo promesso di concederla in sposa.

DOTTORE: E com'è morto?

PANTALONE: Sembra che sia morto a causa di sua sorella Beatrice.

BRASCO: Beatrice?

PANTALONE: Sì, Beatrice Vizzini. Si mormora che... Ah! Ha ricevuto un colpo di coltello ed è morto sul colpo.

BRASCO: Povero signor Calogero.

PANTALONE: Perché, lo conoscevate?

BRASCO: Certo che lo conoscevo. E conoscevo anche Beatrice Vizzini, la sorella.

SILVIO: Se non fosse morto l'avrei ucciso io.

CLARICE: Silvio, ti prego.

SILVIO: Dimmi Clarice. Se don Calogero non fosse morto ti saresti sposata con lui?

CLARICE: Per obbedire a mio padre l'avrei fatto, anche se il mio cuore ti appartiene.

PANTALONE: Brava figlia mia! Brava. Gli interessi della famiglia prima di tutto. Nevvero Onorevole?

DOTTORE: Ma certo signor Bagnasco. Ma non pensiamo più a questo don Calogero e prepariamoci a festeggiare il matrimonio tra i nostri due rampolli.

JESSICA: *(a parte)* È proprio vero. Tutto è bene quel che finisce bene.

(bussano alla porta).

JESSICA: Signor Bagnasco, bussano alla porta.

PANTALONE: Bussano alla porta?

(bussano ancora).

DOTTORE: In effetti bussano.

CLARICE: Padre, bussano alla porta.

PANTALONE: Brasco, bussano alla porta?

BRASCO: Certo che bussano alla porta.

PANTALONE: E cosa aspettiamo ad aprire?!

JESSICA: Vado *(esce)*.

PANTALONE: Caro Brasco. Come convenuto questa sera saremo tutti nella vostra locanda per festeggiare la promessa di matrimonio dei nostri ragazzi.

BRASCO: Sarà un onore per me ricevervi.

JESSICA: *(entra)* Signor, signor là fuori c'è un coso.

PANTALONE: Un coso cosa?

JESSICA: Un affare. Un servitore. Dice che vuole essere ricevuto dal padrone. Dice che è importante.

PANTALONE: Digli di entrare. Sentiremo cosa vuole.

JESSICA: Vado.

CLARICE: Signor padre, poss'io ritirarmi?

PANTALONE: Dove?

CLARICE: Che ne so io, nelle mie stanze.

DOTTORE: Sola?

CLARICE: No, con Silvio.

PANTALONE: Con Silvio?

SILVIO: Sì, con me signor Bagnasco. Avete qualcosa in contrario?

DOTTORE: Ma come ti permetti di rivolgerti così al padre della tua futura sposa Silvio? Signor Bagnasco questi due ragazzi non bisogna lasciarli soli.

PANTALONE: Saviamente e con prudenza.

Entra Arlecchino.

ARLECCHINO: Salute ragazzi.

DOTTORE: E questo cos'è?

ARLECCHINO: Io non sono « questo ». Io sono colui... (*verso Clarice*) E questa bella matrioska chi è?

PANTALONE: Questa bella ragazza è mia figlia, zotico.

JESSICA: (*entrando e chiudendo la porta*) Ed è già promessa al figlio dell'Onorevole Collalto.

ARLECCHINO: Me ne rallegro. (*a Jessica*) Ma voi chi siete?

JESSICA: Io sono Jessica, la serva della signora Clarice.

ARLECCHINO: Me ne consolo. Siete già sposata?

JESSICA: Io no.

ARLECCHINO: Neanche io.

PANTALONE: Ma volete dirmi chi siete o volete tornare a far gli affari vostri?

ARLECCHINO: Io sono il servo del mio padrone.

PANTALONE: E il vostro padrone chi è?

ARLECCHINO: Un forestiero che vorrebbe farvi una visita. (*a Jessica*) E così non siete sposata.

JESSICA: Purtroppo no.

ARLECCHINO: Neanche io.

DOTTORE: Ma chi è questo forestiero? Come si chiama?

ARLECCHINO: Ancora una domanda e giuro al cielo che...

PANTALONE: Che?

DOTTORE: Che?

TUTTI: (*minacciosi*) Che?

ARLECCHINO: (*estrae un mitra*) Thompson! Che vi faccio saltare le cervella a tutti quanti.

BRASCO: Non facciamo stupidaggini.

ARLECCHINO: Voi tacete, zotico.

PANTALONE: Smettetela di minacciarci e diteci piuttosto chi è il vostro padrone.

ARLECCHINO: Il mio padrone è don Calogero Vizzini da Palermo.

PANTALONE: Amico mio, sappi che don Calogero Vizzini è morto.

ARLECCHINO: Morto?

BRASCO: Morto

PANTALONE: Morto e stramorto,

DOTTORE: Non c'è alcun dubbio.

SILVIO: Morto e defunto.

DOTTORE: Non c'è da metterlo in dubbio.

ARLECCHINO: Ma come può essere? Se l'ho lasciato giù vivo?

SILVIO: Se vi dico che morto è morto.

ARLECCHINO: Tu fringuello metti via quel pistolotto e bada a come mi parli.

DOTTORE: Guarda che quel fringuello è mio figlio. Il figlio dell'Onorevole Collalto.

ARLECCHINO: Tu Collalto di al figlio dell'Onorevole di avere un po' più di rispetto per i servi degli altri, perché se abbiamo sopravvissuto alla campagna di Russia non è per farci insultare da dei ragazzetti senza arte né parte. Jessica ti amo. Povero don Calogero, così giovane e così morto. (*Jessica gli porge un bicchiere*) Grazie, non bevo in servizio. Saluti alla compagnia! (*fa per uscire*).

PANTALONE: Avete bisogno di altro?

ARLECCHINO: Se don Calogero è morto l'unica cosa di cui avrò bisogno sarà di avere un altro padrone. Addio. (*a parte*) Vado a vedere se dicono la verità (*esce*).

PANTALONE: Ma cosa credete? È scemo o ci fa?

BRASCO: No, ha fatto la campagna di Russia. È sopravvissuto ma qualche traccia deve restare.

PANTALONE: Ma cos'è questa storia di Calogero Vizzini?

CLARICE: Se fosse vivo e fosse qui sarebbe per me una triste notizia.

PANTALONE: Ma non dite stupidaggini. Avete visto anche voi le lettere che ci annunciavano la sua morte.

SILVIO: Se fosse vivo e fosse qui sarebbe giunto troppo tardi.

Entra Arlecchino sparando.

ARLECCHINO: Chi ha osato dirmi che il mio padrone era morto?

PANTALONE: Perché? È forse vivo?

ARLECCHINO: Certo che è vivo.

TUTTI: Vivo?

ARLECCHINO: Vivo e vegeto.

PANTALONE: Voi siete pazzo.

BRASCO: È a causa della Russia.

SILVIO: Fuori di qui mentecatto.

ARLECCHINO: Cos'ha detto il fringuello?

TUTTI: (*puntano una pistola a Arlecchino*) Mentecatto.

ARLECCHINO: Allora l'avete voluto voi. (*estrae una bomba a mano*) Forza, sparatemi, sparatemi.

PANTALONE: È pazzo.

ARLECCHINO: Vi dico che Calogero Vizzini è vivo e vegeto e che vuole entrare per parlare con il signor Bagnasco.

PANTALONE: Bene, ditegli che venga avanti questo morto resuscitato.

ARLECCHINO: Che sia morto e resuscitato io non ho niente in contrario. Ma adesso è vivo e lo vedrete con i vostri occhi. Vado a dirgli che venga (*fa per uscire lasciando la bomba*).

TUTTI: OOOH!

ARLECCHINO: Cosa?

TUTTI: La bomba.

ARLECCHINO: Ah, dimenticavo. (*raccoglie la bomba*) Un'altra volta imparate a parlare con gli stranieri, coi reduci di guerra, con gli uomini d'onore. Jessica ti amo (*esce*).

JESSICA: Il coso russo non mi dispiace. Vado a veder se riesco. Con buona grazia di lor signori (*esce*).

Entra Beatrice.

BEATRICE: Signor Bagnasco, le mando il mio servo, le faccio fare l'ambasciata e non vi degnate di farmi entrare che dopo mezz'ora?

PANTALONE: Chi siete?

BEATRICE: Sono Calogero Vizzini, da Palermo.

PANTALONE: Il morto.

BEATRICE: Che morto e morto. Tutti credevano che io fossi morto, ma fui soltanto ferito. E una volta ristabilitomi ho ripreso il mio cammino per Milano.

PANTALONE: Non so cosa dire. In effetti non sembrate morto. Che ne dite Onorevole?

DOTTORE: Certamente non è morto. Ma come possiamo essere sicuri che si tratti del signor Calogero Vizzini.

BEATRICE: Capisco il vostro dubbio. Ho qui con me la prova della mia identità. In questo plico troverete i miei documenti e un attestato rilasciatomi da Ignazio Corleone, il nostro Padrino.

PANTALONE: (*legge con tutti gli altri*).

BEATRICE: (*da sé*) Che vedo mai? Brasco qui. Spero che non mi discoprirà. (*a Brasco*) Signore mio, mi par di conoscervi.

BRASCO: Brasco sono, il figlio di Titino.

BEATRICE: Ah, ora vi riconosco. Vi prego, non scopritemi (*gli da dei soldi*).

BRASCO: Muto come un pesce sarò.

PANTALONE: Eh, se tutti questi documenti sono autentici non mi resta alcun dubbio. Voi siete proprio don Calogero Vizzini.

BEATRICE: E se qualche dubbio vi rimane, chiedete pure a Brasco; egli mi conosce, egli può assicurarvi dell'esser mio.

BRASCO: No no.

TUTTI: No no.

BRASCO: No no.

TUTTI: No no.

BRASCO: No non c'è dubbio. È proprio don Calogero Vizzini.

CLARICE: È dunque lui, padre mio?

PANTALONE: Proprio lui. In persona.

CLARICE: Silvio mio, siamo perduti.

SILVIO: Non dubitate, in ogni caso voi sarete mia.

BEATRICE: Ora che stabilità è stata la verità, sappiate che se sono venuto qui è per...

PANTALONE: ...è per mia figlia, lo so.

BEATRICE: Per vostra figlia?

PANTALONE: Sì, per concludere il matrimonio con mia figlia.

BEATRICE: Ah già, è vero. Il matrimonio.

CLARICE: Ma padre.

DOTTORE: Signor Bagnasco.

SILVIO: Mai e poi mai.

BRASCO: Che disastro.

BEATRICE: Cosa significa tutto questo ambaradan?

PANTALONE: Significa che credendo io che voi foste morto, ho concesso la mano di mia figlia a Silvio, figlio del Collalto. Ma visto che siete tornato mia figlia è vostra se la vorrete.

DOTTORE: Mascalzone, voi siete un mascalzone.

PANTALONE: No. Bagnasco, io sono Bagnasco.

SILVIO: Fedifrago, voi siete un fedigrafo.

BEATRICE: Signori, queste vostre discussioni sono tediose. Beninteso Bagnasco, io accetto la mano di vostra figlia.

SILVIO: Siete un uomo morto (*estrae la pistola*).

Entra Arlecchino con il mitra.

ARLECCHINO: Bisogno d'aiuto padrone?

BEATRICE: No, grazie Arlecchino. Ho giusto bisogno che tu scorti fuori da questa casa il figlio dell'Onorevole Collalto e l'Onorevole suo padre.

ARLECCHINO: L'uscita è per qua.

SILVIO: Me la pagherete Bagnasco (*esce*).

DOTTORE: (*uscendo*) Signor Bagnasco, per quanto concerne quella concessione che vi è stata attribuita dal governo per la ricostruzione della rete stradale del territorio del nord-ovest, dimenticatevela.

PANTALONE: E la tangente che ho pagato?

DOTTORE: Dimenticatevela (*esce*).

BEATRICE: Tangenti? Autostrade? Spero che il mio arrivo non vi causi qualche danno economico.

PANTALONE: Ma che dite mai, cosa volete che sia una rete stradale nel nord in confronto ad un'alleanza col sud. Clarice, ti presento il tuo futuro sposo.

CLARICE: E io padre ti presento il mio futuro vedovo.

PANTALONE: Ma cosa dici mai?

CLARICE: La vita mi toglierò, la vita, piuttosto che sposarmi con questo rappresentante...

BEATRICE: ...del sud, signorina. Principe Calogero Vizzini di Lampedusa.

PANTALONE: Figlia mia, dimentica la pochezza di Silvio.

CLARICE: Ma è figlio di un Onorevole.

PANTALONE: Ma cos'è un Onorevole di fronte a tutto il governo?

CLARICE: Morta. Tu mi vuoi vedere morta (*esce*).

BEATRICE: Sembra che il mio arrivo irri alquanto vostra figlia signor Bagnasco.

PANTALONE: Scusatela, è stata sconvolta dalla notizia della vostra morte. Ma io penso che col tempo si riprenderà. Cosa posso fare io per voi?

BEATRICE: Pecunia.

PANTALONE: Prego?

BEATRICE: Pecunia.

PANTALONE: Prego?

BEATRICE: Denaro, soldi, piccioli.

PANTALONE: Denaro? Avete bisogno di denaro?

BEATRICE: Sì, perché sono dovuto partire all'improvviso. Abbiamo qualche problema da regolare qui nel nord Italia e avremo bisogno di denaro, di molto denaro.

PANTALONE: Attualmente non c'è il cassiere.

BEATRICE: Prego?

PANTALONE: Ma come verrà avrete tutto il denaro che vorrete.

BEATRICE: Sapevo che avremmo potuto contare su di voi signor Bagnasco.

PANTALONE: E io su di voi don Calogero.

JESSICA: Signor Bagnasco, signor Bagnasco.

PANTALONE: Che c'è Jessica?

JESSICA: Vostra figlia, sta dando in escandescenze.

PANTALONE: Don Calogero, con il vostro permesso vado a cercare di calmare mia figlia.

BEATRICE: Andate pure signor Bagnasco.

PANTALONE: Brasco.

BRASCO: Signor Bagnasco.

PANTALONE: Fate compagnia al nostro ospite.

BRASCO: Non dubitate signor Bagnasco.

PANTALONE: Vado, la ragione e torno (*esce*).

BRASCO: Si può sapere signora Beatrice?

BEATRICE: Prudenza Brasco, prudenza.

BRASCO: Ma vostro fratello?

BEATRICE: Calogero è morto.

BRASCO: Ma allora è vero.

BEATRICE: Certo che è vero. E chi l'ha ucciso è Lucky Lucania. Devi sapere che Lucky mi faceva la corte.

BRASCO: E voi?

BEATRICE: Mi piaceva. Calogero non voleva che lo vedessi, era geloso di me. Sì Brasco, mio fratello mi amava e anch'io lo amavo. Ma amavo più Lucky di lui. Calogero, accecato dalla gelosia, decise di segregarmi in casa. Lucky decise di liberarmi. I due si affrontarono e Calogero soccombette. Ma i picciotti di mio fratello giurarono di vendicare il loro padrone e Lucky fu costretto a fuggire verso il nord. Io ho deciso di prendere i vestiti di mio fratello per poter seguire Lucky che so essersi recato qui in Milano.

BRASCO: Sì ma...

BEATRICE: ...Lucky ha i picciotti alle calcagna.

BRASCO: Sì ma il denaro che avete chiesto a Bagnasco?

BEATRICE: Il denaro servirà a pagare la cauzione.

BRASCO: Che cauzione?

BEATRICE: Non solo i picciotti inseguono Lucky, ma anche tutta la polizia.

BRASCO: Povero Lucky.

BEATRICE: E povera me.

BRASCO: E dunque questi denari serviranno...

BEATRICE: ...a tacitare i picciotti e la giustizia.

BRASCO: E Bagnasco cosa ci guadagnerà?

BEATRICE: Bagnasco ci guadagnerà l'amicizia dei Vizzini e dei Lucania.

BRASCO: E Clarice?

BEATRICE: Al momento giusto le sveleremo l'arcano.

BRASCO: Ah, signora Beatrice. Vedo che con gli anni non avete cambiato il carattere.

BEATRICE: Il mio carattere lo devo in parte a te Brasco, che sei stato il mio tutore.

BRASCO: Ah, quando penso a vostro padre -

BEATRICE: Brasco, pensiamo al futuro. E il futuro si noma Lucky Lucania.

BRASCO: (*al pubblico*) Guardate cosa fa far Amore.

BEATRICE: Questo è niente. Amor ne fa far di peggio (*esce*).

BRASCO: È proprio vero, l'amore è come un buco in una calzetta nera. Lo si scopre subito (*esce*).

Cambio di scena e musica.

ARLECCHINO: (*cappotto*) Uno-due, uno-due, passo, uno-due, uno-due, passo. Attenti. Riposo. Attenti. Riposo. Attenti. Riposo. Attenti al riposo. Se dormo non sento i morsi della fame. Con questo padrone si mangia poco e quel poco te lo fa anche sospirare. Peggio che in Russia. Non sparate! Io non c'entro niente con questa guerra! Sono loro che mi ci hanno mandato. Io amo i russi, i polacchi, i cecoslovacchi, i cinesi, tutti, io amo tutti. Non voglio morire per diminuire il numero dei disoccupati. Sto delirando, dev'essere a causa della fame. Guarda! Qui c'è una locanda. Voglio andar a vedere se c'è qualcosa per divertire il dente. E se il siculo mi cerca? Tanto peggio per lui. È un padrone senza barba e senza giudizio. Andiamo alla locanda. C'è un altro problema. Non ho

neanche un copeco, neanche una lira, neanche un sesterzio. Sono un vero precario. Piuttosto che fare il servo voglio mettermi a fare... a fare... a fare che? Fortunatamente non so far niente.

Entra Lucky.

LUCKY: E tu chi sei?

ARLECCHINO: Io sono io.

LUCKY: E cosa ci fai vestito da russo?

ARLECCHINO: Me lo chiedo anch'io.

LUCKY: Hai fatto la campagna di Russia.

ARLECCHINO: Lei cosa ne dice?

LUCKY: Per chi lavori?

ARLECCHINO: Per me stesso e per i miei figli.

LUCKY: Hai dei figli?

ARLECCHINO: No, ma li avrò.

LUCKY: E come ti chiami?

ARLECCHINO: Zanza.

LUCKY: Zanza? E che nome è Zanza?

ARLECCHINO: E lei come si chiama?

LUCKY: Lucky.

ARLECCHINO: E che nome è Lucky?

LUCKY: Smettiamola, dimmi chi sei o per Giove...

ARLECCHINO: Io sono Zanza ma tutti mi chiamano Arlecchino.

LUCKY: Arlecchino? E perché mai?

ARLECCHINO: A causa delle toppe sui buchi.

LUCKY: Buchi?

ARLECCHINO: Sì, me li hanno calati addosso i Russi, mi hanno bucato tutto il mantello e per ripararmi dal freddo mi sono fatto attaccare le toppe.

LUCKY: Da chi?

ARLECCHINO: Da Natasha, se l'avesse vista...

LUCKY: Non parliamo di donne.

ARLECCHINO: Parliamone, parliamone.

LUCKY: Basta così. Cerchi lavoro?

ARLECCHINO: Non faccio altro.

LUCKY: Bene, prendi il mio baule e portalo nella locanda.

ARLECCHINO: Cosa ci guadagno?

LUCKY: Un copeco, una lira, un sesterzio.

ARLECCHINO: Per un copeco, una lira, un sesterzio sposto tutta la quinta destra a sinistra.

LUCKY: Poche ciance, all'opera.

ARLECCHINO: (*si sforza*) Ma cosa ci avete messo in questo baule?

LUCKY: Effetti personali.

ARLECCHINO: Avete un gran personalità.

LUCKY: Spicciatevi, che non ho tempo da perdere.

ARLECCHINO: Neanch'io. (*al pubblico*) Forza ragazzi, aiutiamo i reduci della Russia. Cominciate con me (*fa salire due spettatori*)

(*lazzi*).

ARLECCHINO: Dove devono portarlo questo baule?

LUCKY: In quella locanda.

ARLECCHINO: (*i due spettatori portano il baule nella locanda*) Grazie ragazzi, potete tornare al vostro posto. E per premio potete vedere lo spettacolo fino alla fine.

LUCKY: Tu, reduce. Attualmente hai un padrone?

ARLECCHINO: Signornò.

LUCKY: Sei senza padrone?

ARLECCHINO: Signorsi. (*a parte*) Dato che non c'è il mio padrone non dico bugie.

LUCKY: Vorresti venire al mio servizio?

ARLECCHINO: E perché no? (*a parte*) Se le condizioni sono migliori cambio camicia.

LUCKY: Giusto per il tempo che starò qui a Milano.

ARLECCHINO: Benissimo, e quanto guadagnerò?

LUCKY: Quanto vuoi?

ARLECCHINO: Deve sapere che quell'altro padrone che avevo e che non ce l'ho più mi dava mille lire al mese.

LUCKY: Bene, tanto ti darò io.

ARLECCHINO: Eh, avrei bisogno di qualcosa di più.

LUCKY: Cosa vuoi di più?

ARLECCHINO: Un milione al giorno, un appartamento alle Bahamas...

LUCKY: ...ma cosa vai dicendo?

ARLECCHINO: Ci ho provato. Mi accontento di un soldo al giorno.

LUCKY: Un soldo per far cosa?

ARLECCHINO: Per lo psicologo.

LUCKY: Di che psicologo parli?

ARLECCHINO: Sì, il vino rosso?

LUCKY: Il vino rosso?

ARLECCHINO: Sì, il vino rosso. Lo psicologo dei poveri. Per dimenticare la Russia.

LUCKY: E sia. Ti darò un soldetto al giorno. Per prima cosa voglio che tu vada alla posta e che tu verifichi se ci sono lettere per me. Per Lucky Lucania.

ARLECCHINO: Lachi Lacunia.

LUCKY: No, Lucky Lucania.

ARLECCHINO: Ah, Lachi Lacagna.

LUCKY: No, Lucky Lucania.

ARLECCHINO: Eh, Lachi Lacuna.

LUCKY: No. Nià, nià.

ARLECCHINO: Gnagnà?

LUCKY: Sì, nià, nià.

ARLECCHINO: Ah, Lucky Gnagnà.

LUCKY: No, Lucania, Lucania.

ARLECCHINO: Ah, ho capito, Lasagna.

LUCKY: Guarda se ci sono lettere per me. Va. Io ti aspetterò nella locanda.

ARLECCHINO: Bene, e aspettandomi fate preparare da mangiare.

LUCKY: Prego?

ARLECCHINO: Primo, secondo, contorno, dolce, caffè e un amaretto di Saronno.

LUCKY: Parli sul serio?

ARLECCHINO: Io? Mai. Sono a dieta.

LUCKY: Bravo. (*quantata*) Sento che io e te ci divertiremo. Bravo (*esce*).

ARLECCHINO: (*gli fa il verso*) Ce ne sono tanti che tornano dalla guerra e cercano un padrone e io ne ho trovati due. Come farò? Tutti e due non li potrò servire. E perché no? Non sarebbe bello servire due padroni, guadagnare due salari e mangiare il doppio?

Entrano Beatrice e Brasco.

BEATRICE: Cosa vai cianciando?

ARLECCHINO: Stavo dicendo che ci vedo doppio a causa della fame.

BEATRICE: Basta ciance. Occupati del mio baule.

ARLECCHINO: (*al pubblico*) Forza ragazzi, tocca a voi (*salgono i due spettatore di prima*). (*lazzi*).

ARLECCHINO: Dove devono portarlo?

BEATRICE: Nella locanda di Brasco.

ARLECCHINO: E dov'è la locanda di Brasco?

BRASCO: Codesta là è la mia locanda.

ARLECCHINO: Codesta là? Porca paletta.

BEATRICE: Di che paletta vai cianciando?

ARLECCHINO: Della paletta della Brasco.

BRASCO: Ma io non ho nessuna paletta.

ARLECCHINO: Sì, ma tu hai una locanda.

BEATRICE: Basta così.

ARLECCHINO: (*agli aiutanti*) Basta ragazzi, potete andare. Un applauso ai nostri assistenti sociali.

BEATRICE: Arlecchino, basta così.

ARLECCHINO: Cosa posso fare?

BEATRICE: Vai alla posta.

ARLECCHINO: Ancora?

BEATRICE: Ancora cosa?

ARLECCHINO: Ancora ci devo andare.

BEATRICE: Bene, vai alla posta e guarda se ci sono lettere per me. Per Calogero Vizzini o per Beatrice Vizzini.

ARLECCHINO: Berenice?

BEATRICE: Beatrice, Vizzini.

ARLECCHINO: E chi è?

BEATRICE: Mia sorella.

ARLECCHINO: Ah.

BEATRICE: Doveva accompagnarvi nel viaggio ma poi si è sentita poco bene.

ARLECCHINO: Poveraccia.

BEATRICE: E così è rimasta a Palermo.

ARLECCHINO: Bella città.

BEATRICE: La conosci?

ARLECCHINO: No, non sono mai stato all'estero.

BEATRICE: All'estero?

ARLECCHINO: Oh, no, in realtà sono stato a Stalingrado. Ma là eravamo tutti italiani.

BEATRICE: Arlecchino, basta così! Vai alla posta e vedi se ci sono lettere per Beatrice Vizzini o per me. Vai! (*esce con Brasco*).

ARLECCHINO: Animo ragazzi, andiamo alla posta per questi due padroni.

Entra Silvio.

SILVIO: Galantuomo.

ARLECCHINO: Ecco il terzo.

SILVIO: Vai subito dal tuo padrone e digli che l'aspetto qui.

ARLECCHINO: Io vado, ma quale?

SILVIO: Poche ciance, vai a dirgli che l'aspetto qui.

ARLECCHINO: Io vado, ma a chi?

SILVIO: Fuori da qui o ti brucio le cervella (*estrae la pistola*).

ARLECCHINO: Me le hanno già bruciate.

SILVIO: Cosa?

ARLECCHINO: Le cervella, me le hanno già bruciate.

SILVIO: Dove?

ARLECCHINO: In Russia.

SILVIO: Vai a cercare il tuo padrone o te le brucio di nuovo.

ARLECCHINO: Dirò come ha detto Garibaldi a Caporetto.

SILVIO: E come ha detto Garibaldi a Caporetto?

ARLECCHINO: Obbedisco (*esce*).

SILVIO: Non sia mai che subisca un tale sopruso. Clarice ha da esser mia. Don Vizzini dovrà cedermela o avrà a che fare con Silvio Collalto.

Entrano Lucky e Arlecchino.

LUCKY: Chi mi vuole? Chi mi cerca?

ARLECCHINO: È quello psicomobile che da in escandescenze.

LUCKY: E chi è?

ARLECCHINO: Se ho ben capito è il figlio dell'Onorevole Collalto.

LUCKY: E cosa vuole da me?

ARLECCHINO: Non lo so. Eccolo là, chiedeteglielo. Io vado alla posta.

SILVIO: (*guardando in direzione di Lucky*) E questo Vizzini che non viene. (*a Arlecchino*) Allora questo tuo padrone viene o non viene?

ARLECCHINO: Qui sta.

SILVIO: Ma cosa vai dicendo?

ARLECCHINO: Io niente. Non dico più niente. Vado alla posta (*esce canticchiando una canzone partigiana*).

LUCKY: Mi avete fatto chiamare signore?

SILVIO: Io? Non ho neanche l'onore di conoscervi.

LUCKY: Eppure il mio servo mi ha detto che con voce imperiosa e con minacce gli avete ingiunto di chiamarmi.

SILVIO: Il vostro servo si sbaglia. Io gli avevo detto di chiamare il suo padrone.

LUCKY: Io sono il suo padrone.

SILVIO: Voi?

LUCKY: Sì, io.

SILVIO: Dev'esserci un errore. Vi chiedo di scusarmi.

LUCKY: Non c'è di che. Di equivoci ne nascono sempre.

SILVIO: Posso chiedervi da dove venite?

LUCKY: Sono originario di Napoli, ma ho vissuto a lungo a Brooklyn.

SILVIO: Anche la persona che cercavo è originaria del sud. Di Palermo.

LUCKY: Ho soggiornato a lungo a Palermo. Forse la conosco. Ditemi il nome e nel caso vi aiuterò a riparare il torto subito.

SILVIO: Il suo nome è Calogero Vizzini.

LUCKY: Calogero Vizzini? Non è possibile. Calogero Vizzini è morto.

SILVIO: Sì, tutti credevano che fosse morto ma quest'oggi è arrivato a Milano, vivo e vegeto per rapirmi la ragazza che mi era stata destinata in sposa.

LUCKY: Guardate che vi sbagliate. Calogero Vizzini vi dico che è morto.

SILVIO: Guardate che vi sbagliate voi. Calogero Vizzini è vivo.

LUCKY: E io vi dico che è morto.

SILVIO: E io vi dico che è vivo.

LUCKY: E io vi dico che è morto.

SILVIO: E io vi dico che vi sbagliate.

LUCKY: E io vi dico che non mi sbaglio (*estrae la pistola*).

SILVIO: Passeggiata?

LUCKY: Passeggiata.

SILVIO: (*camminando*) Il signor Bagnasco de' Bisognosi, credendo che don Calogero Vizzini fosse morto, mi aveva promesso la mano della figlia. Ma essendo oggi giunto in Milano Calogero Vizzini sano e salvo, Bagnasco gli ha concesso la mano di Clarice, con mio gran danno e disperazione.

LUCKY: Signore, resto di stucco.

SILVIO: Ci sono rimasto anch'io. Se per caso l'incontrate ditegli che lo sto cercando. Silvio Collalto è il mio nome.

LUCKY: Signor Silvio Collalto, i miei rispetti.

SILVIO: Poss'io conoscere il vostro nome?

LUCKY: (*a parte*) Non voglio scoprirmi. (*a Silvio*) Orazio Ardenti.

SILVIO: Signor Orazio Ardente, i miei rispetti.

LUCKY: Sono io che vi offro i miei rispetti.

SILVIO: No, io vi offro i miei rispetti.

LUCKY: No, io vi offro i miei rispetti.

SILVIO: No, io vi offro i miei rispetti.

LUCKY: (*estrae la pistola*).

SILVIO: Voi (*esce*).

LUCKY: Com'è possibile che una coltellata che gli ha attraversato il petto non l'abbia ucciso. Forse il colpo non ha toccato le parti vitali. La confusione fa stravedere. Ma se don Calogero è morto io non ho più ragione di fuggire. Ritornare posso al sud per ritrovare la mia cara Beatrice che sono certo mi aspetta sospirando e sperando.

Entra Arlecchino ubriaco, col fiasco, canta.

LUCKY: Arlecchino, smettila di cantare e dimmi: vuoi partire con me?

ARLECCHINO: Quando?

LUCKY: Adesso, subito.

ARLECCHINO: Senza mangiare?

LUCKY: Prima mangeremo e poi partiremo.

ARLECCHINO: Mangiando ci penserò.

LUCKY: Sei stato alla posta?

ARLECCHINO: Ci sono stato.

LUCKY: C'erano lettere per me?

ARLECCHINO: Ce n'erano.

LUCKY: E dove sono?

ARLECCHINO: Un momento. (*a parte*) Ragazzi, non so più dove le ho messe. Nelle tasche non ci sono. Nel cappello neanche.

LUCKY: Allora, le hai trovate?

ARLECCHINO: Signor padrone, credo che le abbiano rubate.

LUCKY: E chi mai?

ARLECCHINO: Credo che sia stato uno di quei due. (*indica gli spettatori di prima*) Ragazzi, tirate fuori le lettere.

LUCKY: Loro? Sono stati loro? (*scende in sale e gli punta la pistola alla testa*).

ARLECCHINO: No padrone, non fate tutto questo bataclan, le ho trovate.

LUCKY: (*ai due*) È la vostra giornata fortunata. (*a Arlecchino*) Dove sono queste lettere?

ARLECCHINO: In verità non c'erano solo due lettere per voi. Perché un mio amico, Fritz, mi ha chiesto di vedere se c'erano lettere per il suo padrone e ce n'era una. Ma io non so tanto leggere e non so quale che sia.

LUCKY: Dammele, prenderò le mie e le altre te le renderò.

ARLECCHINO: Eccole, alla salute di Fritz.

LUCKY: Che vedo! Una lettera indirizzata a Beatrice Vizzini. Beatrice Vizzini a Milano.

ARLECCHINO: L'avete trovata la lettera del mio amico?

LUCKY: Chi è questo tuo amico?

ARLECCHINO: Fritz, l'amico Fritz.

LUCKY: E a servizio di chi è questo amico Fritz?

ARLECCHINO: Di un padrone.

LUCKY: E qual è il suo nome?

ARLECCHINO: Nome... non me lo ricordo.

LUCKY: Come?

ARLECCHINO: Me lo ha scritto su un pezzettino di carta.

LUCKY: E dov'è questa carta?

ARLECCHINO: L'ho dimenticata?

LUCKY: Dove?

ARLECCHINO: In Russia.

LUCKY: In Russia?

ARLECCHINO: No, alla posta.

LUCKY: Ma come farai a recapitargli la lettera?

ARLECCHINO: Fritz mi ha detto che poi ci ritroveremo in piazza.

LUCKY: (*a parte*) Non so più cosa pensare. Questa lettera voglio aprirla.

ARLECCHINO: Non lo faccia padrone, non lo faccia.

LUCKY: Questa lettera è mia, mi appartiene. Voglio aprirla e l'aprirò. (*legge*) « Carissima Beatrice, la vostra improvvisa dipartita da Palermo ha messo in agitazione tutta la città. Nessuno sospetta che voi travestita da uomo... ».

ARLECCHINO: ...travestita da uomo?

LUCKY: (*gli da uno schiaffo*) « ... siate partita per il nord alla ricerca di Lucky Lucania ».

ARLECCHINO: Gnagnà?

LUCKY: (*schiaffo*) « ... appena potete fatemi avere vostre notizie. Vostro umilissimo e amatissimo servitore, Turiddu Quaquaraquà ».

ARLECCHINO: Quà quà.

LUCKY: Che veggio mai? Che sento? Beatrice partita alla mia ricerca in abiti da uomo. Questa picciotta mi ama davvero. Arlecchino.

ARLECCHINO: Signor padrone.

LUCKY: Arlecchino, cerca di ritrovare il destinatario di questa lettera, che sia donna o che sia uomo, e io ti darò una mancia assai generosa.

ARLECCHINO: E a Palermo? Non andiamo a Palermo?

LUCKY: No.

ARLECCHINO: Peccato, mi ero già fatto la bocca.

LUCKY: Ci andremo un'altra volta.

ARLECCHINO: E questa lettera la devo portare così aperta?

LUCKY: Non mi creare difficoltà. Beatrice a Milano, Calogero a Milano. Se lui la trova, misera lei. Se io trovo Calogero, misero lui. E se ci troviamo tutti e tre...

ARLECCHINO: ...miserere nobis.

LUCKY: Ah Beatrice! (*esce*).

ARLECCHINO: È andato e mi ha lasciato con questa lettera. Come farò io a piegarla? Io che ho fatto la campagna di Russia? *Guarda in sala. Fa cenno ai due spettatori di prima di salire.* Forza ragazzi che se ci scoprono sono cazzi vostri. Adesso l'avete piegata e adesso dovete timbrarla. Come non avete un francobollo? Meno male che ci sono io. Tu, nella tasca c'ho un pezzo di mollica di pane che useremo come timbro. Prendilo. E adesso bisogna masticarlo. Non tu. Il pane è mio e lo mastico io. Ecco fatto, mi è andato giù. È la fame che ritorna dalla Russia. Meglio che la mastichi tu, e stai attento a non inghiottirlo. E adesso timbra la lettera (*lazzi*).

(taglio interazione con spettatore)

BEATRICE: (*da fuori*) Arlecchino!

ARLECCHINO: Presto, rimettettemela in tasca. Via, scappate, che se vi trova qui saranno guai grossi (*i due escono*).

BEATRICE: (*entra*) Arlecchino, ma dove diavolo ti eri cacciato?

ARLECCHINO: Stavo venendo in cerca di voi.

BEATRICE: Sei stato alla posta?

ARLECCHINO: Signorsi.

BEATRICE: C'erano lettere per me?

ARLECCHINO: Signorsi.

BEATRICE: E dove sono?

ARLECCHINO: Nella tasca destra.

BEATRICE: Dammela.

ARLECCHINO: Venga a prenderla se ha coraggio.

BEATRICE: Non so perchè ti ho preso a mio servizio (*fruga nella tasca*).

ARLECCHINO: Neanche io. (*ride*) La smetta di farmi il solletico.

BEATRICE: Ma non c'è nulla.

ARLECCHINO: Si sarà trasferita nella tasca sinistra.

BEATRICE: Eccola. Ma cosa vedo? Questa lettera è stata aperta.

ARLECCHINO: Aperta? Non è possibile.

BEATRICE: Aperta e sigillata col pane.

ARLECCHINO: Che spreco.

BEATRICE: Chi ha aperto la lettera?

ARLECCHINO: L'amico Fritz.

BEATRICE: E chi è l'amico Fritz?

ARLECCHINO: È un altro reduce della campagna di Russia che serve un altro padrone. Ci siamo trovati alla posta e abbiamo confuso le lettere e quindi lui le ha aperte per capire quella che era destinata al mio padrone.

BEATRICE: E chi l'ha richiusa con la mollica di pane?

ARLECCHINO: Si dice il peccato ma non il peccatore, vero ragazzi?

BEATRICE: Ho capito, è stato Fritz.

ARLECCHINO: Proprio lui.

BEATRICE: (*legge in fretta*) « ... il vostro servitore, Turiddu Quaquaraquà ». Arlecchino, hai tu le chiavi del mio baule?

ARLECCHINO: Signorsi.

BEATRICE: Bene, vai in camera e dai un po' d'aria ai miei abiti. Io devo tornare in città per affari.

ARLECCHINO: Affari?

BEATRICE: Sì, una gara d'appalto.

ARLECCHINO: La rete autostradale?

BEATRICE: Come lo sai?

ARLECCHINO: Lo sanno tutti. Il paese è piccolo e la gente mormora.

BEATRICE: Allora devo sbrigarmi. Tu pensa al baule.

ARLECCHINO: E per la fame?

BEATRICE: Quando torno si pranzerà. Prima devo occuparmi della rete autostradale, che deve restare cosa nostra.

ARLECCHINO: Così la fame resterà cosa mia.

BEATRICE: A ognuno la sua parte (*esce*).

ARLECCHINO: Mi viene quasi nostalgia della Russia. Almeno lì si moriva tra amici. È proprio vero che l'uomo è un lupo per l'altro uomo.

PANTALONE: (*da fuori*) Arlecchino!

ARLECCHINO: A proposito di lupi.

PANTALONE: Il tuo padrone è in casa sì o no?

ARLECCHINO: Signornò.

PANTALONE: Quando tornerà dagli questa valigetta.

ARLECCHINO: Valigetta?

PANTALONE: Sì, una valigetta che contiene cento milioni di lire.

ARLECCHINO: Cento milioni di lire?

PANTALONE: Cento milioni di lire per il tuo padrone (*la mette a terra*).

ARLECCHINO: Cosa mia?

PANTALONE: No, cosa nostra. Attento a non sgarrare (*esce*).

ARLECCHINO: Fidatevi di me. Cento milioni di lire. Non so neanche come sono fatti.

Entra Lucky.

LUCKY: Arlecchino, hai trovato l'amico Fritz?

ARLECCHINO: Lo sto ancora cercando.

LUCKY: E quella valigetta cos'è?

ARLECCHINO: Cosa mia.

LUCKY: Cosa tua?

ARLECCHINO: Cosa nostra.

LUCKY: Cosa nostra?

ARLECCHINO: Padrone, ma voi aspettavate dei denari da qualcuno?

LUCKY: In effetti un imprenditore milanese deve ancora pagarmi...

ARLECCHINO: ...il pizzo.

LUCKY: E come lo sai?

ARLECCHINO: Il paese è piccolo e la gente mormora. E quindi questi denari saranno suoi.

LUCKY: Aprila.

ARLECCHINO: Non posso!

LUCKY: Perché ?

ARLECCHINO: Perché io ho le mani pulite.

LUCKY: Lo farò io. Io non ho paura di sporcarmi le mani.

ARLECCHINO: Voi sì che siete un galantuomo.

LUCKY: Come lo sai?

ARLECCHINO: Il paese è piccolo. E i popolo mormora.

LUCKY: (*apre*) La gente mormora e noi facciamo affari. Ci sono tutti. Io torno in città che devo occuparmi...

ARLECCHINO: ...di cosa nostra.

LUC: Come lo sai?

ARLECCHINO: Il paese è piccolo e la gente mormora.

LUCKY: (*uscendo*) Ah, Beatrice, ti ritroverò mai? (*esce*).

ARLECCHINO: Salsicce? Ha detto salsicce? Padrone aspettatemi. Vengo con voi.

Intermezzo musicale e cambio di scena.

Clarice entra con una tanica di benzina. Mette la tanica a terra.

CLARICE: (*al pubblico*) C'è nessuno di voi che ha un accendino da prestarmi? Mi spiego. Ho bisogno di un accendino. Questa è una tanica di benzina, questa sono io. E grazie al vostro accendino presto saremo una cosa sola. Sarò divorata dalla fiamma dell'amore. Mai e poi mai accetterò di sacrificare il mio essere, il mio corpo, la mia anima al vil denaro. Piuttosto la morte.

Entra Bagnasco.

PANTALONE: Clarice, che cosa stai facendo?

CLARICE: Mi tolgo la vita padre.

PANTALONE: Ma chi te l'ha data questa vita?

CLARICE: Voi padre.

PANTALONE: E quindi mi appartiene.

CLARICE: E io ve la rendo (*prende la tanica e la apre*).

PANTALONE: Ma cosa stai facendo?

CLARICE: Mi trasformerò in una torcia umana.

PANTALONE: Può essere pericoloso.

CLARICE: Per me o per voi?

PANTALONE: Per gli altri. Clarice, smettila di fare scandali. Ho deciso che ti sposerai con Calogero Vizzini e così sarà.

CLARICE: (*con la tanica sulla testa*) Morta. Voi mi volete morta. Ma è vuota.

PANTALONE: Cosa? La testa o la tanica?

CLARICE: Ma chi l'ha vuotata?

PANTALONE: Ma tu pensi che con una figlia incendiaria come te io lasci in giro delle taniche piene? Basta con queste pagliacciate, e pensiamo al futuro.

CLARICE: Il mio futuro si chiama Silvio, padre. Lo volete capire sì o no?

PANTALONE: Il tuo futuro si chiama Calogero Vizzini. Lo vuoi capire sì o no?

CLARICE e PANTALONE: Piuttosto la morte.

Entra Jessica.

JESSICA: Signor Bagnasco, signorina Clarice, sapete chi c'è fuori?

CLARICE e PANTALONE: Chi?

JESSICA: Calogero Vizzini.

(*Clarice tenta di strozzare Jessica*).

JESSICA: Ma cosa state facendo?

PANTALONE: Fermati sciagurata.

CLARICE: Tu non devi più pronunciare questo nome in mia presenza.

JESSICA: Ma signorina Clarice ...

CLARICE: Ne va della tua vita.

PANTALONE: (*la ferma*) Ti ho detto di lasciarla stare. Non facciamo scandali. (*la mette seduta sulla sedia, tenendola per le spalle*) E tu fai entrare Calogero.

JESSICA: Coraggio padroncina. Sappiate che gli uomini sono tutti uguali, uno vale l'altro. E questo Calogero non è niente male.

CLARICE: Allora sposatelo tu.

JESSICA: Magari.

PANTALONE: Vai Jessica, va. Non facciamo aspettare il rappresentante...

JESSICA: ...di cosa nostra.

PANTALONE: E come lo sai?

JESSICA: Il paese è piccolo e la gente mormora.

CLARICE: (*piange*) Vi prego padre. Non forzatemi a sposare un uomo che non amo.

PANTALONE: Non sarai né la prima né l'ultima. E grazie al tuo sacrificio noi consolideremo la nostra posizione sociale e così saremo onorati e rispettati.

CLARICE: E al mio onore non ci pensate padre?

PANTALONE: Certo che ci penso, ed è per questo che ti faccio sposare don Calogero.

Clarice piange.

Entra Beatrice.

BEATRICE: I miei rispetti signor Bagnasco.

PANTALONE: I miei rispetti signor Calogero. Avete ricevuto la valigetta con i cento milioni?

BEATRICE: No, non l'ho ricevuta.

PANTALONE: L'ho data poc'anzi al vostro servitore.

BEATRICE: È un uomo fidato. Me li darà. Ma perché la signorina Clarice piange?

PANTALONE: Piange? Ah sì, piange. Per ridere. La cattiva notizia della vostra morte è la causa del suo dolore. Ma io sono certo che col tempo si calmerà. Vero Clarice?

CLARICE: Voglio morire. Voglio morire.

BEATRICE: Signor Bagnasco, fate una cosa. Lasciatemi solo con vostra figlia e cercherò di farla ragionare.

CLARICE: Padre, non lasciatemi sola con costui.

PANTALONE: Don Calogero, mia figlia ha un carattere difficile.

BEATRICE: Non vi preoccupate. Ho domato animali più pericolosi di lei.

CLARICE: Padre, giuro che se mi lasci sola con lui mi strappo via gli occhi.

BEATRICE: Bagnasco, andate.

PANTALONE: Bene, vado. Ma mi raccomando don Calogero, niente violenza.

BEATRICE: Bagnasco non vi preoccupate. E non dimenticatevi di prendere la tanica.

CLARICE: Padre, voi sarete il responsabile della morte di vostra figlia.

PANTALONE: (*uscendo*) Se ha da essere, che così sia (*esce*).

BEATRICE: Signorina Clarice, dovete sapere...

CLARICE: ...tagliamo corto.

BEATRICE: Tagliamo corto?

CLARICE: Tagliamo i preliminari.

BEATRICE: Preliminari? Che preliminari?

CLARICE: Baciarmi, ho voglia di te.

BEATRICE: Ma voi non mi odiate?

CLARICE: Ti ho detto di baciarmi.

BEATRICE: Ma vostro padre?

CLARICE: Don Calogero voi siete un vigliacco.

BEATRICE: Io vigliacco?

CLARICE: Voi non avete nemmeno il coraggio di baciare una donna disarmata.

BEATRICE: Io non ho il coraggio? Vieni qui zoccola. Tieni questo.

(*Clarice gli dà uno schiaffo*).

BEATRICE: Come osi schiaffeggiare don Calogero Vizzini?

CLARICE: E tu come osi rifiutare un bacio di Clarice de' Bisognosi?

BEATRICE: Non ti muovere. Vuoi un bacio?

CLARICE: Sì, lo voglio.

BEATRICE: E allora chiudi gli occhi.

CLARICE: E perché mai?

BEATRICE: Per assaporare meglio il bacio.

CLARICE: (*chiude gli occhi*).

BEATRICE: (*si apre la camicia*) Ora puoi aprire gli occhi.

CLARICE: Ma se non mi hai neanche baciato.

BEATRICE: Prima che ti baci apri gli occhi.

CLARICE: (*apre gli occhi*) Ah! Un trans!

BEATRICE: Ma che trans e trans. Io donna sono. E adesso che lo sai, se vuoi baciarmi, baciami.

CLARICE: Aspetta. Prima di baciarti voglio sapere chi sei.

BEATRICE: Sono Beatrice Vizzini, la sorella di Calogero.

CLARICE: E tuo fratello?

BEATRICE: Mio fratello è morto.

CLARICE: Dio sia ringraziato. E com'è morto?

BEATRICE: Lucky Lucania l'ha ucciso, per causa mia.

CLARICE: Per causa vostra?

BEATRICE: Sì, tu devi sapere che io amo Lucky Lucania. Mio fratello non voleva, le nostre famiglie da sempre si fanno la guerra. Gli affari sono affari e che ci va di mezzo siamo noi, le donne. Ma ormai mio fratello è morto e non c'è più niente da fare. Ho preso i suoi vestiti e sono venuta qui alla ricerca di Lucky Lucania.

CLARICE: Poss'io dirlo a Silvio?

BEATRICE: Tu la bocca chiusa devi tenere. E questo fino a quando io non avrò trovato Lucky Lucania. Io ti ho rivelato la mia identità e tu non devi tradirmi.

CLARICE: E non ti tradirò.

BEATRICE: Qualsiasi cosa succeda?

CLARICE: Qualsiasi cosa succeda.

BEATRICE: Da donna a donna?

CLARICE: Da donna a donna.

BEATRICE: Bene, adesso posso baciarti.

CLARICE: Ma pensa se Silvio lo viene a sapere.

BEATRICE: E mica sarà geloso di una donna.

CLARICE: Hai ragione.

(*Beatrice e Clarice fanno per baciarsi*).

PANTALONE: Bravi! Bravo don Calogero. Vedo che siete riuscito a far ragionare quella testarda di mia figlia.

BEATRICE: E cosa volete signor Bagnasco. Noi del sud con le donne ci sappiamo fare.

PANTALONE: E brava la mia Clarice. Mi rallegro per questo tuo cambiamento. E domani celebriamo le nozze tra don Calogero e Clarice Bisognosi.

CLARICE: Ma padre.

BEATRICE: Signor Bagnasco.

CLARICE: Perché tanta fretta?

PANTALONE: Chi ha tempo non perda tempo. Domani celebriamo il matrimonio.

CLARICE: Ma Silvio?

PANTALONE: Di Silvio me ne occupo io.

BEATRICE: Signor Bagnasco, la gara di appalto?

PANTALONE: Vinta. L'abbiamo già vinta.

CLARICE: Ma l'Onorevole Collalto?

PANTALONE: Di Silvio e del suo onorevole padre ti ho detto che me ne occupo io. E nulla potranno fare contro questa alleanza tra nord e sud. Tu rappresenti la forza imprenditoriale del nord sostenuta...

CLARICE: ...da cosa nostra.

PANTALONE: Come lo sai?

CLARICE: Il paese è piccolo, padre. E la gente mormora.

PANTALONE: La gente mormora e noi governiamo. A ciascuno il proprio compito. Domani celebreremo questo matrimonio.

CLARICE: Ma padre...

BEATRICE: Signor Bagnasco...

PANTALONE: Domani celebreremo il matrimonio (*esce*).

CLARICE: Signora Beatrice, esco da un affanno per entrare in un'altro.

BEATRICE: Non vi preoccupate signora. Tutto può succedere tranne che io vi sposi.

CLARICE: Ma se Silvio mi crede infedele?

BEATRICE: Poco durerà l'inganno.

CLARICE: Se potessi dirgli la verità.

BEATRICE: Non vi disimpegno dal giuramento.

CLARICE: Che devo fare dunque?

BEATRICE: Soffrire un poco.

CLARICE: Ma io non so se resisterò a una tal sofferenza.

BEATRICE: Sappiate che dopo le sofferenze e gli affanni, le gioie dell'amore saranno ancora più dolci (*fa per uscire*).

CLARICE: Cosa fate?

BEATRICE: Me ne vado.

CLARICE: Senza baciarmi?

BEATRICE: Clarice, donna io sono. Pensate al vostro Silvio (*esce*).

Musica.

CLARICE: Ah, Silvio. Silvio. È proprio vero che nella vita si pena e si soffre, e raramente si gode.

SECONDO ATTO

Casa di Bagnasco. Si sentono due colpi di doppietta.

SILVIO: Morto! Lo voglio morto!

DOTTORE: Silvio, ma cosa diavolo fai?

SILVIO: Bagnasco deve renderci conto del terribile affronto fatto alla nostra casata.

DOTTORE: Tu hai ragione figlio mio ma non è a colpi di lupara che riuscirai a far trionfare le tue ragioni.

SILVIO: Ma padre. Bagnasco non rispettando la parola data ha offeso voi e ha offeso me.

DOTTORE: Basta così! Lascia che parli io con Bagnasco. Gli farò rispettare la parola data.

SILVIO: Sì, ma Calogero Vizzini?

DOTTORE: Calogero Vizzini se ne troverà un'altra.

SILVIO: E se insiste?

DOTTORE: Se insiste l'avrà a che fare con noi. Lascia che io parli con Bagnasco.

SILVIO: Morto. Lo voglio morto.

DOTTORE: È proprio vero che l'amore rende ciechi.

SILVIO: Ciechi di rabbia padre. Ciechi di rabbia.

DOTTORE: Basta così. Esci e aspettami in strada.

SILVIO: Vado, ma se Bagnasco persiste l'avrà a che fare con me.

DOTTORE: Fuori!

SILVIO: Fuoro (*esce*).

DOTTORE: Povero figliolo. Non vorrei che la collera me lo facesse precipitare. Non doveva il signor Bagnasco lusingarci a tal segno. Ma dato che si è impegnato dovrà mantenere la parola data.

PANTALONE: Egregio Onorevole, venivo giusto in cerca di voi.

DOTTORE: Immagino che venivate in cerca di me per confermare il vostro impegno.

PANTALONE: Di che impegno parlate?

DOTTORE: Vi ricordo che avete impegnato la vostra parola e che Clarice dovrà andare in sposa a mio figlio Silvio.

PANTALONE: È vero. Ma quando avevo impegnato la mia parola era perché credevo che don Calogero si fosse estinto ma dato che egli è vivo e vegeto dovrò mantenere la promessa fatta al clan dei Vizzini.

DOTTORE: E non pensate all'affronto che così facendo farete alla nostra casa?

PANTALONE: Non si può parlare di affronto quando un precedente contratto con i Vizzini prevedeva che l'unione delle nostre famiglie fosse sancita dal matrimonio di mia figlia con don Calogero.

DOTTORE: E quindi voi avreste intenzione di rompere la promessa fatta ai Collalto?

PANTALONE: Certamente.

DOTTORE: E voi obbligherete vostra figlia a sposarsi con don Calogero pur sapendo che Clarice ama mio figlio?

PANTALONE: Certamente.

DOTTORE: Vi ricordo Bagnasco che non siamo più nel medioevo e che l'Italia da qualche mese è una Repubblica.

PANTALONE: Certamente.

DOTTORE: E che le figlie non bisogna sacrificarle.

PANTALONE: Certamente.

DOTTORE: E che quindi Clarice è libera di scegliere con chi sposarsi.

PANTALONE: Certamente.

DOTTORE: E che quindi si sposerà...

PANTALONE: Con Calogero Vizzini.

DOTTORE: E perché mai?

PANTALONE: Perché io sono monarchico.

DOTTORE: Monarchico?

PANTALONE: Certo. Ed essendo io monarchico mia figlia è libera di scegliere quello che scelgo io.

DOTTORE: Vi ricordo signor Bagnasco che gli sponsali contratti questa mattina tra la signora Clarice e il mio figliolo, *coram testibus*, non possono essere sciolti a causa di una semplice parola data da voi ad un altro. Mi sarebbe facile far valere il contratto stabilito fra le parti e render nullo ogni altro nuovo contratto ed obbligare vostra figlia a prendere per marito mio figlio Silvio, ma mi vergognerei signor Bagnasco, di tenere nella mia casa una nuora di sì poca reputazione, una figlia di un uomo senza parola come voi siete. Signor Bagnasco, ricordatevi che l'avete fatta a me. Che l'avete fatta alla casa Collalto, ma verrà ... verrà ... verrà ...

PANTALONE: Cosa?

DOTTORE: il giorno che pagar la dovrete. Come disse Omero: *Omnia tempus habet*.

PANTALONE: Siete voi che l'avrete a che fare con noi.

DOTTORE: No, siete voi che l'avrete a che fare con noi.

PANTALONE: No, siete voi l'avrete a che fare con noi.

Duello.

DOTTORE: (*uscendo*) Silvio! Silvio! Il signor Bagnasco vuole parlare con te!

Entra Silvio con una lupara, sega le canne del fucile.

SILVIO: Morto! Voi siete un uomo morto!

PANTALONE: Osate minacciarmi in casa mia?

SILVIO: Certo che oso!

PANTALONE: Giovanotto, vi ricordo che state mancandomi di rispetto.

SILVIO: La vita voglio togliervi! La vita!

PANTALONE: Non avrete coraggio di farlo.

SILVIO: Certo che l'avrò.

(proposta di taglio):

PANTALONE: Un'ultima parola!

SILVIO: Quale?

PANTALONE: Aiuto!

PANTALONE: Non l'avrete.

SILVIO: Loavrò.

PANTALONE: Pusillanime.

SILVIO: Cosa avete detto?

PANTALONE: Pusillanime.

SILVIO: Smettila di parlare difficile e preparati a morire.

PANTALONE: Sono pronto.

SILVIO: (*punta la lupara*) Concedetemi la mano di vostra figlia o siete un uomo morto.

PANTALONE: Sono un uomo morto.

SILVIO: L'avete voluto.

Entra Beatrice e gli toglie il fucile [Il fucile spara e cade un uccello].

BEATRICE: Ma cosa diavolo fate?

SILVIO: Voglio vendicare il mio onore..

BEATRICE: Ma di che onore andate cianciando?

SILVIO: Bagnasco deve rispettare la parola data e Clarice ha da esser mia.

PANTALONE: Non perdiamo tempo Don Calogero. Silvio sta cercando di intralciare i nostri affari.

BEATRICE: È vero, lasciatemi solo con lui e cercherò di farlo ragionare.

PANTALONE: E sia, vi lascio solo con lui. Morto! Mi voleva morto. Morto. Questo pusillanime..

SILVIO: Che cosa significa?

PANTALONE: Dal latino Pussus... (*lazzi*). (*esce*).

BEATRICE: Silvio dovete sapere che io non sono quello che credete.

SILVIO: Lo so. Voi siete un traditore.

BEATRICE: Ma cosa dite? Io sono...

SILVIO: Un travestito.

BEATRICE: Ascoltatemi.

SILVIO: Piuttosto morto.

BEATRICE: Ascoltatemi o giuro al cielo che... (*gli punta il fucile*).

Entra Clarice.

CLARICE: Vi prego non fatelo.

BEATRICE: E sia. Silvio vi lascio salva la vita, ma voi Clarice ricordatevi del giuramento (*esce*).

SILVIO: Giuramento? Ma di che giuramento va parlando?

CLARICE: Non posso dirvelo Silvio.

SILVIO: Perché mai?

CLARICE: Perché ho giurato.

SILVIO: E cosa avete giurato?

CLARICE: Ho giurato... di non dirvi cosa ho giurato.

SILVIO: E voi manterrete questo giuramento?

CLARICE: Certo

SILVIO: E voi dite di amarmi?

CLARICE: Certo che vi amo Silvio.

SILVIO: Ed è per provarmi il vostro amore che vi intrattenete con Calogero? Per scambiarvi dei segreti?

CLARICE: Sì, siete forse geloso?

SILVIO: Geloso io?

CLARICE: Geloso voi.

SILVIO: Sì, geloso io.

CLARICE: Silvio non avete ragione di esserlo.

SILVIO: Clarice sappiate che la gelosia non è frutto della ragione.

CLARICE: Voi state fantasticando Silvio. Io vi sono fedele e lo sarò sempre.

SILVIO: Ed è per provarmi la vostra fedeltà che vi intrattenete segretamente con Calogero Vizzini?

CLARICE: Silvio dovete sapere che Calogero Vizzini è...

SILVIO: Che Calogero Vizzini è?

CLARICE: Don Calogero Vizzini non è...

SILVIO: Don Calogero Vizzini non è?

CLARICE: Ma è...

SILVIO: Ma è?

CLARICE: No, non è...

SILVIO: No, non è?

CLARICE: È e non è. Scusate, non posso dirvi chi è.

SILVIO: E perchè mai?

CLARICE: Perché ho giurato di tacere.

SILVIO: Lo avete giurato a Don Calogero?

CLARICE: A Don Calogero.

SILVIO: E io dovrei credere al vostro onore?

CLARICE: Certo.

SILVIO: E allora ditemi cosa avete giurato a Don Calogero Vizzini.

CLARICE: Scusatemi Silvio ma non posso dirvelo.

SILVIO: Traditrice.

CLARICE: Piuttosto che tradirvi preferirei morire.

SILVIO: E allora fatelo.

CLARICE: Volete vedermi morta?

SILVIO: Non so più cosa voglio.

CLARICE: Ebbene lo farò. Mi toglierò la vita. Piuttosto morta che tradire la parola data (*prende la doppietta che è rimasta in terra quando entra Jessica*).

JESSICA: Ma cosa diavolo fate? E voi cane rinnegato l'avreste lasciata morire?

SILVIO: Bada a come parli.

JESSICA: Ancora un passo e ti brucio le cervella. Ma guardate lì il bel soggettino per cui le donne devono sbudellarsi. E voi siete troppo buona signora padrona. Non vi vuole forse più? Ma che vada al diavolo questo sicario. E voi venite meco che di uomini non ne mancano ed entro sera mi impegno a trovarvene una dozzina. Sicario!

CLARICE: Possibile che la mia morte non vi costasse un sospiro?

SILVIO: Ah.

CLARICE: Sì, morirò, sarete contento. E troppo tardi voi vi renderete conto della mia innocenza. Addio Silvio! Addio Jessica! Addio popolo di Tebe!

JESSICA: A Senigallia.

CLARICE: A Senigallia?

JESSICA: Sì, siamo a Senigallia signora. Non a Tebe.

CLARICE: Addio popolo di Senigallia, Clarice se ne va. (*fa per uscire*) Mi avrete tutti sulla coscienza. E tu per primo, Silvio (*esce*).

JESSICA: Questa è una cosa che non so capire. Vedere una ragazza che si vuol togliere la vita e stare lì impalato come se fosse una scena di Commedia.

SILVIO: Pazza che sei. Credi davvero che Clarice volesse morire?

JESSICA: Io so solo che se non fossi arrivata in tempo la poveretta sarebbe defunta.

SILVIO: Finzioni. Tutte finzioni di voialtre donne.

JESSICA: Sì, se fossimo come voi... Dirò come dice il proverbio: noi abbiamo le voci e voi avete le noci. Le donne hanno la fama di essere infedeli e voi commettete infedeltà a più non posso. Delle donne si parla e degli uomini non si dice niente. Noi siamo criticate e a voi si passa tutto. E al minimo sospetto potete imbracciare il fucile e abbatteci come cani rognosi. E la giustizia cosa fa? Decide che è un delitto d'onore. Ma che onore e onore? Qual'è una nazione che lascia lapidare le proprie figlie, le proprie mogli, le proprie amanti? Una giustizia che in nome dell'onore vi assolve per lasciarvi ricominciare. Ma un giorno verrà che tutto questo finirà. Se io comandassi vorrei che tutti gli uomini infedeli [e so che oggi qui ce ne sono molti] portassero un ramo d'albero in mano e so che tutte le città si trasformerebbero in boschi (*esce*).

SILVIO: Ma sì che Clarice è infedele. E se ha finto di volersi togliere la vita lo ha fatto per ingannarmi, per muovermi a compassione. E se il destino ha voluto che io fallissi la mia vendetta, Calogero non mi sfuggirà una seconda volta e Clarice vedrà nel di lui sangue il frutto del suo amore.

Canzone.

Locanda.

ARLECCHINO: È proprio vero, canta che ti passa. Qui si canta ma non si mangia mai! O io mangio la fame o la fame mangia me. È una questione di sopravvivenza. Potrei cominciare col mangiarmi le mani. No, se mi mangio prima le mani non potrò aiutarmi a mangiare il resto. Potrei cominciare dai piedi. Comincerò dal destro. Fermo, non scappare tanto ti prenderò.

LUCKY: Arlecchino, ma cosa stai facendo?

ARLECCHINO: Sto inseguendo i piedi.

LUCKY: E perché mai?

ARLECCHINO: Per calmare la fame.

LUCKY: Ma di che fame vai cianciando?

ARLECCHINO: Della fame nel mondo padrone. Della fame nel mondo.

LUCKY: Arlecchino piantala! Hai trovato l'amico Fritz?

ARLECCHINO: Non l'ho ancora trovato

LUCKY: Sbrigati che non ho tempo da perdere. Devo incontrare degli amici per affari. Tornerò al più presto.

ARLECCHINO: E mi troverà scheletro.

LUCKY: Tu se vuoi fatti dar da mangiare.

ARLECCHINO: E il conto?

LUCKY: Lo pagherò io.

ARLECCHINO: Quand'è così vada pure dove vuole.

LUCKY: Ah, tieni questa valigetta.

ARLECCHINO: Cosa c'è?

LUCKY: Pizzo.

ARLECCHINO: Pizza?

LUCKY: No, pizzo.

ARLECCHINO: Il marito della pizza?

LUCKY: Pizzo, denari, tangente.

ARLECCHINO: Ah, l'Italia dei valori! Tutto qua dentro?

LUCKY: Sì, tutto lì dentro. Nascondili nel mio baule. Eccoti la chiave. Se non rientrerò per cena raggiungimi in piazza. Ah Beatrice! (*esce*).

ARLECCHINO: Vada pure sior padron, vada pur. Meno male che mi ha detto di farmi dar da mangiare. (*al piede*) Tu ti sei salvato appena a tempo. Andiamo a portare la pizza al pizzo e poi...

Entra Beatrice.

BEATRICE: Arlecchino!

ARLECCHINO: Oh, ecco qua l'altro.

BEATRICE: Il signor Bagnasco ti ha dato una valigetta piena di valori?

ARLECCHINO: Tutti i valori d'Italia.

BEATRICE: E perché non me la dai?

ARLECCHINO: Erano per voi? Eccoli!

BEATRICE: Ci sono tutti?

ARLECCHINO: Tutti. Il pizzo, la pizza, le tangenti e lo spritz.

BEATRICE: Mettili nel mio baule.

ARLECCHINO: Lo farò. (*a parte*) Cosa dirà quell'altro? Se non erano suoi non dirà niente.

BEATRICE: Vi è il padrone della locanda?

ARLECCHINO: Spero di sì, sennò addio piede destro.

BEATRICE: Digli che avrò un amico a pranzo con me. E ordina il pranzo.

ARLECCHINO: Vado.

BEATRICE: Ah!

ARLECCHINO: Eh!

BEATRICE: Tieni questa cambiale.

ARLECCHINO: Cambiale?

BEATRICE: Sì, una cambiale del valore di dieci milioni, metti anche questa nel mio baule.

ARLECCHINO: Nel vostro baule?

BEATRICE: Nel mio baule. Vai! Ah Lucky, Lucky! Ti ritroverò mai? (*esce*).

ARLECCHINO: Meno male che mi ha detto di occuparmi del pranzo. Andiamo a metter via questa cambiale e poi... no, no. Occupiamoci prima del pranzo, per la cambiale c'è tempo. Oste! Oste della malora. Vieni che devo parlarti. Oste!

BRASCO: (*da fuori*) Arrivo!

Entra Brasco.

BRASCO: Cosa c'è camerata, cosa vuoi?

ARLECCHINO: Io non sono un camerata. Io sono un compagno.

BRASCO: Un compagno di chi?

ARLECCHINO: Lasciamo perdere i dettagli e passiamo al sodo. Il mio padrone ha un amico a cena e vuol raddoppiare la tavola.

BRASCO: E allora?

ARLECCHINO: Dicci cosa farai da mangiare per due persone.

BRASCO: Per due persone faremo due portate da quattro piatti l'una. Andrà bene?

ARLECCHINO: Credo di sì e dimmi come disporremo i piatti in tavola?

BRASCO: Quale tavola?

ARLECCHINO: (*appoggiando la valigetta a terra*) Questa!

BRASCO: Metteremo qui l'antipasto. Qui il primo. Qui il secondo. Qui il dolce. Qui il caffè.

ARLECCHINO: Qui, qui, qui... facciamo un esempio pratico. Tieni! Prendi questo foglio di carta e fammi vedere dove metteresti i piatti.

BRASCO: Allora... (*strappa la cambiale*) Qui metteremo l'antipasto.

ARLECCHINO: Polenta.

BRASCO: Qui il primo piatto.

ARLECCHINO: Pasta.

BRASCO: Qui il secondo.

ARLECCHINO: Cartoccio pieno di pasta.

Entrano Beatrice e Bagnasco.

BEATRICE: Ma cosa stai facendo lì in ginocchio?

ARLECCHINO: Aiuto Brasco a disegnare la scalcaria.

BEATRICE: Quel foglio cos'è?

ARLECCHINO: Quel foglio era la sua cambiale.

BEATRICE: E l'hai stracciato?

ARLECCHINO: Non io. È stato Brasco a stracciarlo. Si diverte a fare i cartocci.

BRASCO: Io?

ARLECCHINO: Sì tu. Dammi una mano ad alzarmi e ti perdono. (*alzandosi abbraccia Brasco*) Ti amo Brasco.

BRASCO: Ma per chi mi hai preso?

ARLECCHINO: Per la Jessica.

BEATRICE: S'è il secondo documento che mi distrugge in un giorno. Via di qui! Vattene prima che perda la pazienza.

PANTALONE: Sì, via di qua, grullo

ARLECCHINO: Il grullo se ne va, ma non rinuncerò mai a servire il mio padrone come si deve.

BRASCO: Via di qua!

ARLECCHINO: Dovete sapere che un buon pranzo consiste...

BEATRICE, BRASCO e PANTALONE: Fuori!

(Arlecchino esce).

BRASCO: Io non lo capisco quest'uomo: a volte è furbo, a volte è proprio uno scemunito.

BEATRICE: Lo fa lo stupido, il briccone. Allora cosa ci darete da mangiare?

BRASCO: Per due persone faremo due portate di quattro piatti l'una. Andrà bene?

PANTALONE: Ma che portate, che piatti! Per me un po' di pasta basterà.

BRASCO: Della pasta?

PANTALONE: Sì, della pasta.

BRASCO: E per lei signor Calogero? Una vellutata di verdura? Due triglie al cartoccio?

BEATRICE: No grazie Brasco. Un po' di pasta anch'io.

BRASCO: Della pasta?

BEATRICE: Sì, della pasta. In bianco.

BRASCO: E per voi?

PANTALONE: Al pomodoro

BRASCO: Vado a dar ordine di preparare la tavola. Viva La pasta! Ma tu vulive à pasta... *(esce)*.

BEATRICE: Signor Bagnasco, la prego di scusarmi per il mio servo. E per quanto concerne la cambiale....

PANTALONE: Non dovete preoccuparvi don Calogero, darò l'ordine di farvene un'altra. E non dimenticherò mai che grazie al suo intervento quello sciagurato di Silvio non mi ha tolto la vita. Ma parliamo di affari. Per quanto concerne il matrimonio di mia figlia ho deciso di assegnarle come dote tutto il nuovo quartiere che sto ricostruendo a nord della città.

BEATRICE: La ringrazio Bagnasco ma cosa dirà mai l'Onorevole Collalto?

PANTALONE: Non preoccupatevi, l'Onorevole Collalto lo tengo in pugno.

BEATRICE: E allora Silvio?

PANTALONE: Silvio è cosa vostra don Calogero, cosa vostra.

Entra Arlecchino con un pentolone di stagno.

ARLECCHINO: Savoia!

BEATRICE: Ma cosa gridi sciagurato!

ARLECCHINO: Il rancio è pronto! Papparapà!

BEATRICE: Vai avanti tu e metti in tavola.

ARLECCHINO: No, andate avanti voi.

BEATRICE e PANTALONE: Noi?

ARLECCHINO: Sì, armatevi e partite.

PANTALONE: è spiritoso questo vostro servitore.

BEATRICE: Io vorrei meno spirito e più attenzione, capito?

PANTALONE: Hai capito? Più spirito e meno giudizio.

Escono Beatrice e Bagnasco.

ARLECCHINO: è proprio vero che i padroni stanno perdendo il contatto con la base. Non sanno neanche se questa zuppa è buona. Assaggiamola un po'. Buona, buona. Portiamola di corsa a questi (*esce*).

Entra Brasco.

BRASCO: Ma dove diavolo si caccia costui? Arlecchino dove sei?

ARLECCHINO: Agli ordini comandante.

BRASCO: Tieni, porta questo piatto al tuo padrone.

ARLECCHINO: E questa cos'è?

BRASCO: Una pizza fritta. Vado a prendere un'altra portata.

ARLECCHINO: Abbondante. Che sia abbondante. Ho sempre adorato la pizza fritta. Savoia! (*fa per uscire*).

Entra Lucky.

LUCKY: Dove diavolo vai?

ARLECCHINO: In guerra.

LUCKY: Ma di che guerra vai cianciando?

ARLECCHINO: In guerra contro la fame.

LUCKY: Cosa fai con codesta padella?

ARLECCHINO: Stavo portandola in tavola.

LUCKY: E tu credi che io cominci il pasto con una pizza?

ARLECCHINO: Ma è fritta ... No.

LUCKY: Riporta in cucina codesta padella.

ARLECCHINO: Agli ordini comandante.

LUCKY: E portami la zuppa.

ARLECCHINO: Signorsì.

LUCKY: E sbrigati che voglio riposare.

ARLECCHINO: Con me?

LUCKY: Ma cosa diavolo dici?

ARLECCHINO: Io? Niente.

LUCKY: Smettila di borbottare.

ARLECCHINO: Non sono io, è il mio stomaco che borbotta.

LUCKY: Il tuo stomaco?

ARLECCHINO: Sì, si è innamorato.

LUCKY: E di chi?

ARLECCHINO: Della pizza fritta.

LUCKY: Ma chi me l'ha mandato questo?

ARLECCHINO: I Savoia!

LUCKY: Basta così, riporta in cucina codesta padella.

ARLECCHINO: Riporta in cucina codesta padella.

LUCKY: No, tu riporta in cucina codesta padella.

ARLECCHINO: No, tu riporta in cucina codesta padella.

LUCKY: Guarda che mi innervosisco.

ARLECCHINO: Guarda che sono già innervosito.

LUCKY: La padella.

ARLECCHINO: Eccola.

LUCKY: E cosa vuoi che me ne faccia io?

ARLECCHINO: La riporti in cucina.

LUCKY: In cucina? Io?

ARLECCHINO: In cucina. Voi.

LUCKY: Ma stai scherzando?

ARLECCHINO: Io, sì.

LUCKY: Arlecchino!

ARLECCHINO: Savoia! (*esce*).

LUCKY: Ah Beatrice, Beatrice. Ti ritroverò mai? (*esce*).

Entra Brasco.

BRASCO: Ma dove diavolo si è cacciato costui?

Entra Arlecchino.

ARLECCHINO: Presto vai a preparare la tavola di quell'altro forestiero e portagli la zuppa, presto. (*Brasco esce*).. È un complotto, vi giuro che è un complotto. Si sono messi d'accordo per rovinarmi. Come farò nelle mio stato a servire contemporaneamente due padroni.

BEATRICE: (*da fuori*) Arlecchino!

ARLECCHINO: Brasco!

BRASCO Arrivo!

LUCKY: (*da fuori*) Arlecchino!

ARLECCHINO: Brasco!

BRASCO: Arrivo!

BEATRICE: (*entrando*) Arlecchino!

ARLECCHINO: Savoia!

BEATRICE: Ma che Savoia e Savoia. Vieni a servire e portaci il secondo.

ARLECCHINO: Secondo! Secondo dove sei? (*esce dal fondo*).

BRASCO: Ma dove diavolo è finito costui? Arlecchino! Arlecchino!

ARLECCHINO: Brasco!

BRASCO: Dove diavolo sei?

ARLECCHINO: (*dal fondo*) Sono qua (*rumore di piatti*).

BRASCO: Ma che diavolo stai combinando?

ARLECCHINO: Ho trovato il secondo.

BRASCO: Ma di che secondo vai cianciando?

LUCKY: Arlecchino!

ARLECCHINO: Arrivo!

BEATRICE: Arlecchino!

ARLECCHINO: Arrivo!

LUCKY e BEATRICE: Arlecchino!

Entra Arlecchino spinto su una sedia a rotelle da Brasco.

ARLECCHINO: Banzai! (*escono dalla parte di Beatrice*).

LUCKY: (*entrando*) Ma dove diavolo è?

ARLECCHINO: Banzai! (*carrozzella e piatti rotti*).

BEATRICE: Arlecchino!

ARLECCHINO: Banzai!

LUCKY: Beatrice, la ritroverò mai? (*esce in quinta destra*).

Entra Arlecchino spingendo Brasco sulla carrozzella.

Lancio di piatti da fuori.

ARLECCHINO: Ritirata!

BEATRICE: (*incrociandoli dall'altra parte*) Ma cosa diavolo combini?

ARLECCHINO: Brasco è stato ferito.

BEATRICE: Da chi?

ARLECCHINO: Dai russi. Ci lasci passare, ha bisogno di riconfortarsi il cuore.

Entra Bagnasco.

PANTALONE: Ma che sta succedendo?

ARLECCHINO: È quello che mi chiedo anch'io.

LUCKY: (*da fuori*) Arlecchino, il budino!

ARLECCHINO: Brasco il budino! Dove sta il budino?

BRASCO: (*intontito*) Nella credenza.

ARLECCHINO: Con il vostro permesso.

BEATRICE: Ma chi c'è nell'altra camera?

ARLECCHINO: Non facciamo domande indiscrete.

LUCKY: (*da fuori*) Il budino

ARLECCHINO e BRASCO: Nella credenza! (*escono con la carrozzella sul fondo*).

BEATRICE: Ma questa voce, non sarà mica... forse... per caso...

PANTALONE: Chi?

Esce Arlecchino spingendo Brasco con il budino.

ARLECCHINO: Caricate!

BEATRICE: Seguitemi Bagnasco! (*fanno per uscire*).

ARLECCHINO: Puntate! Fuoco! (*escono con un torta che spara fuoco*).

Beatrice e Bagnasco scappano dalla parte opposta.

LUCKY: Se lo prendo...

ARLECCHINO: Mosca o morte!

LUCKY: Arlecchino!

Entra Beatrice.

BEATRICE: Sogno o son desta? Questa voce, allora?

PANTALONE: Signor Calogero?!

BEATRICE: Cosa?

PANTALONE: La pasta... si scuoce

LUCKY: Arlecchino?

BEATRICE: Ma allora...questa voce...

Torna in scena solo la sedia a rotelle con il fumo.

Arlecchino cantando *Fischia il vento* spunta da dietro la sedia con una pentola di spaghetti in mano.

BRASCO: Al ladro!

ARLECCHINO: Al ladro!

BRASCO: Prendetelo!

ARLECCHINO: Prendiamolo!

BEATRICE: Arlecchino!

LUCKY: Arlecchino!

PANTALONE: Arlecchino!

ARLECCHINO: BRASCO da che parte stai?

BRASCO: Non lo so.

ARLECCHINO: E allora stai dietro! Spingi!

(*escono, tutti inseguono*).

LUCKY: Se lo prendo... (*esce*).

TERZO ATTO

JESSICA: Ma guardate la discretezza della mia padrona, mandarmi con un biglietto in codesta locanda, una giovane come me. Fa mille stravaganze questa mia padrona. E quello che non riesco a capire è che essendo innamorata del signor Silvio al punto di voler togliersi la vita per lui, invia dei messaggi segreti all'altro. A meno che non ne volesse uno per il giorno e uno per la notte. Basta, io in questo luogo malfamato non ho da entrare. Chiamerò, qualcuno risponderà. Ehi! Di casa! Ehi! Della locanda!

Entra Brasco da dietro.

BRASCO: Che c'è? Chi mi chiama?

JESSICA: La bella!

BRASCO: La bella di cosa?

JESSICA: De España

BRASCO : Di quale Spagna?

JESSICA: Di tutta l' España (*canzone*).

BRASCO: Ma allora che volete? (*parla in Napoletano*).

JESSICA: Ma voi parlate spagnolo?

BRASCO: No, è napoletano!

JESSICA: Brasco, dovete sapere che la mia padrona...

BRASCO: Clarice.

JESSICA: Clarice, vuol far pervenire un messaggio segreto.

BRASCO: Segreto?

JESSICA: A don Calogero Vizzini.

BRASCO: Datemelo e glielo porterò.

JESSICA: Bravo. E ricordatevi che è una questione di vita o di morte.

BRASCO: Allora è meglio se glielo porta qualcun'altro.

JESSICA: E chi altro?

BRASCO: Potremmo domandarlo al russo.

JESSICA: Ohi, al suo servo?

BRASCO: Sì, l'Arlecchino.

JESSICA: Oh sì! Chiamatemelo.

BRASCO: Vi piace forse il russo?

JESSICA: In verità lo trovo simpatico.

BRASCO: (*a parte*) Ah, ho capito, il russo gli ha dato nell'occhio. (*a Jessica*) Vado a chiamarvelo, bella!

JESSICA: Jessica! Mi chiamo Jessica!

BRASCO: (*esce cantando*) Di Spagna io soy la bella...

JESSICA: E se Bagnasco mi scorge in strada cosa gli dico? Gli dirò che venivo in traccia di lui. Eccola bella e accomodata (*si aggiusta i vestiti*).

Entra Arlecchino con un grosso tovagliolo unto legato al collo e un fiasco di vino.

ARLECCHINO: Chi mi vuole? Chi mi chiama? Chi mi disturba?

JESSICA: Sono io signore, mi dispiace avervi incomodato.

ARLECCHINO: La Jessica non mi incomoda mai.

JESSICA: Dovevate essere a tavola da quel che io vedo.

ARLECCHINO: Effettivamente ero a tavola. E ci tornerò.

JESSICA: Oh, mi dispiace.

ARLECCHINO: E io ce ne ho gusto perché ho la pancia piena e quei due occhioni lì son proprio giusti per farmi digerire. Brasco! Liberami dal tovagliolo e riprenditi il fiasco di San Giovese.

Entra Brasco e lo libera.

JESSICA: Ma che simpatico! Ma che simpatico!

ARLECCHINO: (*insegue Jessica*) Sono tutto vostro. Banzai!

JESSICA: Smettetela di farmi ridere.

ARLECCHINO: E voi smettetela di fuggire. Banzai!

JESSICA: (*si lascia prendere*) Presa!

ARLECCHINO: E adesso che vi ho presa cosa facciamo?

JESSICA: Tante cose.

ARLECCHINO: Tante cose cosa?

JESSICA: Il messaggio

ARLECCHINO: Che messaggio?

JESSICA: Dovete sapere che la mia padroncina...

ARLECCHINO: Clarice.

JESSICA: Clarice, vuol far pervenire un messaggio segreto al vostro padrone.

ARLECCHINO: Quale?

JESSICA: Come quale? Il siculo.

ARLECCHINO: Ah quello piccolo?

JESSICA: Proprio lui. Mi fareste la cortesia di portarglielo?

ARLECCHINO: E dov'è questo messaggio?

JESSICA: È qui, eccolo. (*lo estrae*).

ARLECCHINO: Mamma mia, che bel messaggio. Glielo porterò volentieri, con tutto il resto. Ma sappiate che anch'io devo farvi un messaggio.

JESSICA: Segreto?

ARLECCHINO: Per adesso sì.

JESSICA: Che tipo di messaggio?

ARLECCHINO: Dovete sapere che un mio amico russo s'è innamorato di voi.

JES: Non è possibile.

ARLECCHINO: Smettetela di contraddirmi. Se vi dico che s'è innamorato s'è innamorato.

JESSICA: Dite davvero?

ARLECCHINO: Signora sì.

JESSICA: Un russo?

ARLECCHINO: Quasi. Volete vederlo?

JESSICA: Dove si trova?

ARLECCHINO: Vado a chiamarlo (*esce*).

JESSICA: Io credevo fosse lui.

Entra Arlecchino cantando *Kalinka*.

ARLECCHINO: (*accento russo*) Capito?

JESSICA: No.

ARLECCHINO: Io ama tu (*esce*).

JESSICA: Questa storia proprio non la capisco.

ARLECCHINO: L'avete visto?

JESSICA: Chi?

ARLECCHINO: Il russo.

JESSICA: Quale russo?

ARLECCHINO: Il russo che è innamorato di voi.

JESSICA: Ma io ho visto solo voi. Sareste voi il russo innamorato di me?

ARLECCHINO: Da!

JESSICA: Ma perché non me l'avete detto prima?

ARLECCHINO: Perché dovete sapere che il russo è un poco timido.
JESSICA: E voi?
ARLECCHINO: Io no. Banzai! (*le corre dietro*).
JESSICA: (*a parte*) Farebbe innamorare i sassi.
ARLECCHINO: Allora cosa dite?
JESSICA: Io dico che...
ARLECCHINO: Lei dice che...
JESSICA: Io dico che...
ARLECCHINO: Lei dice che...
JESSICA: Io dico che...
ARLECCHINO: E dite!
JESSICA: Da!
ARLECCHINO: Da!?
JESSICA: Da! Da!
ARLECCHINO: Da! Da!
JESSICA: Da! Da!
ARLECCHINO: Dammela!
JESSICA: Basta così Arlecchino!
ARLECCHINO: Sì, basta così Arlecchino.
JESSICA: Passiamo alle cose serie.
ARLECCHINO: Banzai!
JESSICA: (*lo ferma*) Il messaggio.
ARLECCHINO: Che messaggio?
JESSICA: Il messaggio per don Calogero Vizzini.
ARLECCHINO: Datemi il messaggio che glielo porterò.
JESSICA: E poi?
ARLECCHINO: E poi cosa?
JESSICA: Banza! (*gli corre dietro*).
ARLECCHINO: Basta così! Jessica, sapete voi cosa contenga questo messaggio?
JESSICA: Io no, ma se sapete la curiosità che ho di saperlo.
ARLECCHINO: Potremmo aprirlo.
JESSICA: Sì, ma poi come fare per richiuderlo?
ARLECCHINO: Non preoccupatevi, ho un amico che lavora alla posta.
JESSICA: Fritz?
ARLECCHINO: Lo conoscete?
JESSICA: Certo che lo conosco.
ARLECCHINO: Jessica mi state rendendo geloso.
JESSICA: Cosa vostra.
ARLECCHINO: Cosa nostra?
JESSICA: Cosa vostra sono Arlecchino.

ARLECCHINO: Mamma mia che bello!

JESSICA: Il messaggio.

ARLECCHINO: Apritelo. Rubicone.

JESSICA: Il Rubicone?

ARLECCHINO: Sì, il dado è tratto. Apritelo.

JESSICA: *(lo apre)* Mio dio che ho fatto!

ARLECCHINO: Quel che è fatto è fatto. Leggetelo!

JESSICA: Leggiamolo insieme.

ARLECCHINO: Posso?

JESSICA: Certo.

Lettura lettera, lazzi. [commento sul mondo degli affari dell'epoca].

Entrano Beatrice e Bagnasco.

BEATRICE: Cosa stai facendo?

ARLECCHINO: Io? Nulla.

PANTALONE: *(a Jessica)* E tu cosa fai qui in strada?

JESSICA: Venivo in cerca di voi.

BEATRICE: Cos'è quel biglietto?

ARLECCHINO: Quale biglietto?

BEATRICE: Questo! *(gli prende il biglietto)* Che vedo mai? Un biglietto indirizzato a me. E questo briccone l'ha aperto.

ARLECCHINO: Non io sono stato.

BEATRICE: Chi è stato?

ARLECCHINO: L'amica del russo.

BEATRICE: L'amica del russo? Ma di che russo vai cianciando?

PANTALONE: L'amica del russo? E chi è l'amica del russo?

ARLECCHINO: La Jessica.

PANTALONE: Jessica cos'è questa storia? Te la fai coi russi?

JESSICA: Ma non dite sciocchezze. È Arlecchino che mi ha chiesto di aprire questo biglietto.

ARLECCHINO: Chiacchierona, non ti voglio più bene.

BEATRICE: Guardate don Bagnasco. Un messaggio di vostra figlia Clarice che mi avverte delle pazze gelosie di Silvio. E questo briccone me lo apre.

ARLECCHINO: Non sono stato io.

PANTALONE: *(a Jessica)* Tu?

JESSICA: È vero, Arlecchino non c'entra. Sono stata io.

PANTALONE: Non so chi mi trattenga dal darti uno schiaffo.

JESSICA: Ricordatevi che non siamo più nel medioevo.

ARLECCHINO: È vero! Il ventennio è finito.

JESSICA: Viva la Repubblica!

PANTALONE: Te la do io la Repubblica. Vieni qua.

(Jessica fugge inseguita da Bagnasco).

ARLECCHINO: Banzai! (*insegue Bagnasco*).

(*Jessica e Bagnasco escono*).

ARLECCHINO: (*a parte, riferito a Beatrice*) Sembra che non mi veda. Facciamo piano. Pensiamo a ritirarci, come in Russia. Un passo dopo l'altro (*canta* Fischia il vento).

BEATRICE: Ma dove vai?

ARLECCHINO: Torno in Russia.

BEATRICE: Ma che Russia e Russia? Te la do io la Russia. Due lettere mi hai aperto in un giorno.

ARLECCHINO: Non sono stato io, è stata la Jessica.

BEATRICE: Ma che Jessica e Jessica. Tu sei stato. Vieni qua. (*Sradica un'asse della panchina.*)

ARLECCHINO: Non fatemi del male vi prego.

BEATRICE: Vieni qui ti dico.

ARLECCHINO: (*sventola un fazzoletto bianco*) Mi arrendo.

BEATRICE: Te la do io la bandiera bianca. (*lo bastona*) Così imparerai ad aprire le mie lettere.

(*Florindo dalla quinta*).

LUCKY: Come? Si osa bastonare il mio servitore?

ARLECCHINO: Come? Si osa bastonare il suo servitore? I servitori quando non servono si licenziano, non si bastonano.

LUCKY: Cosa dici?

ARLECCHINO: (*canta*: Questa mattina mi sono svegliato e ho trovato l'invasor).

LUCKY: Ma ti senti bene?

ARLECCHINO: No.

LUCKY: Perché mai?

ARLECCHINO: È a causa delle botte che ho preso. Questa è un'offesa che ha ricevuto il mio padrone.

LUCKY: Hai ragione, questa è un'offesa che ho ricevuto io. Chi è quel malnato che ha osato colpirti?

ARLECCHINO: Uno straniero.

LUCKY: Uno straniero?

ARLECCHINO: Sì, uno del sud.

LUCKY: E perché ti ha battuto?

ARLECCHINO: Perché gli ho sputato in una scarpa.

LUCKY: Perché mai?

ARLECCHINO: Perché ho un po' di catarro.

LUCKY: E gli hai sputato in una scarpa?

ARLECCHINO: Eh, passava di lì.

LUCKY: E lui ti ha battuto?

ARLECCHINO: E lui mi ha battuto.

LUCKY: E tu ti sei ribellato?

ARLECCHINO: Mai. Ho anche alzato la bandiera bianca.

LUCKY: Asino. Poltrone che sei. Lo sai che così facendo hai osato insultare il tuo padrone? Se provi gusto ad essere bastonato, gusto te lo darò anch'io.

ARLECCHINO: Gustate, gustate (*gli passa il bastone*).

LUCKY: Eccoti servito. (*lo bastona*) Beatrice, non ti ritroverò dunque mai? (*esce*).

ARLECCHINO: (*alzandosi faticosamente*) Adesso posso dire di essere il servitore di due padroni. Ho ricevuto lo stipendio da tutti e due. Beatrice! (*esce cantando una canzone rivoluzionaria. Canzone con coro russo*).

ARLECCHINO: Ahi! Sono tutto rotto, sono tutto a pezzi. Devo confessarvi una cosa. Qui è peggio che in Russia. Quasi. Lì si moriva e non si sapeva perché. E guai a domandarselo. Credere, obbedire, combattere. Ah, bei tempi! Adesso non c'è più religione. Adesso ognuno per sé. Là tutti a dormire insieme, nel freddo, nella neve, nel gelo. E la mattina quando ci si svegliava – in pochi – via a cercare il nemico. Ma dove sta questo nemico? Ma come sarà fatto questo nemico? E perché è nemico? Io ho solo amici. Ma un giorno è apparso, in mezzo alle nebbie. Il russo! Piacere io sono il suo nemico italiano. Lui imbracciava un mitra, io avevo i piedi gelati. Piacere, io sono il nemico italiano. Lui rispose: « Da », e mi scaricò il mitra addosso bucandomi tutto il mantello. Per questo è pieno di toppe, per nascondere i colpi di mitra che ho ricevuto. Caddi a terra in una pozza di sangue. Che calduccio! Ma il calduccio durò poco, - 40! Il sangue si congelò, il russo scivolò. « Da ». Mi preparavo ad esalare l'ultimo respiro quando la terra cominciò a tremare. Dissi: « È la fine ». Ma no, era un panzer, un carrarmato alleato e allora rantolai: « Fratello tedesco! Sono io, il tuo fratello italiano! Sono ferito. Aiutami Franz, aiuto ». La terra continuò a tremare e il carrarmato ci passò sopra, a me e al russo. I cingoli mi sfiorarono, al russo no. Avevo freddo alle orecchie, non sentivo più il naso, di fatto non sentivo più niente. Presi il cappello del russo, me lo misi sulla testa e mi addormentai. Quando mi svegliai parlavano tutti russo e io non parlavo più. Avevo perso l'uso della parola. Sapevo solo dire « Da ». Ci misero cinque mesi a ricucirmi, forse pensavano che fossi uno di loro. Si chiamava Natasha, assomigliava un poco alla Jessica. Poi ci fu una terribile esplosione e la paura mi fece ritornare la parola. « Scappiamo Natasha, scappiamo! ». Ma la Natasha non c'era più. Mi era rimasta in mano solo la sua mano. Che brutta cosa la guerra. Meno male che c'è l'Italia. Un'Italia nuova, democratica e cristiana dove finalmente i servi sono liberi di essere servi e i padroni di continuare a usare il bastone.

BRASCO: (*da fuori*) Arlecchino.

ARLECCHINO: Non c'è.

BRASCO: (*da fuori*) Arlecchino.

ARLECCHINO: È uscito.

BRASCO: (*entra con una grossa valigia*) E dov'è andato?

ARLECCHINO: In Russia.

BRASCO: E tu cosa ci fai qui?

ARLECCHINO: Aspetto il ritorno di Arlecchino.

BRASCO: Ma non dire scemenze. Il tuo padrone, quello alto... (*lazzi*). Deve uscire per un appuntamento e vuole che tu gli prepari il cappotto.

ARLECCHINO: Lucky?

BRASCO: Sì, don Lucky. E anche don Calogero. E Brasco.

ARLECCHINO: Brasco non posso muovermi.

BRASCO: E perché mai?

ARLECCHINO: Sono congelato.

BRASCO: Congelato?

ARLECCHINO: Sì, sono i ricordi della Russia.

BRASCO: E quindi?

ARLECCHINO: E quindi?

BRASCO: E quindi?

ARLECCHINO: (*al pubblico*) E quindi è arrivato il vostro momento cari spettatori. Sì, abbiamo bisogno del vostro aiuto.

BRASCO: Ma che vai dicendo?

ARLECCHINO: Non vorrai che ci portiamo le valige da soli? C'è qualcuno di voi che vuole aiutarci?

BRASCO: Ma Arlecchino...

ARLECCHINO: C'è qualcuno di voi che cerca lavoro? Oh bravi! Seguite Brasco che è un casalingo perfetto e sa dove sono i bauli.

Escono Brasco e due volontari.

ARLECCHINO: Ah, è bello sentirsi meno solo. Perché di fatto voi dovete sapere che noi facciamo parte di un progetto collettivo. Sissignori, tutti i precari del mondo devono unirsi, per servire meglio i padroni.

Rientrano Brasco e due volontari con un baule.

BRASCO: Portatelo qua, lì, bravi. E voi seguitemi (*esce con gli altri due volontari*).

ARLECCHINO: Forza, aprite i bauli e cercate il frac.

Rientra Brasco e due volontari con un baule.

BRASCO: E questo mettetelo lì.

ARLECCHINO: Bravi, aprite il baule anche voi e tirate fuori il frac.

BRASCO: E io posso andare?

ARLECCHINO: Andate pure Brasco. Noi ci arrangiamo da soli. Vero ragazzi? Ripeto la domanda: vero ragazzi? (*rispondono*).

BRASCO: Allora io vado.

ARLECCHINO: Sì, tu va e prepara le buste paga.

BRASCO: Le buste paga?

ARLECCHINO: (*canta*: 1000 lire al mese).

BRASCO: La Russia gli ha dato alla testa. *Esce*.

ARLECCHINO: Ah, Natasha (*fa tirare fuori oggetti dalla valige e anche il frac e due libri contabili. Fa vestire due volontari come manichini e gli altri li vestono con frac. Lazzi*).

LUCKY: (*da fuori*) Arlecchino!

ARLECCHINO: Oh diavolo! Si è svegliato. Arrivo! Presto riponete tutto nei bauli.

LUCKY: (*da fuori*) Arlecchino!

ARLECCHINO: Vengo! Se il diavolo lo fa venire qui saranno guai per tutti. Presto e non sbagliatevi sennò saranno guai per tutti, ma soprattutto per voi.

LUCKY: *Da fuori.* Arlecchino vieni o ti prendo a bastonate.

ARLECCHINO: No signor bastone! Nessun padrone per Arlecchino. Voi, via! E voi non vi muovete! Voi siete due manichini, non vi muovete.

Entra Lucky.

LUCKY: Ma che diavolo stai facendo?

ARLECCHINO: Io niente, sto verificando che il vostro frac sia in ordine.

LUCKY: E questo cos'è?

ARLECCHINO: Questo è un manichino che ho trovato qui nella locanda.

LUCKY: Bene, prendi il frac e.... e quel baule di chi è?

ARLECCHINO: Quello è il suo.

LUCKY: Quello.

ARLECCHINO: Quello.

LUCKY: Quello.

ARLECCHINO: Quello.

LUCKY: Questo.

ARLECCHINO: Ah quello questo. Bello! Dev'essere di qualche forestiero che è arrivato adesso.

LUCKY: Dammi il frac.

ARLECCHINO: Glielo do subito. Ecco qua il frac.

LUCKY: *(tirando fuori documenti dal frac)* E questo cos'è?

ARLECCHINO: Ah niente, dei documenti.

LUCKY: Documenti? Ma questa è una copia del piano Marshall. La copia che mi era stata sottratta da Calogero Vizzini. E com'è finita nel mio frac?

ARLECCHINO: Cosa?

LUCKY: La copia del piano Marshall?

ARLECCHINO: Ma?

LUCKY: Sì, la copia del piano Marshall.

ARLECCHINO: Piano? Marshall?

LUCKY: Sì, piano! *(Arlecchino fa per andarsene)* Ma dove vai?

ARLECCHINO: A cercare il piano.

LUCKY: Piano? Per fare che?

ARLECCHINO: Non so. Potremmo fare una sonatina.

LUCKY: Ma di che piano vai cianciando?

ARLECCHINO: Del piano marca Marshall.

LUCKY: Ma non dire sciempiaggini. Marshall è un americano.

ARLECCHINO: Ah, è un piano americano.

LUCKY: Sì, un piano destinato a ricostruire l'Italia.

ARLECCHINO: Ricostruire l'Italia? Facciamo piano.

LUCKY: E perché dovremmo fare piano?

ARLECCHINO: Non si sa mai. Se dovessimo fare in fretta potrebbe venir male.

LUCKY: Com'è che la copia del Piano Marshall che mi era stata sottratta da Calogero Vizzini è finita nel mio frac?

ARLECCHINO: Com'è?

LUCKY: Com'è?

ARLECCHINO: Eh, com'è? (*al pubblico*) Qui qualcuno sa niente? Mi dispiace signor Vito ma purtroppo stasera nel pubblico non ci sono spie.

LUCKY: Ma di che spie vai parlando?

ARLECCHINO: Le spie del Piano Marshall.

LUCKY: Arlecchino, ma sai di cosa stai parlando?

ARLECCHINO: No.

LUCKY: Allora te lo spiego io cos'è il Piano Marshall.

ARLECCHINO: Ce lo spieghi. Siamo tutti orecchie. Anche i manichini.

LUCKY: Il Piano Marshall sono fondi destinati dagli americani per ricostruire l'Italia.

ARLECCHINO: Don Lucky, mi scusi. Ma chi l'ha distrutta l'Italia?

LUCKY: Gli americani.

ARLECCHINO: Ah, e i fondi per ricostruire l'Italia ce li danno gli americani?

LUCKY: Certamente.

ARLECCHINO: Per farsi perdonare?

LUCKY: Certamente.

ARLECCHINO: E i fondi li danno a noi sopravvissuti?

LUCKY: Non a voi. Li danno a noi.

ARLECCHINO: Ah, ve li regalano?

LUCKY: Ma stai scherzando? Dobbiamo ridarglieli con gli interessi.

ARLECCHINO: Ah, glieli ridarete voi?

LUCKY: Ma no, glieli ridarete voi, i sopravvissuti.

ARLECCHINO: Ah, sono generosi questi americani.

LUCKY: Certamente, avete trent'anni per ridarglieli.

ARLECCHINO: Glieli ridaremo tra trent'anni? E se morissimo tutti prima?

LUCKY: Non tra trent'anni. Tutti i mesi per trent'anni.

ARLECCHINO: Quindi se ho ben capito noi paghiamo tutti i mesi quei quattro soldi che non abbiamo per pagare la ricostruzione delle nostre case a quelli che le nostre case ce le hanno distrutte.

LUCKY: E con gli interessi.

ARLECCHINO: Preferivo la Russia.

LUCKY: Poche ciance. Dimmi dove hai avuto questi documenti.

ARLECCHINO: Vi dirò la verità. Appartenevano ad un altro padrone che non ho più.

LUCKY: Che non hai più?

ARLECCHINO: Sì, morto. È morto.

LUCKY: E com'è morto?

ARLECCHINO: Era in salita e pedalava in fretta.

LUCKY: Era in salita e pedalava in fretta?

ARLECCHINO: Sì, era in salita ed è caduto dalla bicicletta. Ed è morto, mortissimo.

LUCKY: E com'era questo tuo padrone? Giovane?

ARLECCHINO: Giovanissimo.

LUCKY: Senza barba.

ARLECCHINO: Nemmeno un pelo.

LUCKY: *A parte*. Temo che si tratti della mia Beatrice.

ARLECCHINO: *A parte*. Se crede a tutto gliene racconterò delle belle.

LUCKY: E questo tuo padrone parlava... parlava... parlava...

ARLECCHINO: Sì parlava.

LUCKY: Parlava siculo?

ARLECCHINO: Siculo, che parlava siculo.

LUCKY: *A parte*. Non c'è più dubbio. Era lei senz'altro. Sei sicuro che è morto?

ARLECCHINO: Sicuro che è morto. Gli è passato sopra un tram.

LUCKY: Quello che va all'Ortica?

ARLECCHINO: Proprio quello.

LUCKY: Ah Beatrice è morta, misera Beatrice. I disagi del viaggio, la notizia della morte del fratello, la mia dipartita l'avranno uccisa. Ma perché mai s'è recata all'ortica in bicicletta? Forse veniva alla mia ricerca.

ARLECCHINO: Sicuro.

LUCKY: Ma se Beatrice è morta io non ho più nessuna ragione per vivere. Sì caro Arlecchino, mi toglierò la vita.

ARLECCHINO: A causa degli americani?

LUCKY: No, a causa della dipartita di Beatrice. Addio vita. Beatrice! Presto saremo ancora insieme (*esce*).

ARLECCHINO: E tutto questo a causa degli americani. Propongo che ci prendiamo il nome di americani. In fondo l'Amerigo era cosa nostra. Questi non solo ci stanno fregando l'Italia ma ci hanno fregato anche l'Amerigo. A proposito di Amerigo... (*ai manichini*) Presto voi due, ritornate ai vostri posti.

BEATRICE: (*da fuori*) Signor Bagnasco...

ARLECCHINO: (*ai manichini*) Fermi!

BEATRICE: le ricordo che la cifra che avevamo stabilito per vincere la gara d'appalto era del doppio di quella che mi annunciate ora.

ARLECCHINO: Mamma mia! Ecco qua l'altro padrone. Voi manichini fermi! Non respirate, non esistete che se ci scoprono finiamo tutti a Sing Sing.

PANTALONE: (*da fuori*) Verificheremo i documenti e scopriremo la verità.

Entrano Beatrice e Bagnasco.

BEATRICE: Arlecchino. Cosa stai facendo?

ARLECCHINO: Sto mettendo in ordine il vostro vestito.

BEATRICE: Bene, aprimi il baule e dammi... e quell'altro baule di chi è?

ARLECCHINO: Quale?

BEATRICE: Quello.

ARLECCHINO: Quello.

BEATRICE: Quello.

ARLECCHINO: Quello.

BEATRICE: Questo.

ARLECCHINO: Ah quello questo! Ma che bel baule. Non lo so, sarà di qualche forestiero arrivato adesso.

BEATRICE: Bene, apri il mio baule e dammi il fascicolo di documenti che vi troverai.

ARLECCHINO: (*a parte*) Che il cielo me la mandi buona con questi documenti.

PANTALONE: Può darsi che i miei avvocati abbiano commesso un errore con questi documenti.

BEATRICE: Può darsi che siano stati i miei.

PANTALONE: Lo verificheremo.

ARLECCHINO: Sono questi?

BEATRICE: Saranno questi. No, non sono questi.

ARLECCHINO: Ci risiamo, punto e a capo.

BEATRICE: Che vedo mai? Questo è l'incartamento concernente la ripartizione dei fondi del Piano Marshall, il documento che io avevo sottratto a mio fratello per consegnarlo a don Vito. Arlecchino come questi documenti sono finiti nel mio baule? Svelto parla. Dimmi la verità!

ARLECCHINO: (*al pubblico*) C'è qualcuno che sa come questi documenti sono finiti nel baule del signor Calogero? Mi dispiace signor Calogero ma stasera non ci sono spie in sala.

BEATRICE: Non dire scempiaggini. Dimmi come sono finiti questi documenti nel mio baule o giuro che ti faccio rinchiudere in un cassonetto di cemento.

ARLECCHINO: Le dirò la verità. Quei documenti sono un lascito.

BEATRICE: Un lascito?

ARLECCHINO: Sì, prima di incontrare voi avevo un altro padrone.

BEATRICE: E dov'è quest'altro padrone?

ARLECCHINO: In cielo.

BEATRICE: In cielo?

ARLECCHINO: Sì, mi ha dato questi documenti e poi mi ha detto che sarebbe andato a raggiungere il suo amore in cielo.

BEATRICE: E questo tuo padrone si chiamava per caso Lucky?

ARLECCHINO: Certamente, Lucky.

BEATRICE: Lucania?

ARLECCHINO: Sì, Lacagna.

BEATRICE: E ha detto che voleva raggiungere il suo amore in cielo?

ARLECCHINO: Proprio così.

BEATRICE: Lucky morto?

ARLECCHINO: Volato via.

BEATRICE: Misera me. Fuggo la terra natale, mi travesto da uomo, affronto mille pericoli per ritrovare l'uomo della mia vita e Vito è morto. Più non veggo la luce. Idolo mio, caro sposo. Ti seguirò, disperata. Don Vito! (*esce*).

PANTALONE: Una donna? Una femmina? Don Calogero non è dunque Don Calogero?

ARLECCHINO: Eh no. Don Calogero è donna Calogero.

PANTALONE: Devo subito prevenire mia figlia. (*uscendo*) Clarice devi sapere che Don Calogero si è rivelato essere donna Calogero (*esce*).

ARLECCHINO: Pensavo di essere il servitore di due padroni e invece sono il servitore di un padrone e una padrona. Brasco vieni a ritirate i bauli. E voi manichini, siete liberi e non portate via il frac che costa caro. Un applauso ai precari. Ed ecco qua. Tutto è bene quel che finisce bene. E voi liberi tutti! (*esce*).

Cambio di scena con canzone.

Casa di Bagnasco.

DOTTORE: Non posso darmi pace di quel vecchiccio di Bagnasco. Più ci penso e più mi sale la bile.

PANTALONE: Onorevole Collalto i miei rispetti.

DOTTORE: Mi meraviglio che abbiate il coraggio di presentarvi al mio cospetto.

PANTALONE: Sono venuto a darvi una bellissima notizia. Sappiate...

DOTTORE: So già tutto. Volete dirmi che avete concluso il matrimonio tra vostra figlia e il siculo. Sappiate che non me ne importa un fico secco.

PANTALONE: Ma non è vero nulla. Lasciatemi parlare che vi pigli un accidente.

DOTTORE: E parlate che il canchero vi mangi.

PANTALONE: Ancora due parole e giuro al cielo che gli rompo il grugno. Sappiate che la mia figliola, se la vorrete, sarà la sposa del vostro figliolo.

DOTTORE: Un'occasione da non perdere.

PANTALONE: Proprio così.

DOTTORE: E invece io la voglio perdere. Noi Collalto, caro Bagnasco, non ci contentiamo dei resti degli altri. Al siculo datela, al siculo.

PANTALONE: Quando saprete chi è quel siculo vi mangerete le mani.

DOTTORE: Chiunque egli sia sappiate che quella svergognata di vostra figlia è stata vista con lui *et hoc sufficit*.

PANTALONE: Ma si può sapere perché parlate latino?

DOTTORE: Per darmi un tono.

PANTALONE: Te lo dio io il tono. Sappiate che don Calogero Vizzini in realtà è...

DOTTORE: Non voglio saper nulla...

PANTALONE: Se non mi state ad ascoltare sarà peggio per voi.

DOTTORE: La vedremo per chi sarà peggio.

PANTALONE: Clarice è una figlia onorata e il Vizzini è...

DOTTORE: Che il diavolo vi strascini.

PANTALONE: Attento a come parlate onorevole dei miei stivali.

DOTTORE: Voi siete un vecchio senza reputazione.

PANTALONE: No, siete voi che non avrete più la vostra deputazione.

DOTTORE: Vecchio senza reputazione e senza onore. Don Bagnasco voi siete un villano, un marrano, un ruffiano, un ciarlatano, un contromano, un banano, un afghano, un democristiano, un figlio di puttano (*esce*).

PANTALONE: Che sia maledetto questo onorevole, è un vero animale che fa solo rime in ano. Non sono riuscito a fargli intendere ragione. (*entra Silvio*) Guarda chi c'è, quella mezza cartuccia del suo figliolo. Prepariamoci a nuove insolenze.

SILVIO: Ecco quello stoccafisso di don Bagnasco, ho voglia di cacciargli una pallottola nel cranio.

PANTALONE: Signor Silvio, prima ascoltare e poi sparare.

SILVIO: Cosa avete da dirmi? Parlate.

PANTALONE: Sappiate che il matrimonio con Calogero Vizzini con mia figlia è andato a monte.

SILVIO: è forse vero? Non mi ingannate voi?

PANTALONE: Vi dico la verità e mia figlia, se voi la vorrete, è pronta a concedervi la sua mano.

SILVIO: Voi mi riportate da morte a vita.

PANTALONE: (*a parte*) Sembra meno rimbambito di suo padre.

SILVIO: Oh cielo, ma come potrò stringere al petto colei che si è a lungo trattenuta con un altro uomo?

PANTALONE: Facciamola corta. Sappiate che don Calogero Vizzini si è trasformato in Beatrice Vizzini, sua sorella.

SILVIO: Come? Non vi capisco.

PANTALONE: Sappiate che don Calogero Vizzini si è trasformato in Beatrice Vizzini, sua sorella.

SILVIO: Come?

PANTALONE: (*al pubblico*) È più rimbambito di suo padre. La sappia che il signor Calogero Vizzini si è rivelato essere la signora Beatrice Vizzini vestita da uomo.

SILVIO: Vestita da uomo?

PANTALONE: Vestita da uomo.

SILVIO: ... Ah! Ora vi capisco. Raccontate.

PANTALONE: Rientriamo in casa che vi racconto tutto. Mia figlia non sa ancora nulla.

SILVIO: Vi seguo. E vi domando umilmente perdono se trasportato dalla passione...

PANTALONE: Non occorre altro, vi comprendo. Anch'io so cos'è l'amore...

SILVIO: E cos'è?

PANTALONE: L'amore è....

SILVIO: L'amore è?

PANTALONE: L'amore è...

SILVIO: L'amore è?

PANTALONE: ... amnesia.

SILVIO: Io lo so cos'è l'amore.
PANTALONE: E cos'è?
SILVIO: L'amore è...
PANTALONE: Cos'è?
SILVIO: L'amore è...
PANTALONE: Cos'è?
SILVIO: (*canta*).
PANTALONE: Vieni via mezza cartuccia.
(*escono*).

Cambio di scena e canzone.

Esterno. Naviglio.

Entrano Beatrice e Lucky uno da destra e uno da sinistra, portando una grossa pietra legata al collo con una corda e i piedi dentro a secchi di metallo.

BRASCO: (*a Beatrice*) Non fatelo!
ARLECCHINO: (*a Lucky*) Fermatevi!
BEATRICE: Certo che lo farò.
LUCKY: Lasciatemi andare.
BRATRICE: Togliersi la vita non serve a nulla.
LUCKY: Nel Naviglio. Voglio sparire nelle acque del Naviglio.
ARLECCHINO: Ma se è a secco!
BEATRICE: Sparire voglio tra i flutti.
LUCKY: Che odo mai?
BEATRICE: Ma questa è la voce di...
LUCKY: Beatrice!
BEATRICE: Lucky!
(*Lucky lascia cadere la pietra sui piedi di Arlecchino*).
ARLECCHINO: Ahi!
(*Beatrice lascia cadere la pietra sui piedi di Brasco*).
BRASCO: Ostia!
LUCKY: Beatrice voi qui?
BEATRICE: Sì, io qui Lucky.
ARLECCHINO: Brasco tu qui?
BRASCO: Sì, io qui Arlecchino.
LUCKY: Via servi, andatevene.
BEATRICE: Brasco lasciaci soli.
(*Lucky mette la corda al collo di Arlecchino. Arlecchino e Brasco se ne vanno cantando*).
LUCKY: Beatrice!

BEATRICE: Lucky!

(Lucky si slaccia i pantaloni e rimane in mutande. Beatrice si slaccia i pantaloni e rimane in mutande. Lucky e Beatrice provano ad abbracciarsi ma cadono).

BEATRICE: Creder mi avevan fatto che morto foste.

LUCKY: E altrettanto mi avevan fatto credere di voi.

BEATRICE: Ma vivo voi siete. E per voi io vivo. Oh Lucky!

LUCKY: Oh Beatrice!

BEATRICE: Vostra io sono.

LUCKY: E qui io vi prendo per mia di fronte al mondo. Ma quei documenti?

BEATRICE: Vostri sono. E trovati li ho io nel vostro baule.

LUCKY: E questi sono i vostri che ho trovato nel mio baule.

BEATRICE: Chi operò questo scambio?

LUCKY: Dev'essere stato il mo servitore.

BEATRICE: Io temo che sia stato il mio.

LUCKY: Chiamiamoli.

BEATRICE: E confrontiamo la verità.

LUCKY: Vestiti svergognata.

BEATRICE: È a causa vostra Lucky se mi sono caduti i pantaloni.

LUCKY: Mia?

(Beatrice e Lucky si rimettono i pantaloni).

BEATRICE: Sì, vostra.

LUCKY: Mia?

BEATRICE: *(si abbassa i pantaloni)* Sì, vostra.

LUCKY: Ma Beatrice, qui davanti a tutti?

BEATRICE: Oh Lucky!

LUCKY: Oh Beatrice!

Entra Arlecchino vestito da befana.

ARLECCHINO: Cosa vedono i miei occhi?

BEATRICE e LUCKY: E voi chi siete?

ARLECCHINO: Io sono la befana.

BEATRICE e LUCKY: La befana?

ARLECCHINO: « La befana vien di notte... ».

LUCKY: Ma che befana e befana? Tu sei...

ARLECCHINO: La monaca di Monza.

LUCKY: E dove vai?

ARLECCHINO: A Monza.

BEATRICE: Con la scopa?

ARLECCHINO: È una scopa da corsa. Vrooom! *(fa per scappare)*.

BEATRICE e LUCKY: Fermo!

LUCKY: Non temere, non ti faremo nessun male.

ARLECCHINO: Si dice sempre così e poi giù botte da orbi.
LUCKY: Dimmi come questi documenti sono finiti nel mio frac.
BEATRICE: E questi nel mio.
ARLECCHINO: Piano.
BEATRICE e LUCKY: Piano che?
ARLECCHINO: Marshall.
BEATRICE e LUCKY: Piano Marshall?
LUCKY: Ma dunque tu sai...
ARLECCHINO: Tutto.
BEATRICE: E quindi?
ARLECCHINO: E quindi cosa?
LUCKY: Come questi documenti sono finiti nel mio frac?
BEATRICE: E questi nel mio?
ARLECCHINO: L'amico Fritz.
BEATRICE e LUCKY: L'amico Fritz?
ARLECCHINO: (*a Lucky*) Mi scusi, parlo un attimo con la signora e sono subito da lei.
LUCKY: Fai, fai.
ARLECCHINO: Signora sappia che questi documenti sono stati messi nel suo baule dall'amico Fritz, il servo del signore che è là.
BEATRICE: Ma com'è possibile?
ARLECCHINO: È proprio così.
LUCKY: Arlecchino!
ARLECCHINO: Arrivo.
BEATRICE: Ma quindi...
ARLECCHINO: Vado, mi spiego e torno. (*a Lucky*) Sì signor padrone. Sappia che quella signora là ha un servitore che si chiama Fritz. È lui la causa di questi imbrogli. Io gli ho detto di non toccarli, ma lui era curioso e ha voluto vederli. E così li ha confusi.
BEATRICE: Arlecchino!
ARLECCHINO: Arrivo!
LUCKY: Ma perché non me l'hai detto prima?
ARLECCHINO: Sono timido.
LUCKY: Quindi la causa dell'imbroglio è Fritz.
ARLECCHINO: Proprio lui, uno spritz!
BEATRICE: Arlecchino.
ARLECCHINO: Arrivo! (*a Lucky*) Torno subito.
BEATRICE: Ma cosa stai blaterando con Lucky?
ARLECCHINO: Mi ha invitato a prendere uno spritz.
BEATRICE: Ma di che spritz vai parlando?
ARLECCHINO: Fritz, volevo dire Fritz.
LUCKY: Signora Beatrice.

BEATRICE: Signor Lucky.

LUCKY: Non credo che i nostri servitori l'abbiano fatto con malizia.

ARLECCHINO: No, no. La zia non c'è.

LUCKY: Sì ma il vostro servitore Fr...

ARLECCHINO: *Canta*. Frischia il vento...

LUCKY: Arlecchino!

ARLECCHINO: La befana vien di notte...

BEATRICE e LUCKY: Basta così!

ARLECCHINO: Basta!

BEATRICE: Lucky, se permettete vado a cambiarmi.

LUCKY: Sì, tornate ad essere donna.

BEATRICE: Perché non vi piacevo vestita da uomo?

LUCKY: Troppo.

BEATRICE: Ah Lucky!

LUCKY: Ah Beatrice!

BEATRICE: Vado a vestirmi.

LUCKY: Andate, vi aspetterò qui.

BEATRICE: No, meglio vedersi a casa di Bagnasco.

LUCKY: Andate, vi raggiungerò.

BEATRICE: (*uscendo*) Arlecchino vieni ad aiutarmi a vestirmi.

ARLECCHINO: Posso signor padrone?

LUCKY: Vai. (*Beatrice e Arlecchino escono*) A che cabala infernale è la vita. Quanti accadimenti in una sola giornata. Qualche attimo fa volevo togliermi la vita ed ora ho ritrovato la gioia di vivere con la mia amata Beatrice e con essa rispettare gli impegni presi dalle nostre famiglie con gli americani per poter finalmente ricementare l'Italia. A proposito di cemento, Arlecchino!

Entra Arlecchino.

ARLECCHINO: Tutto a posto. La signora si sta preparando.

[inserire storia riscatto]

LUCKY: Bene e presto convoleremo a giuste nozze.

ARLECCHINO: A proposito di nozze, vorrei dirle due parole.

LUCKY: Cosa c'è?

ARLECCHINO: La sappia signor padrone che sotto queste vesti batte un cuore.

LUCKY: Ebbene?

ARLECCHINO: E questo cuore batte per...

LUCKY: Per...

ARLECCHINO: Per...

LUCKY: Per...

ARLECCHINO: Fritz!

LUCKY: Arlecchino!

ARLECCHINO: Era uno scherzo. Batte per la Jessica.

LUCKY: La Jessica?

ARLECCHINO: Sì, la serva di Bagnasco.

LUCKY: Cosa c'entro io con la serva di Bagnasco?

ARLECCHINO: Io spero proprio che lei non ci entri. Però se lei potesse dire due paroline al signor Bagnasco...

LUCKY: Ma Arlecchino, non siamo più sotto l'impero austro-ungarico.

ARLECCHINO: Lo so, ma se lei potesse dire due paroline al signor Bagnasco...

LUCKY: Va bene, gliele dirò.

ARLECCHINO: Lei mi rende felice.

LUCKY: E come la manterrai la moglie?

ARLECCHINO: Perché? Sono io che devo mantenerla?

LUCKY: E chi dunque?

ARLECCHINO: Credevo fosse lei che mantenesse me.

LUCKY: Ma cosa dici Arlecchino? È l'uomo che deve mantenere la moglie.

ARLECCHINO: E da quando?

LUCKY: Da sempre.

ARLECCHINO: E la Repubblica allora?

LUCKY: Proprio perché siamo in una Repubblica democratica e cristiana la donna ha il diritto di essere mantenuta dall'uomo.

ARLECCHINO: E l'uomo?

LUCKY: Ha il dovere di mantenerla.

ARLECCHINO: E allora tutte le casalinghe sono delle...

LUCKY: Mantenuite.

ARLECCHINO: E quindi la nostra sarebbe una Repubblica di...

LUCKY: Mantenuite.

ARLECCHINO: Ah, che bella la Repubblica. Voglio essere casalinga anch'io.

LUCKY: Basta così Arlecchino. Dimmi piuttosto come manterrai tua moglie.

ARLECCHINO: Non so, mi raccomanderò a Fritz.

LUCKY: Raccomandati a un poco più di giudizio (*esce*).

ARLECCHINO: (*gli fa il verso*) Raccomandati a un poco più di giudizio. Ma se non lo faccio stavolta giudizio non lo faccio più. Ragazzi, l'abbiamo scampata bella un'altra volta. Sono proprio nato sotto una buona stella. Ma guarda, si son dimenticati qui le scarpe. (*rivolto al pubblico*) Non vi scomodate. Ho qui io lo strumento. (*guarda i secchi*) Via voi! Sciò! Sciò! Fuori! Vi ho detto di andarvene! Bah, non volete muovervi? E allora seguitemi! (*i secchi lo seguono. Esce cantando*) Nella notte lo guidano le stelle.... (*in quinta*) Jessica! Banzai!

Musica e cambio di scena.

Casa di Pantalone.

Entrano nell'ordine Clarice, Silvio, Dottore, Jessica e Pantalone.

PANTALONE: Via Clarice, non essere così ostinata. Come vedi Silvio si è pentito e ti domanda perdono. Vero Silvio che le domandi perdono?

SILVIO: Certamente.

PANTALONE: Se ha fatto delle pazzie è a causa dell'amore che ti porta. E dato che io l'ho perdonato devi perdonarlo anche tu.

CLARICE: Mai.

SILVIO: Misurate alla vostra pena la mia signora Clarice. E tanto più assicuratevi che vi amo davvero tanto più il timore di perdervi mi aveva reso furioso. Non funestate con l'immagine della vendetta il più bel giorno della nostra vita.

CLARICE: Zotico.

DOTTORE: Suvvia signora Clarice, mia cara nuora. Bisogna compatirlo il Silvio. Ha rischiato di diventare pazzo a causa vostra.

CLARICE: A causa mia?

JESSICA: Via cara Clarice. Che cosa volete farci? Gli uomini, poco più o poco meno, sono tutti crudeli con noialtre donne. Dirò come si dice agli ammalati: dato che dovete prender la medicina prendetela.

SILVIO: Io, io sono la medicina.

PANTALONE: Capito figlia mia. Jessica paragona il matrimonio a una medicina. Ed è Silvio la tua medicina.

CLARICE: Silvio non è una medicina, è un fungo avvelenato.

SILVIO: Io un fungo?

DOTTORE: Taci, non diciamo stupidaggini, il matrimonio non è né una medicina né un fungo avvelenato. È un viaggio nel paese delle meraviglie. Io mi ricordo di quando ho concepito Silvio...

SILVIO: Ma è possibile Clarice che un sospiro non abbia da uscire dalle vostre labbra?

CLARICE: Ah.

SILVIO: So che merito da voi esser punito ma per pietà punitemi con le vostre parole e non con il vostro silenzio.

JESSICA: In ginocchio!

SILVIO: Cosa?

JESSICA: In ginocchio!

SILVIO: Cosa?

PANTALONE, DOTTORE e JESSICA: In ginocchio!

SILVIO: (*in ginocchio*) Eccomi ai vostri piedi, muovetevi a compassione di me. (*si alza*) Hai capito? Muoviti a compassione di me o giuro che faccio un massacro. Tutti ammazzo, tutti. (*estrae la pistola*).

PANTALONE, DOTTORE e JESSICA: In ginocchio!

CLARICE: Crudele.

SILVIO: Deh signora Clarice, per carità.

CLARICE: Ingrato.

SILVIO: Cara.

CLARICE: Inumano.

SILVIO: Anima mia.

CLARICE: Scellerato.

SILVIO: Vi scongiuro, perdonatemi.

CLARICE: Mai.

SILVIO: (*estrae la pistola*) Faccio un massacro.

CLARICE: Baciami cretino.

SILVIO: Ma Clarice...

DOTTORE: Ba-cio, ba-cio, ba-cio...

(*Jessica mette la cassetta sotto i piedi di Silvio. Bacio. Canzone: Baciami piccino*).

PANTALONE: E adesso caro onorevole possiamo finalmente firmare il contratto.

DOTTORE: L'ho giusto qui con me. Allora per quanto riguarda la ricostruzione del quartiere di Busto Arsizio.

PANTALONE: Onorevole non ricominciamo. Il quartiere di Busto Arsizio cosa mia è.

DOTTORE: Cosa vostra?

Entra Brighella.

BRASCO: Permesso?

PANTALONE: Chi è?

BRASCO: Sono Brasco.

PANTALONE: Entrate, entrate caro Brighella. Voi siete stato quello che mi ha fatto credere all'identità di Calogero Vizzini.

SILVIO: Dov'è? Dov'è che lo ammazzo?

DOTTORE: Calmati Silvio che è già morto.

CLARICE: Ma io sono viva.

BRASCO: Caro signor Bagnasco, chi non si sarebbe sbagliato? I due fratelli si somigliano come du... du... du.. e metà di una mela.

DOTTORE: Du du du...

PANTALONE: Coretto?

DOTTORE: Coretto.

BRASCO: Attacco?

DOTTORE: Attacca!

(*cantano. Pantalone continua da solo*).

DOTTORE: Oh!

PANTALONE: Eh?

DOTTORE: È finito!

PANTALONE: Perché con questa a Bagnacavallo abbiamo fatto un trionfo. Che novità di ci sono?

BRASCO: C'è qua fuori la rappresentante della Trinacria che vorrebbe entrare.

TUTTI: La Trinacria?

BRASCO: La signora Beatrice.

DOTTORE: Ah, la signora Beatrice. Svelto facciamo entrare la Trinacria.

JESSICA: Ci vado io, ci vado io.

Entra Beatrice.

BEATRICE: Signora eccomi qua a chiedervi scusa e domandarvi perdono se per cagione mia avete avuto qualche disturbo.

CLARICE: Niente amica mia. Venite qua e baciatemi.

SILVIO: Ma Clarice.

CLARICE: che c'è?

SILVIO: Non potete baciarla. Ma con chi mi sono messo?

CLARICE: Con me ti sei messo, capito? Con me.

PANTALONE: Eh signora Beatrice, per essere una donna avete un bel coraggio.

DOTTORE: Fin troppo.

BEATRICE: L'amore fa far delle gran cose.

PANTALONE: M'è stato detto che avete ritrovato il vostro innamorato.

BEATRICE: Sì, l'ho ritrovato sano e salvo.

DOTTORE: E brava la signora Beatrice. Bella reputazione.

BEATRICE: Basta così onorevole, voi non c'entrate coi fatti miei e se ci tenete al vostro posto al parlamento...

DOTTORE: Un colpo di Stato, bisogna far un colpo di Stato.

SILVIO: Signor padre, non facciamo scandali. Ora che sono contento io vorrei che tutto il mondo godesse. Ci sono altri matrimoni da fare? Che si facciano.

JESSICA: Ci sarebbe il mio.

SILVIO: E con chi?

JESSICA: Col primo che viene.

Entra Arlecchino.

ARLECCHINO: Eccomi.

PANTALONE: Basta scherzi, dicci cosa vuoi.

ARLECCHINO: Fuori c'è un certo Lucky Lucania che vorrebbe entrare.

PANTALONE: Lucky Lucania?

DOTTORE: Questo nome non mi è nuovo.

BEATRICE: Si tratta del mio sposo.

PANTALONE: Se si tratta del suo sposo facciamolo entrare.

BEATRICE: Che entri allora.

ARLECCHINO: Agli ordini. Jessica ti amo.

JESSICA: Oh mamma mia! Oh mamma mia! Oh mamma mia!

PANTALONE: Vai a far entrare...

ARLECCHINO: Chi?

BRASCO: La camorra.

DOTTORE: La 'ndrangheta!

PANTALONE: La sacra corona unita.

DOTTORE: La Massoneria.

PANTALONE: I testimoni di Geova.
BRASCO: LA SIAE.
BEATRICE: No, la guapperia
BRASCO, PANTALONE e DOTTORE : La Guapperia?
BRASCO: Ah la Mafia...
TUTTI: Ahh

Canzone.

ARLECCHINO: Vado. Jessica se tu volessi.
JESSICA: Cosa?
ARLECCHINO: A proposito del matrimonio.
JESSICA: Matrimonio?
ARLECCHINO: Sì, se volessi...
JESSICA: E perché no.
ARLECCHINO: Banzai! (*esce*).
JESSICA: Signora Clarice posso dirvi due parole in disparte.
CLARICE: Dimmi, cosa vuoi?
JESSICA: C'è il servitore della signora Beatrice che mi vorrebbe in sposa.
CLARICE: Ebbene?
JESSICA: Se lei dicesse una parolina alla signora Beatrice, sua padrona, spererei di poter fare la mia fortuna.
CLARICE: Ma sei davvero innamorata del servitore della signora Beatrice?
JESSICA: Come una pazza.
CLARICE: E allora lo farò. Al momento opportuno ti prometto che lo farò.
PANTALONE: Che vi stavate dicendo?
CLARICE: Nulla padre. Affari di donne.
SILVIO: Posso saperlo anch'io?
CLARICE: E poi parlano della curiosità delle donne.

Entra Lucky.

LUCKY: Servitore umilissimo di lor signori. Siete voi il padrone di casa?
PANTALONE: Sono io.
LUCKY: Permette che io abbia l'onore di dedicarle la mia servitù.
PANTALONE: No, sono io che vi dedico la mia.
LUCKY: No, sono io che vi dedico la mia.
PANTALONE: No, sono io che vi dedico la mia.
LUCKY: Sono io che vi dedico la mia.
PANTALONE: Come volete. Siete voi che mi dedicate la vostra.
LUCKY: C'è qualcun altro che vuole dedicarmi la sua servitù?

(tutti alzano le mani).

LUCKY: Accetto. Benvenuti nella famiglia. La signora Beatrice deve essere la mia sposa e se voi non disdegnate di onorarci vi concederò di essere il padrino delle nostre nozze.

PANTALONE: Io padrino?

DOTTORE: Accettate Bagnasco, accettate.

BEATRICE: Accettate don Bagnasco.

PANTALONE: Accetto?

TUTTI: Accettate.

PANTALONE: E sia accetto. Evviva Beatrice Vizzini! Evviva Lucky Lucania! Evviva la Sicilia!

DOTTORE: Evviva la Campania!

ARLECCHINO: Evviva l'Italia!

TUTTI: Evviva la Repubblica! Evviva!

PANTALONE: Tutto è bene quel che finisce bene.

(si intona una canzone).

ARLECCHINO: Non è finita! Non è finita! Non è finita!

LUCKY: Cosa c'è ancora?

ARLECCHINO: Non vi ricordate quello che mi avete promesso?

LUCKY: Cosa ti ho promesso?

ARLECCHINO: Di chiedere al signor Bagnasco la Jessica in moglie.

LUCKY: Per il signor Bagnasco?

ARLECCHINO: Ma no, per me.

LUCKY: Ah, ora me ne ricordo. Lo farò subito.

ARLECCHINO: Speriamo bene.

LUCKY: Signor Pantalone, benché sia la prima e forse l'ultima volta che io abbia l'onore di incontrarvi, mi faccio ardito di chiedervi una grazia.

PANTALONE: Dite pure e farò quel che potrò.

LUCKY: Il mio servitore bramerebbe per moglie la vostra cameriera. Avreste voi difficoltà a concedergliela?

JESSICA: Un altro che mi vuole. Chi mai sarà? Almeno lo conoscessi.

PANTALONE: Io non ho nulla in contrario ma dato che siamo in Repubblica chiediamo il parere della Jessica. Cosa ne dite Jessica?

JESSICA: Se si tratta di un buon partito...

PANTALONE: Il vostro servitore è un uomo dabbene?

LUCKY: Non è molto che è con me ma non posso lamentarmene.

CLARICE: Egregio signor Lucky, voi mi avete prevenuta in una cosa che volevo far io. Io dovevo proporre le nozze della mia cameriera Jessica con il servitore della signora Beatrice. L'avete chiesta voi per il vostro, non occorre altro.

LUCKY: Non sia mai. Quando voi avete questa premura io mi ritiro e vi lascio in pienissima libertà.

CLARICE: Non sarà poi vero che le mie premure siano preferite alle vostre. E poi non ho, per dirvela, impegno certo. Proseguite pure nel vostro.

LUCKY: Voi lo fate per complimento. Signor Bagnasco, quel che ho detto sia per non detto. Per il mio servitore non parlo più. Anzi, non voglio assolutamente che sposi la cameriera della signora Clarice.

CLARICE: E io non voglio che la mia cameriera si sposi con il servitore della signora Beatrice. La cosa dev'essere perlomeno in pari.

ARLECCHINO: (*a parte*) Oh bella, si fanno i complimenti e stai a vedere che io vado in bianco.

JESSICA: (*a parte*) E stai a vedere che io non avrò nessuno.

PANTALONE: Suvvia, siate ragionevoli, la Jessica ha voglia di maritarsi, bisogna darla all'uno o all'altro.

LUCKY: Al mio no, non voglio far torto alla signora Clarice.

CLARICE: E al mio nemmeno, non voglio far torto al signor Lucky.

SILVIO: Brava Clarice, non cedere.

LUCKY: Tu mezza manica, attento a come parli.

SILVIO: Io mezza manica? Io mezza manica?

ARLECCHINO: Un po' di calma, un po' di calma, un po' di calma. Se permettete questa faccenda l'aggiusterò io.

PANTALONE: E perché tu?

ARLECCHINO: Signor Lucky, non avete domandato Jessica per il vostro servitore?

LUCKY: Certo, l'hai sentito tu stesso.

ARLECCHINO: E lei signora Clarice non vuole forse che Jessica si sposi con il servitore della signora Beatrice?

CLARICE: Questo è quello che volevo ma dato che il signor Lucky...

ARLECCHINO: Bene, dato che è così... Jessica, vieni e metti la manina sul mio cuore.

PANTALONE: E perché deve mettere la manina sul tuo cuore?

ARLECCHINO: Perché io sono il servitore del signor Lucky e della signora Beatrice.

LUCKY: Un momento di calma. Signora Beatrice, il vostro servitore dov'è?

BEATRICE: Eccolo qui. Arlecchino è.

LUCKY: Arlecchino. Ma Arlecchino è il mio servitore.

BEATRICE: Ma il vostro non è Fritz?

LUCKY: Fritz? Doveva essere il vostro.

ARLECCHINO: Mi ero dimenticato dello spritz.

TUTTI: Come va la faccenda.

ARLECCHINO: Banzai!

Tutti inseguono Arlecchino.

Sonetto finale.

II. CANEVAS PUBLIÉS

Les canevas proposés dans cette section sont réalisés par Tag Teatro. Ils sont publiés par Arti Grafiche Molin de Mestre (Venise) dans un nombre très restreint d'exemplaires.

II. 1. *Il Falso Magnifico* (1983)

Tag Teatro

Commedia dell'Arte

IL FALSO MAGNIFICO

Tragicommedia in tre atti

Fu, in una città possesso di Venezia, Pantalone che volea dar per moglie al figlio Ignazio Zobeide principessa d'oriente per guadagnar fama ed onore e carica importante in Venezia. Caso fu che Rodrigo comico errante, trovò il Magnifico del Consiglio dei Dieci morente e col fingersi il suddetto si recò in casa de Pantalone dove con varie e diverse burle creò scompiglio grande. Scoperto che fu ebbe salva la vita per li grandi servigi resi in battaglia coi turchi, sotto spoglie de lo Magnifico e tutto ebbe fine tra matrimoni danze et canti.

Personaggi della Commedia

Pantalone: veneziano / *Hortensia*: figlia / *Ignazio*: figlio / *Rodrigo*: comico / *Nera*: strega / *Capitano*: spagnuolo / *Pedrolino*: servo / *Franceschina*: serva / *Sasha*: zanni poi principe / *Zobeide*: principesa

Robe per la commedia:

una cesta; spade e bastioni; una coppa; strumenti per sonar e romori; un messaggio.

ATTO I / Scena I / *Capitano, Pedrolino*

Capitano di strada ragionando rumorosamente con Pedrolino sul suo onore perduto per la scomparsa della Principessa. Pedrolino che crede sia il Magnifico a insidiarla. Sentono la voce di Zobeide e si precipitano.

Scena II / *Rodrigo solo*

Rodrigo travestito recita di strada. Allo scopo di elemosinare fa da CERRETANO e da CANTANTE in quello

Scena III / Rodrigo, Magnifico

Passa il Magnifico cecando la Principessa. Rodrigo cerca di vendergli il suo elixir. Magnifico per un malore cade morto. Rodrigo fugge la sua maschera. In quello

Scena VI / Capitano, Pedrolino

Accorrono Capitano e Pedrolino e fanno il LAZZO del CADAVERE. Riconoscono il Magnifico e prendono spavento. Buttano in canale il morto ed escono per la cerca.

Scena V / Pantalone solo

Di strada ragionando sull'arrivo della Principessa. E che il matrimonio sancirà un alleanza tra Oriente e Venezia che lo farà diventar Magnifico, in quello

Scena VI / Strega, Pantalone

Arriva NERA e Pantalone richiede un talismano. Strega che abbisogna tempo e che può leggere i tarocchi. LAZZO delle CARTE. Pantalone fa per parlarla in quello

Scena VII / Zane, Pantalone

Arriva Zane e fa il lazzo della CORNAMUSA. Pantalone arrabbiato che vuole che gli organizzi la festa per il matrimonio. Zane che preparerà un ballo con odalische e ridicolosamente fa ballare Pantalone da odaliska in quello

Scena VIII / Pantalone, Ignazio, Zane

Arriva Ignazio e si maraviglia della sconvenevolezza del padre. Pantalone sulla scarsa moralità dei figli esce Ignazio che non si sposerà mai per interesse e che entrerà in convento. Zane che lui resterà sempre un gran militare. Ignazio che ormai è pacifista mostra il discorso che farà alla Principessa. Zane esce in quello

Scena IX / Hortensia, Ignazio

Entra Hortensia cercando la piuma regalatale dal Capitano. La trova su Ignazio. Ignazio la rivuole. Litigano rumorosamente. Lazzo della STROZZA. Hortensia esce. Ignazio ragionando sulla mamma esce.

Scena X / Franceschina

Entra Franceschina ragionando sulle pazzie di quella casa. Confessa di servire Pantalone per poter andare a Corte. Si lamenta sulla sua condizione e fa gesti ridicolosi sulla COSMESI della padroncina, in quello

Scena XI / Hortensia, Franceschina

Entra Hortensia preoccupata per i accoglienza della Principessa. Franceschina che ha in mente una danza berbera. Hortensia che potrà far colpo sul suo innamorato, in quello

Scena XII / Strega, Hortensia, Franceschina

Arriva la Strega lamentando di aver perduto la strada. Hortensia le chiede se la filtri d amore. La Strega che lo farà con la sua coppa magica. Le due donne escono, in quello

Scena XIII / Rodrigo, Strega

Arriva Rodrigo con un'autorizzazione del Doge trovata nel mantello rubato al Magnifico. La Strega lo spaventa. Rodrigo le chiede una formula per il successo. La Strega fa una divinazione, Rodrigo ha un'idea ed esce

Scena XIV / *Strega sola*

Nera raccoglie un talismano smarrito da Rodrigo e riconoscitolo rincorre il guitto.

Scena XV / *Capitano, Pedrolino poi Zobeide*

Entrano con la cesta della Principessa cecando le sue tracce. Lazzo del profumo. Zobeide scoperta nella cesta si ribella perché non vuole sposare Ignazio. Cercano con lazzi di entrare in casa di Pantalone, in quello

Scena XVI / *Pantalone e detti*

Pantalone sentendo un trambusto fa il lazzo dei DERETANI. Il Capitano sulla sua impresa. Pantalone si presenta a Zobeide e chiama Ignazio.

Scena XVII / *Ignazio e detti*

Ignazio lamentando che non vuole sposarsi. Si accorge di Zobeide e cade innamorato, in quello

Scena XVIII / *Franceschina, Hortensia e detti*

Entrano Franceschina e Hortensia facendo un ballo Berbero. Si presentano ridicolosamente.

Scene XIX / *Zane e detti*

Zane entra con romori e facendo una danza. Si scusa con Pantalone per la mancanza di odalische. Pantalone l'attacca di parole poi balla una GAGLIARDA con Zobeide. Tutti cantano una canzone d'amore, in quello

Scena XX / *Strega e detti*

La Strega porta il filtro d'Amore e per sbaglio Zane lo beve e cade innamorato di Hortensia. In quello arriva un messaggio per Pantalone. Pantalone fa per leggere la novità e in quello

Scena XXI / *Magnifico e detti*

Entra il falso Magnifico

e finisce il primo atto.

ATTO II / Scena I / *Pantalone solo*

Pantalone ragionando sul messaggio che annunciava il Magnifico morto. Sul timore di un controllo amministrativo, in quello

Scena II / *Pantalone, Strega*

Arriva la strega con un talismano per Pantalone. Fan ridicoloso rituale e al momento del compenso sentono dei romori ed escono, in quello

Scena III / *Zane, Hortensia*

Passa Hortensia inseguita da Zane innamorato ed escono, in quello

Scena IV / *Magnifico, Pantalone*

Arriva il Magnifico accusando Pantalone di abusi. Pantalone con borse di denaro cerca di corrompere il Magnifico, ma questi che non basta.

Pantalone gli offre la mano di Hortensia. Trovato un accordo con complicità escono, in quello

Scena V / *Zane, Hortensia*

Ripassa Hortensia inseguita da Zane innamorato ed escono, in quello

Scena VI / *Ignazio poi Zobeide*

Entra Ignazio cercando Zobeide. Arriva Zobeide ed equivocano. La Principessa chiede di uccidere il Magnifico per amor suo. Ignazio che ormai è pacifista. Lei gli dà il pugnale per l'attentato. Si accordano ed escono in quello

Scena VII / *Capitano, Pedrolino*

Arrivano Capitano e Pedrolino per la vendetta. Sentono arrivare il Magnifico e Pedrolino scappa.

Scena VIII / *Magnifico, Capitano*

Arriva il Magnifico imprecando sui servi. Il Capitano caccia mano al pistolese e lo minaccia. Magnifico con astuzia lo disarmo, poi lo convince a partire per una missione ed esce, in quello

Scena IX / *Pedrolino, Capitano*

Ritorna Pedrolino e Capitano lo manda per bagaglio per partirsi ed escono.

Scena X / *Franceschina, Hortensia*

Hortensia disperando con Franceschina degli assalti dello Zanni in quello

Scena XI / *Franceschina, Hortensia, Pedrolino poi Capitano*

Torna Pedrolino con bagaglio e Franceschina non vuole che si parta, in quello rientra Capitano e Hortensia non vuole che si parta. Capitano bravando sulla nuova missione. Si prende una botta in testa e perde la memoria. Lazzo della Piramide di Cheope. Con un'altra botta in testa Capitano ritorna in sè e promette aiuto ad Hortensia ed escono, in quello

Scena XII / *Zane solo*

Zane entra furtivo parlando varii linguaggi. Si svela quale Principe slavo in missione per uccidere il Magnifico, causa della morte del padre in quello

Scena XIII / *Zane, Hortensia*

Entra Hortensia con gesti tragici che vuole uccidersi. Zane che l'aiuterà perché l'ama. Hortensia che è un servo importuno. Zane si svela come principe e Hortensia con gran meraviglia cade innamorata di lui ed escono, in quello

Scena XIV / *Magnifico, Zobeide*

Entrano Magnifico e Zobeide giocando. Zobeide che lo trova cambiato dall'ultima volta. Magnifico vuole fare un altro gioco e giocando a moscacieca cerca di sedurla.

Zobeide che è già legata a Ignazio.

Magnifico che vuole coricarsi coricarsi con lei e di aspettare un suo segnale la notte. Zobeide esce.

Scena XV / *Magnifico solo poi Ignazio*

Che farà sua Zobeide che prenderà possesso del palazzo in prigione Pantalone in quello entra Ignazio col coltello per ucciderlo.

Magnifico lo convince a passare dalla sua parte e disarmandolo lo manda nelle sue stanze in quello

Scena XVI / *Magnifico, Strega*

Arriva la strega e il Magnifico le chiede se c'è pericolo per lui a palazzo. La strega che si deve guardare dalle donne. Magnifico le ordina di aiutarlo ed esce. La strega lo riconosce quale suo fratello Rodrigo ed esce.

Scena XVII / *Pantalone, Ignazio, Zobeide, Hortensia, Franceschina, Capitano, Pedrolino, Zane*
Entrano per la festa di nozze. Danzano una PAVANA. Pantalone annuncia anche il matrimonio di Hortensia col Magnifico. Hortensia fa gesti disperati in quello

Scena XVIII / *Magnifico e detti*

Entra il Magnifico e da annuncio dell'arresto di Pantalone e Ignazio.

Capitano fa per affrontarlo ma il Magnifico lo nomina Comandante della Flotta. Escono tutti nella costernazione

e finisce il secondo atto.

ATTO III / Scena I / *Hortensia, Franceschina, Pedrolino*

Hortensia e Franceschina vanno di notte per liberare Pantalone e Ignazio. Pedrolino le segue non visto. Fanno gesti ridicoli di paura.

Scopertisi Hortensia fugge. Pedrolino brava per aver l'Amore di Franceschina. Lei che vuole la chiave della prigione in quello

Scena II / *Magnifico, Zobeide (alla finestra)*

Il Magnifico fa una Serenata a Zobeide, che risponde con una canzone. Si danno appuntamento nel giardino per la notte. Magnifico fa per rivelare la sua identità in quello.

Scena III / *Zane poi Pantalone, Ignazio*

Arriva Zane vestito da Turco e ragionando in Turco. Fa entrare Pantalone e Ignazio in abito di donne. Pantalone manda Zane per prendere le armi in quello

Scene IV / *Capitano, Pedrolino e detti poi Zane*

Entrano Capitano e Pedrolino fanno gesti ridicolosi di seduzione vedendo i due in abiti di donne. In quello arriva Zane con le armi. Capitano credendolo un turco fa per ucciderlo. Pantalone fugge mentre Ignazio si svela e sfida a duello ilCapitano. Duellano e Capitano sta per uccidere Ignazio in quello

Scena V / *Zobeide e detti*

Arriva la principessa e convince il Capitano a passare dalla sua parte. Decidono di uccidere il Magnifico in quello

Scena VI / *Pantalone, Franceschina, Hortensia e detti*

Pantalone fuggiasco s'imbatte nel Capitano e credendolo nemico fugge. Capitano che adesso e dalla sua parte. Ignazio fa il lazzo delle Spade.

Decidono un complotto in quello

Scena VII / *Strega e detti*

Arriva Nera con un filtro velenoso. Zobeide si offra di darlo al Magnifico. In quello batte l'ora dell'appuntamento. Tutti con pose comiche si fingono statue. La strega esce, in quello

Scena VIII / *Magnifico e detti*

Il Magnifico s'incontra con Zobeide fra le statue. Lazzo della Coppa avvelenata. Il Magnifico bevuto il veleno è preso di beffe da tutti. Tra lo stupore di tutti si svela quale Rodrigo e cade morto. Cantano un DE PROFUNDIS, in quello

Scena IX / Strega e detti

Entra la strega dicendo che il morto non è morto. Rodrigo si risveglia e Nera lo presenta come suo fratello disperso. Litigano rumorosamente. Pantalone vuole giustiziare Rodrigo e Capitano fa per eseguire la sentenza, in quello

Scena X / Pedrolino e detti

Arriva Pedrolino con la notizia di un attacco dei Turchi. Ridicolosamente il Capitano, e poi Pantalone fan per dar ordine del contrattacco, mentre Rodrigo cerca la fuga. Pantalone decide che il discorso alla truppa sarà fatto dal Falso Magnifico. Ignazio spiega quale sarà la strategia. Rodrigo fa il discorso da Magnifico e cogli altri segue il corso della battaglia. I Turchi sono battuti e Pantalone caccia Rodrigo e Strega procede con canti e danze ai matrimoni

e finisce la commedia.

II. 2. *L'assedio della Serenissima* (1984)

Tag Teatro

Commedia dell'Arte

L'ASSEDIO DELLA SERENISSIMA

Tragedia ridicolosa

Dopo l'elezione a Doge di Pantalone, la Peste arriva a Palazzo e con corruzione vuole sottomettere al suo progetto di conquista dell'Europa il Doge, facendo di Venezia la capitale del terrore. Negando il Doge la sua adesione la Peste oltre a sottrarsi a una serie di attentati, corrompe tutti portandoli alla Morte tra malattie e congiure di Palazzo. Quando la sua macabra opera sembra ormai compiuta, un Deus-ex Machina risolverà ogni cosa.

Personaggi della Tragedia

Pantalone: veneziano poi Doge / *Ignazio*: Capitano suo figlio / *Lucrezia*: sua sorellastra / *Rodrigo*: Matto (fratello di Pantalone) / *Conte di Malmoe*: alchimista poi Morte / *Pedrolino*: servo / *Franceschina*: serva / *Peste* / *Licina*: sua assistente / *Odalisca* / *Dottori* / *Streghe*

Robe per la tragedia: spade, pugnali e bastoni; strumenti per suoni e romori; vesti per i travestimenti; un pesce avvelenato; strumenti per illusionisti; una rosa avvelenata.

ATTO I / Scena I / *Tutti*

Di strada durante una danza uno sconosciuto uccide Gonzalo, promesso a Lucrezia. In quello Pantalone ordina la partenza per Venezia per essere stata accettata la sua candidatura a Doge.

Scena II / *Pedrolino*

Pedrolino leggendo i risultati delle elezioni annuncia rumorosamente che Doge sarà proprio Pantalone e va ragionando sui vantaggi che gli porterà Palazzo Ducale in quello

Scena III / *Pedrolino, Franceschina, Matto, Conte, Capitano, Doge poi Lucrezia*

Arriva il Doge e fa il discorso al popolo presentando la sua Corte. I musicisti offrono una frottole. In quello arriva Lucrezia a le dedicano una danza, in quello

Scena IV / *Peste, Licina e detti*

Arrivano Peste e la Licina che pretendono il posto del Doge. Il Doge con i suoi si beffa di loro. La Peste contamina Pedrolino. Tutti fuggono terrorizzati. La Peste che finalmente a Venezia realizzerà il suo progetto ed escono.

Scena V / *Morte*

Passa la Morte e suona il suo motivo.

Scena VI / Pedrolino poi Franceschina

Pedrolino contaminato fuggito dai Piombi va ragionando del suo Amore. In quello arriva Franceschina e Pedrolino vuole coricarsi con lei. Franceschina che non potranno mai sposarsi in quello

Scena VII / Doge, Capitano e detti

Arriva il Doge e caccia i servi. Chiede regioni della situazione militare. Il Capitano che i soldati sono all'erta e che sta approntando un attentato contro la Peste ed esce in quello

Scena VIII / Conte, Doge

Entra il CONTE ragionando che la sua Alchimia conferma che si tratta di Peste. Il Doge gli chiede un antidoto. Il Conte ridicolosamente mostrati dei medicamenti si fa consegnare oro per la ricerca ed esce in quello

Scena X / Peste, Pedrolino, Franceschina

Arriva la Peste con Licina e propone al Doge il Governo di tutta Europa. Il Doge che non accetta di essere fantoccio. La Peste lo minaccia e gli impone un ultimatum per pensarci. Il Doge esce e Licina lo segue, in quello

Scena XI / Matto e detti

Arriva il Matto e con gesti ridicolosi chiede alla Peste se desidera carne e pesce. La Peste con stizza esce. Franceschina si dispera per Pedrolino malato. Il Matto che penserà a tutto lui la manda nelle cucine. Poi manda Pedrolino a preparare una cella per l'arrivo di una odalisca, in quello

Scena XII / Doge, Matto

Arriva il Doge e chiede delle Peste. Il Matto che la Peste non esiste e comicamente gli fa la barba. Il Doge gli chiede se ha qualche idea per eliminare la Peste. Il Matto gli consiglia l'odalisca contaminata di Mal Franzoso, in quello

Scena XIII / Pedrolino e detti

Arriva Pedrolino e ha l'idea di avvelenare il pesce per la Peste. Il Doge gli manda nelle cucine per preparare l'attentato e ridendo esce, in quello

Scena XIV / Lucrezia sola

Arriva Lucrezia ragionando disperata sul suo amore per Gonzalo ucciso dalla Peste, in quello

Scena XV / Peste, Licina poi Lucrezia

Entra la Peste e costringe Lucrezia a convincere il padre a cedere. Lucrezia che non cederà mai a un paranoico. La Peste fa per sedurla, ma in quello entra Licina con gelosia e porta fuori la Peste.

Scena XVI / Lucrezia sola poi Matto

Lucrezia disperata sulla sua impotenza a vendicarsi, in quello arriva il Matto col veleno per il pesce. Lucrezia piangendo chiede cosa possa farsi. Il Matto ha l'idea di un travestimento e Lucrezia esce, in quello

Scena XVII / Peste, Matto poi tutti

Entra la Peste cercando il Doge per la risposta. In quello arriva il Doge con il seguito e nega alla Peste ogni adesione. Licina fa per contaminarlo, ma in quello arriva il Conte e ferma l'esecuzione. La Peste con rabbia allontana tutti.

Scena XVIII / Conte, Peste, Licina

La Peste vuole sapere chi sia il Conte. Il Conte che è uno studioso e che vuole aiutarlo, fatti numeri da illusionista esce. Licina che ha visto il Conte seguire la Peste anche in passato, in quello

Scena XIX / Travestito, Peste, Licina

Passa Lucrezia in veste di Gonzalo e senza parola esce. La Peste riconosce la sua vittima.

e finisce il primo atto

ATTO / Scena I / Franceschina, Pedrolino

Franceschina ragionando con Pedrolino sulla sua dubbia moralità.

Pedrolino che la Peste sarà loro di vantaggio, ma subitamente ha una crisi in quello

Scena II / Matto e detti

Arriva il Matto convinto di essere Doge. Con gesti ridicolosi congiunge in matrimonio i due servi, poi manda Franceschina a preparare il pranzo avvelenato per la Peste. Fa rinvenire Pedrolino e lo spedisce in cella a prendere l'odalisca contaminata in quello

Scena III / Travestito, Matto

Passa Lucrezia in veste di Gonzalo cercando la Peste. Matto vedendola armata di tutto punto e scambiandola per un feroce assassino si spaventa.

Lucrezia esce, in quello

Scena IV / Capitano, Matto

Entra il Capitano e rivolgendosi al trono equivoca col Matto che scappa.

Fa una tirata sulla sua brama per il trono, in quello

Scena V / Capitano, Pedrolino, Odalisca poi Matto

Arriva Pedrolino facendo ballare l'odalisca. Il Capitano fa di approfittare di lei, ma entra il Matto e annunciando l'arrivo della Peste manda via il Capitano in quello

Scena VI / Conte e detti

Arriva il Conte e vendendo l'odalisca fa per approfittare di lei, ma il Matto sentendo rumori lo manda via, in quello.

Scena VII / Doge e detti

Arriva il Doge e vendendo l'odalisca, si arrabbia sulla moralità dei costumi, ma il Matto sentendo rumori lo manda via, in quello

Scena VIII / Peste e detti

Arriva la Peste col pesce avvelenato. L'odalisca stanca di danzare pretende il pesce perché ha fame e mangiatolo muore. Pedrolino e Matto comicamente si scherniscono ed escono portando via il cadavere, in quello.

Scena IX / Peste, Capitano

Arriva il Capitano sfidando a duello la Peste. La Peste lo convince a passare dalla sua parte, promettendogli il trono, lo contamina poi lo congeda, in quello.

Scena X / Franceschina, Pedrolino, Peste poi Licina

Entra Franceschina ragionando con Pedrolino sulla sua dipartita da Palazzo. Pedrolino di non partire proprio quando arriverà il Benessere. La Peste prendendosi beffe di Pedrolino fa per sedurre

Franceschina, in quello entra Licina cercando di uccidere la Peste. Scopertisi fanno per combattersi, ma in quello

Scena XI / Matto e detti

Entra il Matto e facendo scappare Licina, si propone alla Peste quale nuovo Doge. Comicamente dimostra la sua autorità congedando i servi. La Peste seccatosi cerca di spaventarlo. Il Matto esce cantando, in quello.

Scena XII / Franceschina, Peste poi Licina

Entra Franceschina e si offre alla Peste. La Peste la lusinga con cori promesse, in quello entra Licina e gelosamente allontana la Peste. Litigano poi Franceschina esce.

Scena XIII / Licina sola poi Matto

Licina ragionando disperata sulla sua condizione di schiavitù, in quello arriva il Matto e la conforta dicendosi caduto innamorato di lei. Licina arrabbiata esce, in quello.

Scena XIV / Doge, Capitano, Matto

Entra il Doge bravando col Capitano per l'attentato fallito.

Visto il Matto brava anche con lui dicendo che teme un incontro tra loro e la Peste. Il Capitano confessa la sua contaminazione, poi coi Matto cerca di convincere il Dogo a cedere, in quello.

Scena XV / Lucrezia, Franceschina, Conte e detti poi Peste, Licina

Entrano Lucrezia e Conte istigando il Doge a cedere, in quello Franceschina introduce la Peste e Licina venuti per la scadenza dell'ultimatum. Il Doge da risposta negativa. La Peste dimostrato che tutti sono dalla sua parte sta per contaminare il Doge, in quello

Scena XVI / Pedrolino e detti

Arriva Pedrolino annuncia che Venezia è assediata dai Turchi. Il Doge visita che tutto è perduto insiste nella sua posizione. La Peste lo contamina. Tutti fuggono terrorizzati.

Scena XVII / Licina, Peste

Licina si fa beffe della Peste che non è riuscito nel suo intento

e finisce il secondo atto.

ATTO III / Scena I / Conte solo

Il Conte solo suonando il suo strumento sugli eventi che stanno per precipitare.

Scena II / Travestito, Franceschina poi Capitano

Lucrezia in abito di Gonzalo cerca di convincere Franceschina ad aiutarla. Franceschina che lo farà perché è innamorata di lui, in quello entra il Capitano non visita e tramortisce Lucrezia credendola un intruso. Franceschina su tutte le furie lo scaccia e fa rinvenire dolcemente Lucrezia. Lucrezia si svela, in quello.

Scena III / Matto, Lucrezia, Franceschina poi Licina

Entra il Matto chiedendo cosa si complotta. Lucrezia che vorrebbe uccidere la Peste. Il Matto che qualcuno può aiutarli, in quello fa entrare Licina. Prendono spavento, poi decidono insieme di fare un sabba, per sapere se con la Magia possono eliminare la Peste ed escono lasciando Lucrezia sola, in quello

Scena IV / *Peste, Lucrezia*

Arriva la Peste e vedendo Lucrezia in abito di Gonzalo fanno un duello. Lucrezia presa una goccia del suo sangue fugge e la Peste l'insegue, in quello .

Scena V / *Doge, Franceschina*

Entra il Doge lamentando il suo male. Franceschina approfitta cercando di farsi donare degli ori, in quello

Scena VI / *Dottori e detti poi Peste*

Arrivano di dottori e con gesti ridicoli cercano di dar diagnosi al Doge. Il Doge che vuole un CURATIVO in quello entra la Peste e si presenta. I dottori fuggono terrorizzati. La Peste cerca di far firmare al Doge la sua resa. Il Doge rifiuta ancora ed esce, in quello

Scena VII / *Peste, Capitano*

Arriva il Capitano e la cerca di convincerlo ad uccidere il Doge in cambio della sua nomina a Doge. Accordandosi escono, in quello.

Scena VIII / *Streghe poi Matto e Pedrolino*

Arrivano le donne in abito di streghe e fanno una danza, in quello entra il Matto in abito di Stregone con Pedrolino. Fanno il Sabba e scoprono che solo la Morte può uccidere la Peste. Nella delusione escono tutti, in quello

Scena IX / *Conte, Doge poi Capitano*

Entra il Doge sempre più malato chiedendo al Conte un antidoto. Il Conte che non c'è più speranza ed esce in quello arriva il Capitano chiedendo perdono al padre. Il Doge che ormai è troppo tardi ed esce, in quello

Scena X / *Lucrezia, Capitano*

Arriva Lucrezia e il Capitano le confessa il suo amore. Lucrezia si beffa di lui. Il Capitano si uccide, in quello

Scena XI / *Conte e detti*

Arriva il Conte offrendo una rosa avvelenata a Lucrezia. Lucrezia prendendola si punge e muore, in quello

Scena XII / *Peste, Franceschina e detti*

Arriva la Peste amoreggiando con Franceschina. Questa vedendo Lucrezia morta si ribella alla Peste che in preda all'ira l'uccide, in quello

Scena XIII / *Pedrolino e detti*

Entra Pedrolino e vedendo Franceschina si scaglia contro la Peste. Per malasorte cadendo s'uccide, in quello

Scena XIV / *Doge e detti*

Entra il Doge e piangendo i familiari morti vuole sfidare la Peste. La Peste beffandosi di lui che è giunta la sua ora, in quello

Scena XV / *Conte e detti*

Arriva il Conte e svelandosi quale Morte viene a prendere il corpo della Peste dopo avergli preso l'anima. La Peste vistosi perduto chiede un'ultima possibilità. La Morte gli concede un duello con Pedrolino morto. Si battono in sua presenza muoiono entrambi, in quello

Scena XVI / *Matto, Licina e detti*

Entra il Matto e trovando tutti morti si nomina Doge. Chiede la mano di Licina. Ma Licina che non può vivere senza il suo padrone e si uccide. Il Matto rimasto solo si dispera. La Morte gli offre di esaudire ogni suo desiderio in cambio della sua anima. Il Matto accetta a patto di morire dal ridere. La Morte lo fa ridere e ridendosi il Matto muore. E fatta la morale da Pedrolino morto.

Finisce la tragedia.

II. 3. *Scaramuccia* (1986)

Tag Teatro di Venezia

Commedia dell'Arte

SCARAMUCCIA

L'ARGOMENTO

Vive in una città immaginaria un giudice di nome Gustino, innamorato di una giovane vedova di nome Isabella. Ha il Giudice una figlia di nome Lucrezia che ama, essendone riamata, il giovane Cinzio che crede essere il nipote di Amelia la Locandiera, grande amica di Scaramuccia. Arriva in città un Barone francese che si innamora a sua volta di Lucrezia e per ottenere i di lei favori assume al suo servizio Mezzettino, promesso sposo di Zerbinetta serva di Lucrezia.

IL CANOVACCIO

Entra Mezzettino inseguito da Amelia che lo accusa falsamente di aver distrutto tutto il mobilio della locanda. Mezzettino dice di averlo fatto sotto l'influsso dell'alcool. Arriva il Giudice, Amelia chiede giustizia. Il Giudice condanna Mezzettino. Arriva il Barone francese che paga una forte somma a risarcimento. Il Giudice e Amelia rientrano soddisfatti. Il Barone dice a Mezzettino di averlo salvato al fine che lo introduca nella casa del Giudice per sedurre Lucrezia di cui è perduto innamorato. Mezzettino che appena possibile lo farà, i due via. Entra Isabella inseguita da Amelia che cerca di convincerla a cedere alle brame amorose del Giudice, entra Lucrezia seguita da Zerbinetta e dal Giudice che la minaccia di farla rinchiudere in un convento se la vedrà ancora parlare alla finestra con degli sconosciuti. Rientrano Lucrezia e Zerbinetta, scena amorosa del Giudice a Isabella che rientra seguita da Amelia, Giudice via. Tutti litigano nelle case, arriva Scaramuccia monologando sui fatti del mondo, arriva Mezzettino per ricevere la sua parte di compenso per aver partecipato al falso processo, Amelia propone a Scaramuccia e Mezzettino di rubare i tappeti persiani dalla casa del Giudice, Scaramuccia e Mezzettino partono. Amelia rientra contenta. Arriva Mezzettino per introdursi in casa del Giudice, chiede a Zerbinetta di farlo entrare, arriva il Barone. Scaramuccia imitando la voce del giudice, il Barone parte. Arriva Cinzio per fare una serenata a Isabella. Il Giudice esce di casa, Scaramuccia e Mezzettino con l'aiuto di Cinzio ne approfittano per portargli via i tappeti.

Isabella alla finestra dice a Cinzio che non lo ama. Cinzio torna alla finestra di Lucrezia, arriva il Barone che lo sfida a duello, i due si battono. Cinzio cade, il Barone lo crede morto. Scaramuccia gli offre i suoi servizi per farlo fuggire dalla città. Il Barone rifiuta dicendogli essere sufficiente l'aiuto di Mezzettino e parte. Esce Zerbinetta che crede che il morto sia Mezzettino, esce Lucrezia disperata sul corpo di Cinzio chiede a Scaramuccia di vendicarla, esce Isabella che chiede l'aiuto di

Scaramuccia per salvare il Barone, le due donne vengono alle parole, Lucrezia e Zerbinetta rientrano in casa. Arriva il Giudice che chiede a Scaramuccia di trovare il Barone e di farlo sparire temendo lui uno scandalo. Scaramuccia parte alla ricerca del Barone. Entra Amelia che si dispera per la perdita del nipote, sopraggiunge Scaramuccia travestito de becchino, dice ad Amelia che il morto non è morto, arrivano Isabella e Lucrezia travestite da uomini seguite da Zerbinetta da turco partono alla ricerca del Barone. Arriva Mezzettino travestito da sacco. Scaramuccia e Cinzio lo obbligano a dirgli dove è il Barone tutti partono. Entra il Barone che per sfuggire alla giustizia si è travestito da Principe Arabo, viene raggiunto da Isabella che gli offre i suoi servigi, viene interrotta de Lucrezia che vuole uccidere il Barone, le due donne si battono, Lucrezia cade ferita, entra Zerbinetta che vuole vendicare la padrona, a sua volta viene ferita, entra Mezzettino che riconosciuta Zerbinetta vuole vendicarla, si batte con Isabella e la ferisce. Entra Scaramuccia per catturare il Barone, i due si battono, Scaramuccia cade. Entra Cinzio in fantasma, tutti fuggono.

Il Barone scopre che Cinzio non è un fantasma, vuole battersi. Entra il Giudice con tutti gli altri, condanna il Barone per tentato assassinio. Isabella per salvarlo si offre in sposa al Giudice che grazia il Barone. Tutti partono. Zerbinetta sola ragionando sui casi della vita, arriva Mezzettino che chiede di introdurre lui e il Barone alla festa di fidanzamento, Zerbinetta che si. Arrivano Scaramuccia e Cinzio fanno lo stesso, Zerbinetta che si. Amelia con Isabella chiama il Giudice che ha udito tutto. Si da inizio alla festa. Arriva Scaramuccia travestito da Sciamano accompagnato da Cinzio travestito da donna. Arrivano Mezzettino e il Barone travestiti da donne. Danze e canti. Il Barone tenta di rapire Isabella di cui si è perduto innamorado.

Cinzio lo stesso con Lucrezia, il Giudice si rivela, Cinzio e il Barone fuggono. Scaramuccia viene incaricato di catturarli. Arriva il Barone da monaco, il Giudice chiede che lo sposi con Isabella, Scaramuccia travestito da statua interrompe il matrimonio, scoperto da Amelia, fugge con Lucrezia e Isabella, tutti lo inseguono. Scaramuccia viene catturato obbliga il Giudice a fare sposare il Barone con Isabella e Cinzio con Lucrezia,

canta, balli e fine

ENTRETIENS

Conversations avec Carlo Boso

2016-2022

Nous avons choisi de ne pas transcrire ici les conversations que nous avons menées avec Boso tout au long de notre recherche. Il ne s'agit pas seulement des discours qui prenaient la forme d'un simple entretien, mais d'une conversation qui a duré plusieurs années et au cours de laquelle on a eu l'occasion de connaître tous les aspects de sa poétique scénique. Nous avons connu Boso tout au début de notre recherche quand nous étions en Italie en 2016 pour participer à son stage sur les techniques de la Commedia dell'Arte. Nous voulions avoir une expérience pratique pour mieux comprendre la pensée théorique. Ce stage a été organisé dans le cadre du Festival Bacajà de Senigallia où nous avons l'occasion de voir, pour la première fois, l'une des mises en scène de Boso. À partir de ce moment-là, nous avons commencé à rédiger nos questions qui lui auraient été posées et bien que la plupart des réponses soient là, notre liste n'est toujours pas complète. L'entretien avec Boso est une conversation encore inachevée.

Le lendemain du spectacle au Festival Bacajà de 2016, Boso nous a demandé de donner notre avis sur sa mise en scène, et nous lui avons confié avoir vu sur scène tout ce que nous avions lu sur la Commedia dell'Arte dans les études théorique de l'art du spectacle. Aujourd'hui, si quelqu'un nous pose la même question, notre réponse sera assez différente. Non pas parce que nous répondrions par un « non », c'est parce que nous souhaiterions que la variété de nos approches donne une possible réponse.

Entretien avec Enrico Bonavera

avril 2020, Italie

AC : Da dove nasce il suo interesse per la Commedia dell'Arte ?

EB : Da bambino avevo visto in TV delle commedie di Goldoni, e mio nonno scriveva commedie in lingua italiana e dialetto genovese. Anche io scrivevo commedie per le maschere quando avevo 10 anni. Quando ho iniziato a fare teatro, però, detestavo sia Goldoni che la Commedia dell'Arte : mi sembrava teatro 'vecchio', teatro del nonno. Poi a 25 anni, per caso, ho indossato la maschera di Arlecchino e le cose per me sono cambiate.

AC : In che modo Arlecchino di Ferruccio Soleri ha influenzato la creazione del suo Arlecchino ? E, più precisamente, quanto il suo Arlecchino si avvicina o si allontana da quello di Soleri ?

EB : Inevitabilmente il mio Arlecchino nel *Servitore di due padroni* deve ricalcare le orme di Soleri. La partitura è stata composta da Strehler, Moretti e da lui ! Fino ad ora ho dovuto attenermi a quella. Credo però che il mio Arlecchino sia più libero, più fantasioso, anche se meno lineare ed elegante. Le 'linee' di Soleri sono di una estrema purezza. Io credo di essere più creativo e più empatico col pubblico. Poi, sulle reali differenze, dovrebbe esprimersi il pubblico.

AC : Qual è il suo rapporto con la maschera, da intendersi sia come oggetto fisico che simbolico ?

EB : Come ho già detto prima è stata proprio la maschera ad affascinarmi, potrei dire 'a rapirmi'. Col tempo ho imparato a farmi 'sedurre' anche dalle altre maschere, non solo quella di Arlecchino. La mia fortuna è stata di avere indossato sempre le straordinarie maschere della famiglia Sartori, maschere che hanno una meravigliosa forza evocativa. Il mio primo Arlecchino è stata proprio una maschera che Amleto Sartori aveva creato per Marcello Moretti nell'*Amante Militare* di Carlo Goldoni. La maschera determina un mondo di associazioni immaginarie, l'apertura di un archivio di memorie personali. Occorre imparare a mettersi in ascolto, percepire che cosa chiede dalla tua creatività.

AC : Durante il suo stage con l'Accademia Internazionale della Commedia dell'Arte a Mosca, parlando delle maschere, Lei dice « ho ascoltato la maschera », che cosa intende ?

EB : Mi pare di avere risposto con la domanda precedente. « Ascoltare » è un verbo che uso perché non saprei trovare altro termine per il senso che occorre.

AC : Come potrebbe descrivere la sua esperienza con il Tag Teatro?

EB : È stata per me molto emozionante, per diversi motivi : è stata la prima compagnia di teatro con cui ho lavorato lontano dalla mia città, Genova ; interpretavo Arlecchino a Venezia ! ; incontravo una modalità di gioco teatrale che non conoscevo : l'improvvisazione a commedia ; sono andato in giro per l'Europa sentendomi un antico 'scavalcamontagne' del teatro ; recitando su un piccolo palco mi sembrava di essere dentro ad una stampa del XVII secolo ! Un fondale, una pedana, le maschere, musiche, danze e canti dal vivo. Fantastico !

Per altro è stata anche una esperienza dura, perché il TAG Teatro era un gruppo coeso veneziano, con alcuni scritturati. Non è stato facile essere accettato. Io venivo da una esperienza diversa, di Terzo Teatro. Carlo Boso era un regista nello stesso tempo assolutamente empatico e un po' perversamente amante dei conflitti interni della compagnia. Creativo e irrispettoso dei tempi canonici di allestimento. Impostava in maniera geniale il lavoro, per una settimana ; poi era capace di scomparire per un mese. Affascinante, ma non facile lavorare con lui.

AC : Potrebbe dirmi qualcosa sulla sua collaborazione con l'Odin Teatret ? Quale impatto ha avuto l'antropologia teatrale sulla sua formazione e sulla sua pratica interpretativa ?

EB : Sono arrivato all'Odin Teatret, in maniera casuale. Me ne avevano parlato dei miei amici. Io ho scritto che volevo conoscerli. Barba mi ha invitato per un seminario internazionale di un mese ad Holstebro ed ho scoperto un mondo che non conoscevo : il *training*, l'antropologia teatrale, il mimo di Decroux, l'esistenza di tanti gruppi fuori dal teatro istituzionale. L'antropologia teatrale è stata fondamentale per me e continua ad essere una prospettiva in cui mi muovo nello studio della Commedia dell'Arte. La ricerca dei principi e il loro confronto con la 'libertà creativa' è un tema che mi coinvolge molto. Eugenio Barba poi è stato per me un punto di riferimento per il rigore, ma anche di un cambio di prospettiva nella visione del mondo.

AC : Lei insegna le tecniche della Commedia dell'Arte in diversi stage, in diverse accademie e scuole. Chi sono stati i suoi maestri, quanti cioè hanno avuto un'influenza diretta o indiretta sulla sua pedagogia teatrale ?

EB : Il mio Maestro diretto è stato Ferruccio Soleri, ma ho imparato molto da un grande attore di 'tradizione' : Giulio Bosetti. Poi maestro di 'riferimento' è stato Jacques Lecoq, anche se non l'ho mai personalmente incontrato, se non tramite i suoi allievi, Pierre Byland e Alessandra Galante Garrone.

AC : Potrebbe descrivermi brevemente in che cosa consiste un suo stage sulla Commedia dell'Arte ? La parte pratica è prevalente o consacra una parte dello stage anche ai contenuti storici ?

EB : Non ho un modello solo di stage sulla Commedia dell'Arte. Se mi chiedono la via 'tradizionale' che io non condivido fino in fondo, non ho problemi a utilizzare le stilizzazioni e le tecniche che mi hanno insegnato. Quando però ho maggiore libertà e tempo, preferisco una via 'deduttiva' dalla relazione dell'allievo con la maschera. Dalle sue impressioni, tramite regole di 'gioco' e di *acting*, andiamo insieme a creare tipi e caratteri più personali e originali. Per altro il programma del mio insegnamento di Commedia non prescinde da una parte di inquadramento storico, da una parte sulla biomeccanica e di un'altra sulle tecniche di improvvisazione verbale e affabulazione, singola e a coppie. Se possibile e se ho un periodo di tempo sufficiente, ritengo utile montare scene e mostrarle ad un pubblico, proprio come ulteriore momento pedagogico.

AC : Si può parlare oggi del recupero della Commedia dell'Arte e di una sua vera e propria trasmissione ?

EB : Personalmente, come intellettuale, vedo in maniera critica questa riproposta della Commedia. La Commedia dell'Arte è morta due secoli fa. Era un teatro con forme e temi contemporanei al proprio tempo e utilizzava tecniche di composizione estemporanea che noi non conosciamo. Pretendere di riproporla oggi è secondo me una contraddizione in termini, una specie di falso storico che nasconde spesso una mancanza di pensiero sulla nostra storia contemporanea e sulle sue problematiche, una specie di 'rifugium peccatorum'... come, per un musicista, riproporre i modi di Vivaldi 'scimiettandolo'. Divertente per chi la fa, divertente per chi assiste, ma la Commedia vera è altra cosa. Un esempio chiarificante è come vengono interpretati i Caratteri nobili, gli Innamorati : diventano subito *parodia* del personaggio, caricature ; ma se andiamo a leggere i canovacci o le opere di Goldoni, si trattava di personaggi con una loro autonomia e verità drammatica. La parola *comico* non significava : « attore che fa ridere », ma « attore di Commedia ». E nella Commedia dell'Arte confluivano livelli drammatici diversi. Per conto mio un modo onesto di riproporre la Commedia dell'Arte dovrebbe essere quello di confrontarsi con forme e caratteri contemporanei.

AC : Sa già chi sarà il quarto Arlecchino del Piccolo ? Ha un suo allievo ?

EB : Non ne ho la minima idea. Io sono il primo Arlecchino non scelto da Giorgio Strehler, dopo Moretti e Soleri e non so quali siano davvero le intenzioni del Piccolo Teatro di Milano. Ho 65 anni e ho 'ereditato' ufficialmente il ruolo solo due anni fa. Il Piccolo, al di là dell'*Arlecchino* non ha e non ha mai avuto – diversamente da quello che si crede – un progetto preciso sulla Commedia dell'Arte, né di conseguenza su una mia 'successione' o sostituzione. Mi piacerebbe affrontare la cosa all'interno di un lavoro articolato, magari formando un piccolo gruppo con un paio di attori giovani adatti al ruolo, non uno solo.

Entretien avec David Zanza Anzalone et Francesca Berardi

juillet 2016, Senigallia, Italie

AC : Come nasce la collaborazione tra il Centro Teatrale Senigalliese e Carlo Boso ?

DA : Il CTS è una struttura di formazione, produzione, ricerca e diffusione nel campo del teatro popolare. Il teatro popolare, per noi e per la sua storia, è un teatro politico. È un teatro che cerca di riportare il teatro al suo obiettivo originario che è quello di far specchiare la città. Il pubblico viene a vedere lo spettacolo per vedere come sta andando la città. Il più grande maestro di teatro popolare in Europa è Carlo Boso e noi non potevamo non avere questa collaborazione. Abbiamo infatti deciso di portare nelle Marche e in Italia la massima qualità nel teatro popolare.

Il teatro popolare non è intrattenimento, è teatro politico e Carlo Boso rappresenta la massima esperienza di questo tipo di teatro. Questo per la teoria.

Per la pratica... Io cominciai otto o dieci anni fa ad essere allievo di Carlo e da lì è iniziata la stima reciproca e la collaborazione che lo ha portato qui a Senigallia e nelle Marche a creare una compagnia, un festival e dei momenti di dibattito su cos'è oggi il teatro politico.

AC : La Commedia dell'Arte occupa un posto importante anche durante il Festival Bacajà... ?

DA : Certo, il Festival Bacajà ha come matrice il teatro popolare e la Commedia dell'Arte è la mamma di questa corrente del teatro popolare. La Commedia dell'Arte, a grandi linee, è un'esperienza mitica perché addirittura c'è chi nega che sia esistita. Sono dei pazzi scatenati, certo è esistita, esiste. Ma è vero che non è un genere. Anche nel Festival Bacajà non facciamo un genere, facciamo una poetica del teatro che è una poetica popolare e politica.

Lascerei la parola alla mia grandiosa co-direttrice artistica, Francesca Berardi su questo punto.

AC : Francesca Berardi, Lei ha interpretato il ruolo di serva nell'*Arlecchino di due padroni* fatto con la compagnia Cantina Rablé. Sappiamo che i personaggi della Commedia dell'Arte richiedono tecniche attoriali particolari. Quali sono state le difficoltà nel praticare questo ruolo che occupa sicuramente un posto di rilievo nella trama degli spettacoli della Commedia dell'Arte ?

FB : Sicuramente è un lavoro difficile. Oltre ad entrare in un personaggio, quando si tratta della Commedia dell'Arte, si acquisisce anche tutta la tradizione che quel personaggio si porta dietro. Nel cercare di interpretarlo devi entrare in un codice. Anche se lo spettacolo è stato poi trasposto nel dopoguerra rimanevano comunque dei legami molto forti con la Commedia dell'Arte. C'erano le maschere e poi anche la costruzione attoriale, del gruppo di lavoro richiamava la Commedia

dell'Arte. È stato difficile perché è proprio un linguaggio da imparare, un codice al quale tu ti affidi. Una volta che ce l'hai quello è lo strumento per dare forza e valore a quel tipo di messaggio. Io non venivo da questo percorso tra l'altro.

AC : Come è stato per Lei questo primo confronto con la Commedia dell'Arte ?

FB : Avevo poca formazione della Commedia dell'Arte, avevo partecipato al laboratorio perché mi interessava approfondire. Poi evidentemente c'era qualcosa, una sensibilità, un istinto che mi hanno avvicinata a quelle forme. Io vengo da tutt'altro linguaggio teatrale. Però quando c'è un testo già costruito in quel modo, c'è un gruppo che lavora in quel modo, c'è un meccanismo perfetto creato da Carlo Boso all'interno del quale muoverti, hai una struttura che ti sostiene. Sei parte di una macchina a quel punto e capisci come fare per metterti all'interno dell'ingranaggio. Anche se non hai tutte le tecniche, tutti gli strumenti, riesci comunque ad acquisirle mettendoti in ascolto, capendo i tempi, i ritmi degli altri. E poi c'è la guida di Carlo Boso che, partendo dal tuo potenziale, dal tuo vissuto, dalla tua persona, sa come avvicinarti e come creare l'anello di congiuntura tra quello che sei tu e quello che poi rappresenti in scena. Alla fine è stato un personaggio che si avvicinava anche a me. Per esempio l'uso della lingua spagnola fa parte del mio vissuto e in qualche modo io ho trasmesso qualcosa al personaggio e il personaggio ha trasmesso qualcosa a me.

AC : In che modo questa esperienza è stata utile per la sua formazione teatrale anche in prospettiva futura ?

FB : È stata utilissima anche e soprattutto perché ho fatto una cosa che non mi apparteneva e come tutte le cose nuove ti apre a possibilità diverse. Professionalmente lavorare con Carlo Boso e con attori formati su questo fa crescere molto. Dal punto di vista umano, raccontare quella storia ti trasmette il suo valore. È un personaggio che esprime tematiche molto importanti a cui io sono legata. La questione femminile, per esempio, il mondo dello sfruttamento delle donne, della violenza di genere, della discriminazione nei confronti delle donne. Poi forse non esce così forte in scena, ma il fatto che abbiamo immaginato che questa serva fosse scappata dal franchismo in Spagna per poi ritrovarsi in Italia nelle stesse condizioni... questo aspetto non usciva nel testo, ma l'abbiamo immaginata così... quello è un periodo storico e una tematica che mi affascina moltissimo.

In qualche modo poi, attraverso di lei, c'è una sorta di rivincita dell'universo femminile, la possibilità di scegliere di chi innamorarsi.

DA : Se vogliamo la servetta di Goldoni è la sintesi del perché la donna è tornata sulle scene. La Commedia dell'Arte riporta la donna sulle scene proprio per trattare tutte queste tematiche e Goldoni sintetizza anche questo. Nella servetta dell'*Arlecchino* ci sono tutte queste tematiche, dalla libertà di scelta, all'essere contro lo sfruttamento, dalla libertà sessuale... c'è tutto... quindi è un bellissimo personaggio che vorrei fare io in futuro !

AC : Questo Arlecchino è ri-attualizzato. L'azione non appartiene più all'epoca di Goldoni. Come si possono trovare punti in comune tra la maschera tradizionale di Arlecchino e la maschera che Lei interpreta ?

DA : Questo fa parte del mio lavoro di autore su quello spettacolo. Ho studiato tutto quel periodo storico. Amo molto ricercare a livello storico, politico, sociale. Ho studiato contemporaneamente anche l'opera di Goldoni. Mi sono così accorto che i caratteri erano gli stessi che l'Italia stava vivendo in quel periodo storico. C'era il capo dei fascisti che tornavano ed era il Dottore ; c'erano tutti i canoni perfetti. L'importante è capire i due motori principali di ogni personaggio. E quei motori li ritrovi in ogni epoca. Devi solo avere la sensibilità di non tradire, di non travisare, di rispettare la verità e di rispettare la tua esigenza. Perché hai voluto fare Goldoni ambientandolo nel 1947 ? Se segui questa linea trovi la verità, il vero significato dei personaggi che dal 1700, in modo magico, diventano personaggi del 1900.

AC : Questo si lega al ruolo politico di questo spettacolo, anche rispetto all'epoca contemporanea.

DA : Assolutamente. Però tengo a sottolineare che è un lavoro in cui è facile sbagliarsi, è facile prendere sotto gamba questo lavoro. Il dottore dell'epoca è il medico di oggi... no... non è questo. Bisogna piuttosto mettere al centro lo studio del potere e capire la psicologia e la strategia del potere di quei personaggi e capire chi oggi esercita quella strategia, chi oggi ha quella psicologia. Potrebbe essere anche un cameriere. Questo è importantissimo. Ho visto tante cose che dicevano di rinnovare la Commedia dell'Arte ed erano delle porcherie allucinanti perché mancava l'esigenza interiore e la ricerca, lo studio della contemporaneità.

AC : Al teatro Fenice ci fu la prima rappresentazione di questo spettacolo. Durante il Festival Bacajà ci fu poi la prima rappresentazione all'aperto. Cosa cambia nell'interpretazione al chiuso e all'aperto ?

FB : Per quanto mi riguarda, pur amando immensamente il teatro e la magia che si crea entrando in teatro (le luci, la scena accattivante...), uno spettacolo di questo tipo vive della forza del pubblico. In un teatro come la Fenice, dove le persone sono tantissime e sono più distanti da te, è paradossalmente più complicato che all'aperto dove ci sono mille distrazioni e rumori... l'esperienza sulla piazza ha una forza in più rispetto a questo linguaggio. Anche se, riprendendo la Commedia dell'Arte, credo che sia uno spettacolo che, per come è stato scritto e per la riflessione politica che porta, può dare un valore aggiunto anche alle stagioni teatrali attuali. Può essere fatto a teatro per il suo valore artistico, politico, drammaturgico, ma effettivamente l'immediatezza della relazione con il pubblico in piazza è più forte.

DA : Io non sono d'accordo. Ed è bello non essere d'accordo perché sono entrambe due verità. Io nasco nella piazza. Mia mamma ha partorito nella piazza. Ce l'ho nel DNA. Ma credo che questo spettacolo, partendo da Goldoni e arrivando a Carlo Boso, non sia stato ideato per la piazza, ma per i teatri. Io ho vissuto un'esperienza diametralmente opposta a quella che ha vissuto Francesca. Io ho sentito la massima potenza di questo spettacolo nei teatri. Proprio perché è uno spettacolo strutturato per i teatri secondo me.

Però dico anche che tra la Fenice e il Bacajà, siamo di fronte a due estremi incredibili che rappresentano due posizioni estreme. Quando ci siamo trovati nei teatri medi era perfetto perché c'era quello che dici te e quello che dico io.

FB : È vero lì riuscivi ad avere un legame più intimo con il pubblico, più diretto, però all'interno di una struttura che valorizzava il lavoro.

DA : Questo spettacolo nei teatri medi ha il suo potenziale massimo. Sia io che Carlo Boso siamo innamorati del rapporto con il pubblico. Moriamo se ci toglie questa cosa. Sia nella Fenice che nel Bacajà, per motivi diversi, questo rapporto era molto limitato. Sia io che Carlo abbiamo scoperto il piacere del teatro per l'attore nei teatri medi per questo spettacolo.

Tieni conto che è uno spettacolo che all'inizio durava tre ore e un quarto. Poi non cambiando niente ma solo facendolo è arrivato a due ore. Capisci che tre ore in piazza è una follia. Anche se Bacajà è un contesto abbastanza protetto è sempre piazza... Due ore è la lunghezza giusta in un teatro medio.

AC : Una domanda per entrambi. C'è un momento che vi ha colpito particolarmente, un momento delle prove, dello spettacolo, del rapporto con il pubblico... se avete un aneddoto...

DA : C'è stato ed è stato molto chiaro per me. Io vengo dalla tradizione dell'attore singolo che fa monologhi. Carlo ha giustamente usato questa mia esperienza e potenzialità mettendo un monologo a metà spettacolo. Io, in quel passaggio, racconto la mia storia di reduce : perché sono così, cosa è successo, la guerra. Molti contenuti di quel monologo, Carlo li ha presi da un vecchio di novantacinque anni di Pesaro che ha fatto la prima guerra mondiale ed è tornato dalla Russia. Questa cosa ha creato una energia, una scarica di adrenalina enorme. È successo che a Milano, ho avuto bisogno di due repliche per assestarlo. Alla terza replica ho preso l'applauso. Carlo nel camerino aveva le lacrime. Gli ho detto : « Carlo, questo applauso l'ho preso per te e per Arduini ». Per me è stato il momento più bello.

FB : Io devo dire due cose. Una cosa molto bella è la reazione delle donne, delle bambine quando ti vengono a salutare alla fine dello spettacolo. Mi dicono cose come *Grande !, Ce la possiamo fare !...* si crea sempre questa complicità magica con l'universo femminile, anche con le bambine piccole. Lì vedi proprio come il pubblico si riconosce in certe cose, come il teatro diventa anche uno strumento di una collettività. L'esperienza più forte poi per me è stata l'esperienza al carcere di Ascoli. Abbiamo fatto una replica in questo carcere dove c'erano tutti uomini alcuni dei quali

avevano commesso anche reati molto gravi. Noi abbiamo cominciato lo spettacolo come sempre. Solo che poi mi sono resa conto che quando facevo delle cose normali, delle cose che facevo sempre, come insultare gli uomini, o puntare verso di loro una pistola, o salire su una sedia con la gonna corta... tutte queste cose hanno acquisito un valore completamente diverso e mi sono sentita improvvisamente all'interno di un contesto particolarissimo dove le parole e i gesti che facevo acquisivano tutto un altro significato... mi è arrivata un'ondata di energia particolarissima.

DA : Quello era un carcere di massima sicurezza dove c'era stato anche Totò Riina, il capo della mafia, e c'erano molti mafiosi e andranghetisti che avevano ammazzato più persone e che non usciranno mai e che non vedranno mai più una donna e non la vedevano da tanti anni. Capisci che quando arriva Francesca, bella come il sole, con le tette di fuori...

AC : Un'ultima domanda per entrambi. Secondo voi oggi la Commedia dell'Arte esiste ancora ? E se esiste ancora, come si può trattenere, come può vivere oggi ?

DA : Ci sono due grandi correnti di pensiero sulla Commedia dell'Arte. Una marxista e una idealista. Io sono della corrente marxista. L'idealista dice che la Commedia dell'Arte è un mito, un'idea poetica e che quindi non tornerà mai più perché come tutte le fotografie poetiche rappresenta un momento ideale, che rimane lì. La corrente marxista ha analizzato la Commedia dell'Arte come una struttura di lavoro, di mestiere, di artigianato che ha delle regole e che non è un genere, ma è un *modus operandi*. Io credo in questa cosa e credo che questo *modus operandi* sia quanto mai utile. Noi stiamo praticando proprio quello, un artigianato teatrale che deve inventare modalità artigianali per mangiare.

Poi, i contenuti, la poesia, la musica, la politica sono sovrastrutture e è il caso che oggi la contemporaneità prevale. Non siamo custodi di un museo. Siamo contemporanei, non potremo mai fare un'operazione come "quella volta", ma il *modus operandi* artigianale e l'idea di collettività e di compagnia è l'unica strada.

FB : La Commedia dell'Arte è talmente insita nella tradizione, nel patrimonio genetico e culturale italiano e non solo che in realtà si rivede all'interno di tante altre forme, all'interno di tanti altri linguaggi in cui puoi trovare delle affinità. Poi come tutte le tradizioni così forti, radicate, magari scompare nella sua forma ma rimane nella sua essenza, nella sostanza di quello che è.

Come tutte le tradizioni continua finché ci sono esseri umani a tenerle vive, ad utilizzarle. Non è soltanto una tradizione, è una cosa che sta dentro il nostro modo di fare.

DA : La devi vivere. Faccio il Dottor Balanzone. La tradizione implica in sé due significati apparentemente contrastanti : trasportare, traghettare ma anche tradire. E quando uno ha a che fare con la tradizione deve fare questo : trasportare ma anche tradire, tradire ma anche traghettare. Allora sarei portatore sano dell'esigenza, del nocciolo del teatro italiano.

FB : Ogni volta che trasponi una cosa da un'epoca a un'altra, le cose che potevano essere efficaci una volta possono non esserlo più oggi. Devi sempre cerca il corrispettivo contemporaneo per avere la stessa efficacia comunicativa, per raccontare le stesse cose. Di base lo tradisci ma ne riporti l'essenza.

DA : L'*Arlecchino* è stato per noi proprio questo. Arlecchino ha un senso contemporaneo enorme. Arlecchino poteva anche essere un migrante. La sintesi di questo discorso è che io sento una grande esigenza, una grande mancanza di cultura. Se si fa una cosa con cultura darà dei frutti. Il problema è che oggi lo studio, la ricerca della la verità non sono più temi incentivati nella contemporaneità. Chi ha studio, cultura ha un istinto per la ricerca della verità. Perché esiste la verità. Non è tutto finto come dicono i postmoderni, che dicono che è tutto un'illusione, una costruzione. Non è vero un c.....

Entretien avec Elena Serra
août 2020, Versailles, France

AC : Quel est ton parcours professionnel ?

ES : Je suis née à Turin, j'ai fait mes études aux Beaux-Arts, puis de la danse classique et moderne, et je me suis aussi intéressée à la musique. Quand j'ai rencontré Marcel Marceau, j'avais 18 ans, je me suis aperçue que l'art du mime avait le pouvoir de rassembler tous les arts : la profondeur du théâtre, la force de la sculpture, le rythme de la musique, la légèreté de la danse. Pour moi, l'art du mime, c'était vraiment un art total, primordial.

Je me suis dit qu'il fallait que je suive Marceau et que j'aille en Italie, de l'Italie à Paris. Je suis allée à Paris, j'ai fait son école et quand je suis sortie de l'école – j'étais jeune –, il m'a proposé de l'accompagner dans les stages comme assistante en Amérique. Et là, je me suis aperçue que non seulement j'aimais faire du mime, mais aussi faire du mime aux autres. L'art du mime, la pédagogie est née tout de suite : j'ai appris et en même temps, j'avais ce plaisir de transmettre le geste.

Je suis restée avec Marcel Marceau 20 ans. Je suis d'abord allée dans son école, puis dans sa compagnie qui a monté *Le manteau de Gogol* en 1995. En 1992, Marcel Marceau reçoit enfin, après 40 ans d'attente, la subvention du Ministère de la Culture pour monter une compagnie de théâtre, la troupe dont je faisais partie.

Quand je suis sortie de l'école, j'avais étudié avec Maximilien Decroux, le fils d'Étienne Decroux, après j'ai fait des stages avec des formateurs, différentes personnes qui étaient des enseignants de l'école Lecoq.

Quand j'ai rencontré Carlo Boso à l'Académie, j'ai rencontré Pawel Rouba. Le théâtre gestuel au service de la Commedia dell'Arte était encore une autre route pour moi très très intéressante où je pouvais vraiment mettre en pratique cette ellipse.

Je suis arrivée en 1985 à l'école Marceau, j'ai été diplômée en 1988, je suis restée jusqu'en 2005 avec Marceau. En 2005, l'école de Marcel Marceau a fermé ses portes et en 2005 Carlo Boso a ouvert les portes de son Académie. Donc, il y avait un vide en 2005 pour Marceau et en 2007 il est décédé, donc deux ans après. J'ai vraiment une grosse responsabilité de transmettre son enseignement parce qu'il est méconnu. Marcel Marceau a rendu le mime populaire, mais il a malheureusement incité les gens à copier le mime (les gens qui mettaient des t-shirts à rayures, des gants blancs et qui faisaient du mime). On se dit : « Pas Marceau, c'est désuet, c'est vieux. » Tout le monde a toujours peur que ce qui peut arriver de la technique Marceau mène à jouer un peu vieillot, mais quand tu connais vraiment toutes les métamorphoses qu'il a faites, parce qu'il n'a pas seulement joué Bip... une petite anecdote : Marcel Marceau a joué les mimogrammes qui ont réuni les intellectuels et le monde du théâtre ; il a vraiment innové l'idée qu'on avait du corps seul en scène. Pour moi, il est de ma responsabilité de me battre pour dire que l'art de Marcel Marceau

n'est pas du tout désuet, sa dramaturgie est fondamentale, donc moi je transmets.

AC : Est-ce qu'avant de rencontrer Boso, tu as eu l'occasion de rentrer dans le monde de la Commedia dell'Arte ?

ES : Carlo Boso, je le connaissais depuis très longtemps, mais de vue, comme ça. Quand Carlo m'a invitée à l'école parce qu'il avait rencontré Marcel Marceau, j'ai dit tout de suite oui, parce que je trouvais que l'utopie de Carlo comme projet artistique est tellement juste avec ce théâtre populaire, pluridisciplinaire, l'idée d'une Académie où il y a le chant, la danse... Dans l'école Marceau il y avait l'escrime, l'acrobatie, il y avait des professeurs. Carlo était venu voir le spectacle de Marcel Marceau, il m'a vue et moi je me suis dit « oui, oui, je veux bien être avec toi », et depuis c'est vrai que les professeurs vont et viennent, ils partent, ils changent, mais moi je suis là.

AC : Pawel Rouba a-t-il apporté quelque chose de nouveau par sa casquette de mime polonais ?

ES : Pawel Rouba était un grand maître de l'art du geste, il avait une beauté extraordinaire sur scène parce que c'était à la base un danseur de Tomaszewski. Il avait un entraînement physique très sévère, il était très exigeant sur cette précision, cette beauté du geste, donc je pense qu'il a apporté justement de la profondeur à la petite pantomime (de tirer une corde, de toucher un mur) : l'incarnation, le devenir, l'illimité.

AC : Quand tu as commencé à travailler avec Boso, est-ce que la tradition de la Commedia dell'Arte est devenue pour toi quelque chose qui ramène au travail sur le corps et au *training* d'acteur ?

ES : Bien sûr. Pour moi le *training* d'acteur est un mélange de beaucoup de disciplines : le mime que j'enseigne aux acteurs n'est pas fait seulement de l'art du mime, c'est une partie de renforcement musculaire, de *training* sur le rythme, la prise de l'espace, l'articulation des mouvements, la musicalité des rythmes. Ce n'est pas que l'illusion.

AC : Comment peut-on transmettre un héritage ?

ES : Pour moi l'héritage d'un maître se transmet tout en changeant de personne et de temps, d'évolution. On peut commencer à dire que moi-même au bout de trente ans je transmets vraiment l'art de Marcel Marceau, je suis légitime entre guillemets de transmettre mes connaissances parce que j'ai eu le temps de l'élaboration. C'est vrai que ça me choque toujours de voir des gens qui font un stage d'une semaine et après enseignent l'art du mime, ça ce n'est pas possible et ça existe et dans la Commedia aussi, on fait trois stages de Carlo et on monte un spectacle. Ce problème existera toujours.

Le plus difficile, c'est que par rapport à la musique, on se rend compte que la Commedia, le mime c'est des arts pauvres, parce qu'un chanteur ne peut pas s'inventer qu'il sait chanter, par contre n'importe qui peut mettre un masque, gesticuler. Ces deux arts populaires sont davantage à la merci que la peinture ou la sculpture. Tu ne peux pas y arriver si tu n'as pas fait ton apprentissage. Donc, il y a ce danger qui existe mais c'est à nous de mettre en garde les générations : leur dire, c'est un art le mime, il faut minimum trois ans d'école. À Paris l'école d'Ivan Bacciocchi donne un diplôme qui est reconnu comme un diplôme universitaire. Tu es mime 2-3 ans, et encore, tu ne fais que démarrer ta carrière dans l'art corporel. C'est vrai que Carlo dans la Commedia, c'est un grand et les gens le savent. Je reste avec lui parce que je pense qu'il faut continuer à perpétuer cette tradition de transmission et qu'il faut être attentif à ce qu'il n'y ait pas des gens charlatans, mais c'est le risque de ce métier-là. Je ne me soucie pas de ça, je me soucie du fait que l'héritage est quelque chose de possible à partir du moment où toi-même tu y crois. C'est important de léguer quelque chose. Je vois que beaucoup de compagnies qui ont étudié avec Carlo Boso, ils savent bouger, ils ont eu leur apprentissage. Ils ont l'acrobatie, le mime, la danse.

AC : As-tu un élève-assistant ?

ES : Je n'en ai pas un, j'en ai eu comme Charly Labourier à qui j'ai fait jouer des extraits de Marceau quand j'avais organisé un hommage.

D'ailleurs, il est devenu un comédien de la compagnie des Passeurs très connu. C'est vrai que c'est une bonne question pour l'avenir, mais je n'ai pas de relève personnelle.

Entretien avec Anthony Bechtatou

juillet 2019, Avignon, France

AC : Quelle a été ta première rencontre avec la Commedia dell'Arte et qu'est-ce qui t'y a amené ?

AB : Ma première rencontre... j'étais en 5ème, j'avais 12 ans. Alain Bertrand, qui a beaucoup travaillé et qui travaille encore pas mal avec Carlo Boso, est mon premier maître de théâtre et il a attaqué par l'axe de la Commedia. Il nous a fait jouer des spectacles que sa compagnie jouait ; lui était professeur de français dans mon collège et il faisait une pause de théâtre un peu. Il a décidé d'ouvrir un atelier de théâtre tous les mercredis après-midi. Je me suis inscrit parce que j'avais fait un peu de théâtre quand j'étais en primaire, je m'étais éclaté. J'étais très timide à l'époque et en primaire ça m'avait permis de m'amuser, ça m'a permis d'échapper aux camarades avec lesquels je ne m'entendais pas, ça m'a ouvert un peu. J'ai fait cet atelier-là mes trois dernières années de collège, on a fait trois spectacles, on faisait juste une ou deux représentations à la fin de l'année. On n'a fait que de la Commedia : il y avait des textes qui n'étaient pas Commedia qui étaient adaptés en Commedia. Donc, on a fait *Le mythe d'Œdipe*, *Antigone*, *Le Songe d'une nuit d'été* et à la fin on a fait *Le Cercle de craie caucasien* ou *la poupée abandonnée* ; et c'est en jouant ce spectacle-là que je me suis dit : « Je veux faire ça ! ». J'ai continué même au lycée pendant trois ans à faire un atelier à côté et Alain Bertrand m'a dit : « Si tu veux faire ça après le lycée, fais cette école, fais l'AIDAS ».

AC : As-tu déjà participé à un stage de Boso ?

AB : J'avais une petite connaissance avant l'AIDAS qui était plus dans le jeu que dans l'historique. À l'AIDAS, j'ai eu un bagage théorique, des bases plus fournies mais pas aussi profondes que j'aurais voulu. Je pense que les stages que donne Carlo, il y a plus de matière, vu que ce sont des stages plus ponctuels et pas dans une dynamique de production comme à l'AIDAS. Vraiment, on est dans le jeu, on apprend par la pratique de la théorie, elle est là au début et elle revient par moments, mais ce n'est pas le centre du travail, c'est plus une initiative personnelle qu'il faut avoir pour approfondir ce sujet-là. Je pense que faire plusieurs de ces stages permet d'avoir plusieurs angles de vue, parce que Carlo, à chaque fois, il adapte selon les gens, les questionnements, etc. donc il y a une richesse de faire plusieurs de ces stages, une richesse théorique plus importante. J'ai assisté à quelques stages d'été avec Carlo. J'ai fait des stages d'écriture avec lui aussi (quelque chose qui m'intéresse beaucoup). Au début, on travaillait beaucoup avec Boso. Mon ressenti sur l'Académie, c'est que Carlo passe progressivement le relais au public en tant qu'enseignant. J'ai appris énormément au contact avec le public. Il nous donne les armes pour se confronter ou pour écouter le public, pour l'analyser, le comprendre et après le cheminement que j'ai fait, il est essentiellement

avec le public.

AC : La Commedia dell'Arte peut-elle être renouvelée aujourd'hui ?

C'est respecter la tradition qu'on la fera avancer. La Commedia dell'Arte dans le théâtre contemporain est adaptée à une autre époque. On n'a pas le même cadre, mais en même temps on a les mêmes enjeux : dominant/dominé, serviteur/maître. C'est le contexte qui change mais si les pièces de Molière, de Shakespeare continuent de parler au fond, ce n'est pas la forme qui touche mais le fond. Ce n'est pas pour rien qu'aujourd'hui il y a un public qui a envie de se connecter à cette tradition qui n'est pas si lointaine que ça finalement, parce qu'elle est très animale. C'est quelque chose de très universel qui peut continuer à perdurer et je pense qu'il y a une évolution qui est en marche et qui se fait. Il y a des versions, des spectacles de Commedia qui parlent de la guerre froide, qui se situent dans des contextes différents. J'ai vu dans un stage d'écriture de Carlo un Zanni qui allait à la CAF. Et c'était très drôle comme montage d'écriture, c'est-à-dire qu'aujourd'hui on a cet archétype qui évolue, qu'on peut contextualiser différemment et faire avancer ; et c'est l'essence-même de la Commedia de s'adapter à cette dynamique populaire. Et aujourd'hui on pourrait rajouter des personnages, par exemple le Pantalone serait plus banquier ou trader. Il y a des nouveaux archétypes aussi qui pourraient se rajouter là-dedans.

AC : De quelle manière la Commedia dell'Arte communique aujourd'hui avec le public ?

AB : Je pense que c'est lié beaucoup à l'animalité, à l'archétype. C'est-à-dire que plus c'est simple, plus ça touche directement au cœur, plus le chemin est direct en fait. Ça ne passe pas par le cerveau, ça passe par le cœur, ça passe par les tripes. Et donc oui, dans le jeu de Commedia, ce n'est pas pour rien que ça parle à tous les âges et où des gens de 70 ans ou de 40 ans peuvent rire comme des enfants de 6 ans, et inversement des enfants de 6 ans être pris d'une véhémence parce qu'il y a un côté politique, d'une envie de justice ou d'une envie de quelque chose du thème qui est traité à la manière d'un adulte et où tout le monde (je ne sais plus qui disait ça) quand on rentre au théâtre le spectateur redevient enfant, il descend à l'âge de 5-6 ans en deux heures et nous en tant qu'acteurs, on a deux heures pour les faire redevenir adultes. Et c'est par ce cheminement-là que le théâtre corrige ou fait avancer les mœurs en fait et plus le jeu est simple et pur, plus il atteint directement comme une flèche décochée à bout portant.

AC : Est-ce que la Commedia dell'Arte a un rôle politique ?

AB : Oui, évidemment. Le théâtre est politique de toute façon, sinon il devient du divertissement pur et simple. De dire on regarde un truc pour se détendre le cerveau, c'est une excuse pour fuir la vie en elle-même. Il y a une tendance à vouloir oublier alors que se connecter aux sentiments, c'est le meilleur moyen de faire évoluer politiquement et mentalement les choses, les liens qu'on a entre nous, vivre ensemble... Le théâtre, c'est une catharsis, ça représente tellement de choses. Il nous

libère de nos peurs, on jette un enfant en l'air et on le rattrape, il rigole. Les montagnes russes, c'est pareil.

Dans ce qu'il a de traditionnel, il y a quelque chose de politique aujourd'hui, c'est-à-dire qu'aujourd'hui on sent qu'il y a un besoin, une envie profonde de reconnecter un côté traditionnel avec la culture qu'on peut avoir de nos ancêtres. Et en ça, il a une portée politique d'autant plus forte dans sa simplicité et sa profondeur rituelle, animale et tout ça.

AC : Cette année vous avez représenté *Scaramuccia* en Bulgarie. Est-ce que le public pouvait suivre l'histoire ?

AB : Ils ont joué car moi j'ai eu un petit problème administratif, ce sont des choses qui arrivent... Je pense que dans une certaine mesure oui, après il y a l'expérience qui joue. Je pense que le Tag Teatro, ils ont joué à l'internationale et ils ont toujours joué en italien, français, versions mélangées. Aujourd'hui encore il y a des compagnies de Commedia : Mystère Bouffe à Paris ; ils ont joué *Othello* au Mexique, ils l'ont joué en français. La portée internationale aussi elle est très forte dans la Commedia parce que c'est le jeu le plus pur et c'est vraiment le lien entre les personnages, l'animalité, le côté direct, brut des personnages et des émotions, des intentions et l'intensité très forte de tout ça qui fait que ça peut être international.

On dit, je ne sais pas à quel point c'est de la légende... La légende veut que les comédiens de la Commedia dell'Arte jouaient en *grommelot*. Il n'y a pas de mot, c'est du son, quelque chose de mâché, c'est comme ça d'ailleurs que se crée la parole. Parfois on retombe sur les mêmes interjections qui ne sont pas des mots mais qui en deviennent petit à petit. Il y a un humoriste mime québécois, Michel Courtemanche, que j'aime beaucoup. Il faisait des numéros de mime clownesque où il ne disait pas un mot, c'était seulement du *grommelot*. Il était appuyé par du mime très technique mais même les passages moins techniques où c'est juste du jeu, avec le *grommelot*, tu comprends tout, parce que ça passe par autre chose que la parole. La parole, c'est un luxe.

AC : Est-ce qu'il y a des réactions du public dont tu te souviens en particulier ?

AB : On a de la fumée à un moment donné dans le spectacle *Scaramouche* et on était en intérieur, on jouait dans un théâtre, on n'avait pas prévenu la régie qu'il y avait de la fumée. Ça n'aurait pas été grave si Valerio qui jouait Pulcinella à ce moment-là n'avait pas mis la moitié du bloc de poudre à fumée dans la lanterne, c'est-à-dire une grosse grosse quantité, ce qui a rempli la salle, ouvert les aérations en plein milieu du spectacle, « fffffff » vers le final. Et donc nous on s'est tous regardés comme ça. Et bah on continue, on était en deuxième année, il y avait Carlo au fond... C'était en avril 2016, et ça nous a beaucoup marqués parce qu'on continue à jouer en criant, enfin en essayant de passer par-dessus l'aération. Au bout d'un moment quand on commence à prendre un petit peu le volume et le rythme, il y a l'alarme qui se déclenche en plus de l'aération. À ce moment-là, on s'égosille comme des fous, on repart de plus belle et au bout d'un moment – on l'entendait même pas – mais apparemment il y avait une voix enregistrée qui disait : « Il faut sortir, il faut sortir

Mesdames et Messieurs. Alerte incendie. » Bref, les pompiers sont arrivés, et la salle, le public, ils pensaient que c'était fait exprès au départ et donc ils applaudissaient, ils riaient, ils restaient là, il y a les pompiers qui sont venus, et du coup, ils étaient à fond avec nous et ils ont continué à regarder le spectacle et quasiment personne n'est sorti de la salle. Moi je suis rentré sur scène après qu'ils aient mis de la fumée, je ne voyais pas ma main à cette distance et donc pour voir les autres, il fallait que je devine. J'avais une épée dans la main, c'était un peu risqué comme pari. Et du coup, le public nous a soutenu jusqu'au bout. Au bout d'un moment, on dit bon, on va finir dehors, on dit au public : « On finit dehors ! » pour tous les emmener avec nous. Il y a Carlo qui arrive en courant au bord de la scène et qui nous crie : « Non, non, non ! Vous êtes fous ou quoi ? Ça s'arrête dans trois minutes là ! ». Et pendant qu'il crie « On s'arrête », l'alarme s'arrête. Ah ben, c'est bon ! Et on a eu des applaudissements.

C'était à Cahors, on ouvrait le festival amateur en tant que semi-professionnels et à la fin du spectacle on a une superbe standing ovation longue et je pense que ça nous a un peu sauvés parce que c'était la première du spectacle. Fatalement, on n'était pas au top de ce qu'on pouvait faire, mais ça, ça a fait que le spectacle a pris une ampleur vu qu'on a eu un article dans le journal : on avait mis le feu au plateau, tout ça...

AC : Quel est ton rapport avec le masque ?

AB : Moi je le ressens comme quelque chose de très naturel, de très instinctif. Le regard comme je le dirige, je me repose beaucoup sur ma sensibilité du personnage et du public. J'ai l'attention, le ping-pong, tout ça, j'y suis sensible, de remplir son corps de cette attention. Ça passe beaucoup par le regard fatalement et la partie du visage, c'est le masque. Après, il y a toujours l'articulation du corps qui vient en plus mais en tout cas c'est plus un rapport de regards, il y a un échange, une rencontre. On fait connaissance, on va travailler ensemble, on va voir ce qu'on va faire. Il y a eu des passages où le masque avait au bout d'un moment du poids, c'est-à-dire que moi ça me fatiguait la nuque, parce que c'est cette articulation-là qui joue. J'ai eu un moment, même si j'aime jouer avec le masque, où ça devenait pesant, où j'avais besoin de jouer avec mon visage. J'aime faire des grimaces, en tout cas des expressions, je suis quelqu'un d'expressif du visage et à un moment donné, je me suis dit que ça me bornait. Après, ça me fait plaisir qu'on ne me reconnaisse pas, et en même temps, j'avais envie de jouer autre chose. C'est un mécanisme de comédien que de vouloir jouer autre chose. Il y a un côté très fraternel, très familial avec le masque. Parfois, on ne peut plus le saquer et malgré tout on l'aime.

Depuis l'AIDAS, je crois que je n'ai joué qu'avec le Capitaine en termes de masque de comédien. Pour Arlequin, il paraît que je n'ai pas le physique. À l'époque, l'identité du comédien était essentiellement associée au personnage, parce que ça devenait son clown, au niveau de la communication, ça passait surtout par-là en termes de succès.

AC : Comment décrirais-tu ton Scaramouche ?

Le rôle de Scaramuccia, c'est de la composition de personnages et ce qui me plaît le plus... c'est pas le plus facile. On joue *Britannicus* dans la compagnie ; je joue Narcisse, un vieil esclave méchant, narcissique, manipulateur. C'est très loin de moi, mais le côté ironique, il y a quelque chose qui me correspond de la composition. Scaramouche, j'ai mis du temps à me l'approprier celui-là, j'ai le prisme de Giorgio Bertan parce que j'avais beaucoup regardé la vidéo et ça m'a bloqué un petit peu pendant un moment ce qui ne m'empêchait pas de jouer, mais ce qui m'empêchait de m'amuser, de me l'approprier. Depuis quelques années, ça va beaucoup mieux, j'ai trouvé mon Scaramouche et c'est quelque chose qui m'a pris plus de temps que ce que j'aurais pensé.

AC : Avant, les spectacles étaient faits par un canevas...

AB : Oui, les comédiens avaient leur carnet, une partie des textes qu'ils écrivaient eux-mêmes, ils avaient leur verbiage, c'est pour ça que c'est difficile aujourd'hui de trouver de bons dialoguistes. Il faut écrire sur les comédiens et la plupart des gens oublient ça. Moi, c'est quelque chose qui m'intéresse beaucoup et ça se sent quand ce n'est pas naturel. Carlo le fait bien d'écrire par rapport à un langage. Molière écrivait pour ses comédiens ; il savait qui allait jouer quel rôle. C'est pour ça que le dialogue est si vivant. Dans les canevas retranscrits qu'ils vendaient, il y avait : *fais ci...* Ils avaient un rythme préétabli et en même temps ils l'adaptaient. On se fait des surprises entre nous, mais il faut que ce soit pour le public et que ça nous redonne un élan. En ça, on se reconnecte avec cette tradition-là. On a fait un canevas qu'on a écrit nous-mêmes et Carlo nous a donné un petit regard et ensuite on l'a complètement changé. On était trois dessus, ça a duré 20 minutes et on a à peine écrit le texte, c'est-à-dire qu'on a fait une version du texte. Ce n'est pas gravé dans le marbre, il y a de l'improvisation... L'improvisation est là mais elle est moins pratiquée qu'à l'époque. Dans *Scaramouche*, le texte est écrit et on prend des libertés au fil des années : on rajoute, on enlève, on coupe un vers mais ça n'a pas la même dynamique par rapport au public. Si c'est le même spectacle, il y a forcément un texte et à l'époque ça devait être la même chose.

AC : Pourquoi faut-il faire vivre et revivre la tradition de la Commedia dell'Arte ?

AB : J'adore ce côté traditionnel et rituel, je trouve que ça connecte les gens dans une profondeur qui est rare aujourd'hui dans cette manière de jouer aussi pure et en même temps ce n'est pas si simple de faire un jeu simple. C'est un travail énorme de jouer un personnage de la Commedia dell'Arte et en même temps, comme on le disait tout à l'heure, il y a des archétypes, des modèles, mais au bout d'un moment on se l'approprie. Je ne fais pas la démarche du Capitaine, j'ai appris les démarches des Capitaines et je me les suis appropriées et fait mon propre Capitaine à moi. Je ne me pose même plus la question sur scène, c'est quelque chose d'instinctif. Ce côté instinctif est précieux, c'est pour ça que je trouve important de faire revivre la Commedia dell'Arte pour ses rituels instinctifs dont on a besoin aujourd'hui dans cette perte de repères. Le rire, c'est un pilier de

ma personne et de ma vie. Si je ne faisais pas rire les gens, je suppose que je ne ferais pas grand-chose.

Entretien avec Giacomo Bisceglie
juillet 2019, Avignon, France

AC : Quelle a été ta première rencontre avec la Commedia dell'Arte et qu'est-ce qui t'y a conduit ?

GB : Ma première rencontre, c'était dans le nord de l'Italie où j'ai vu jouer *La Folie d'Isabelle* par des élèves de l'AIDAS dirigée par Carlo Boso. J'ai vu ce spectacle dans un théâtre à l'italienne et je me suis dit : « Ah, c'est ça le théâtre ! Je veux être autant bon qu'eux ! ». Je faisais déjà du théâtre amateur mais je n'avais jamais vu ça. C'était vraiment bluffant, pour moi c'était une découverte totale mais j'ai quand même pris un an avant de rentrer à l'AIDAS. D'abord j'ai fait l'université, un an d'études, et après je fais un stage avec Carlo Boso. Ce stage m'a beaucoup touché et je me suis dit : « J'y vais, il faut y aller maintenant, il ne faut pas perdre de temps ». J'ai terminé l'université et je suis rentré à l'AIDAS après une épreuve de chant ; j'ai préparé un monologue écrit par moi dans lequel j'ai mélangé plusieurs poésies d'amour de poètes italiens. Après avoir fait cette performance avec Valerio pour rentrer à l'école, Carlo nous a dit « non » de la tête : « Non, malheureusement, on n'a pas pu vous prendre car on a décidé que toi tu es un psychopathe (à moi) et toi tu es un exhibitionniste (à Valerio), donc oui, vous êtes pris ! ». Il nous a fait tomber d'abord en enfer puis au paradis.

AC : En quoi consiste le travail sur les techniques de la Commedia dell'Arte à l'AIDAS ?

GB : Tous les canevas sont basés sur l'improvisation, donc on cherche à comprendre comment marche le spectacle brut. Par exemple, quand il s'agit des entrées sur scène, tu dois décider qui entre en premier ? en second ? en troisième ? après les répliques, tu improvises, tu vois comment le public réagit et c'est là que tu apprends la sensibilité artistique ; il faut être à l'écoute du public pendant que tu es en train de jouer un autre personnage. Donc, l'improvisation d'abord, après le jeu avec le masque. On a aussi travaillé avec Lluís Graells qui vient d'Espagne ; notamment il a travaillé avec les méthodes de Lecoq, donc il nous a fait travailler plus précisément sur le masque. Ce qui nous a fait avancer beaucoup, c'est de pouvoir jouer autant de fois qu'on voulait à l'Académie. Le fait de jouer t'amène à comprendre comment faire réagir le masque pour que le public comprenne ce que tu vis.

AC : La Commedia dell'Arte peut être renouvelée aujourd'hui ?

GB : On a eu des milliers de spectateurs contemporains qui ont apprécié notre travail parce que le masque en général amène quelque chose d'universel. En 1500 on faisait de la caricature des classes sociales : les juges, les serviteurs, les nobles ou bien la servante, qui, on pourrait dire, aujourd'hui

ne sont plus là, mais en même temps, il y a toujours des serviteurs et des patrons, toujours des gens qui exploitent et des gens qui sont exploités et en plus il y a toujours les mêmes vices. Il y a Gogol qui dit un truc comme ça : « Tout ce qu'on pouvait dire sur l'Homme était déjà écrit dans *L'Iliade et L'Odyssee* ». C'est vrai, il y a des choses universelles : l'amour, c'est toujours pareil ; la Commedia dell'Arte par exemple joue là-dessus. Il y a les jeunes amoureux, mais aussi l'amour noble, un peu plus adulte. Il y a toujours les mêmes vices dans l'humanité, il y a des gens corrompus et qui se laissent corrompre ; il y a des gens qui séduisent pour obtenir des choses, et donc il y a des thèmes qui sont universels, surtout celui du serviteur et du patron (cf. Hegel). Il y a un rapport de force qui est toujours là et qui est bien amené par le masque qui renvoie à quelque chose de plus viscéral. Grâce aux personnages qui sont masqués, cela renvoie au vice, à l'animal depuis Esope, la partie la plus sombre de l'humanité qui est toujours là et dont on va rigoler ; à travers le rire on se libère des peurs que l'on a de cet héritage.

AC : Et par rapport à la technique ?

GB : Oui, il y a une technique, c'est un spectacle traditionnel. Il y a des codes à respecter : les serviteurs bougent d'une certaine façon...

AC: Dans *Scaramouche*, tu joues le rôle de serviteur...

GB : Oui, pour le coup, je suis le serviteur, mais je me permets des libertés en jouant avec mon corps, je rajoute des choses là où je peux. Tu peux partir de la technique pour découvrir des choses, car tu n'imagines pas ce que peut faire le corps avec un masque. Quand tu as un masque, tu es obligé de bouger davantage ton corps pour expliquer ce que tu fais, qui tu es, donc il faudrait connaître la technique pour faire marcher le masque et chaque personnage comme il faut. Petit à petit le masque va prendre le dessus sur toi et tu vas changer cette base mais tu y reviens pour donner une image très claire. Dans le théâtre, on répète plusieurs fois pour que ça rentre dans la tête du public au niveau verbal et au niveau gestuel ; les mêmes gestes reviennent et le fait de revenir apaise le public parce qu'on a déjà entendu, on a déjà vu, on est tranquille, c'est ce personnage-là. Tu as les moyens de revenir sur une forme classique, basique, puis de dégager ton énergie et y revenir.

AC : On sait que la Commedia dell'Arte avait un rôle politique très fort autrefois, est-ce le cas aujourd'hui ?

GB : En faisant rire. Mettre du bonheur, c'est déjà une première politique. On vit dans un monde où les nouvelles mauvaises sont les premières à être donner, parce qu'il faut de l'audience. La meilleure approche est une approche de rire et de bonheur, non de pessimisme. Quand on n'arrive plus à faire d'ironie sur soi-même, qu'on se rend compte qu'on est trop sérieux ; la Commedia c'est faire de l'ironie sur les problèmes de société et trouver l'esprit juste pour faire front à ce genre de

problème. C'est mettre les gens dans le bon esprit. Pour moi, c'est cela l'aspect plus politique de la Commedia sur les problèmes contemporains. Ce sont de petites provocations. Ce qu'on peut faire de grand avec la Commedia dell'Arte, c'est de mettre les gens dans un bon esprit pour qu'ils se disent : « Le monde n'est pas aussi mauvais, ça dépend de nous, on peut envisager les choses différemment avec de l'ironie ».

AC : Quand vous avez présenté *Scaramouche* en Bulgarie, vous avez joué en français ?

GB : On a joué en franco-italien-bulgare, parce que l'Institut italien nous a donné un peu de sous et nous a fait de la publicité.

AC : Y a-t-il des difficultés pour que le public comprenne l'histoire ?

GB : Cela marche toujours même s'il ne comprend presque pas un mot de l'histoire, parce qu'il y a ce mouvement basique, universel. Si je respire d'une certaine façon, je suggère que je suis en train d'être amoureux et cet effet cardiaque passe toujours. L'histoire est comprise quand même ; on comprend le rapport entre les personnages. Peut-être qu'ils ne vont pas comprendre les jeux de mots, mais tout le reste ils vont le comprendre : ils vont suivre l'histoire, t'applaudir, te faire une fête parce qu'ils sont contents de voir une compagnie d'Europe. On avait moins d'acteurs que d'habitude à cause d'un problème d'organisation, donc on a introduit un acteur bulgare et on l'a fait se marier avec l'une des comédiennes : on a fait un mariage italo-bulgare à la fin et tout le monde était content. C'est comme à l'époque de la Commedia dell'Arte, sauf que nous on est facilités, on prend l'avion.

AC : Y a-t-il des réactions du public dont tu te souviens en particulier ?

GB : Un monsieur un jour avait un rire tellement contagieux que nous aussi on riait sur scène. J'ai rattrapé le monsieur à la fin et je lui ai dit qu'il avait un talent. C'est une affaire de tonalité, d'harmonie. Il y a aussi un monsieur qui avait une maladie, qui n'était pas bien et à la fin du spectacle il a dit qu'on l'avait fait rajeunir. C'était du bonheur pour nous, ça nous a touchés. C'était presque une thérapie, ce n'était pas que du spectacle. Il y a des gens, tu vois qu'ils ont vécu quelque chose, ça brille dans leurs yeux. Cela dépend de la typologie du public. Il y a des gens qui se laissent entraîner plus, d'autres qui apprécient beaucoup mais qui ont quand même une distance, c'est humain aussi. Quand on fait la haie d'honneur, ils apprécient beaucoup mais ils ont un engagement émotionnel différent, davantage un engagement intellectuel, d'esprit, ce qui est dommage pour eux.

Il y a un engagement, des gens qui ont vu le spectacle trois, quatre fois ; il y a une famille qui nous suit et qui nous donne 25€ par mois pour soutenir l'entreprise, donc il se passe quelque chose et même nous, on ne s'en rend pas compte. Après, il n'y a pas que des représentations géniales, parfois c'est dur, c'est de la galère mais c'est normal, c'est du spectacle vivant.

AC : En général, chaque acteur a son propre rapport avec le masque. Quel est le tien ? As-tu eu des difficultés au début de le porter, de le sentir ?

GB : C'était assez naturel pour moi de mettre le masque, ça m'a tout de suite plu et emmené vers quelque chose de nouveau pour moi de découverte personnelle au-delà du métier. C'est une façon non pas de déguiser mais de dégager des choses. Quand l'expression de ton visage est limitée, tu dégages tout le reste et ça te fait avancer énormément en tant qu'acteur de travailler avec un masque, ça t'amène vers un jeu pas naturaliste dans la technique mais où il y a beaucoup de nature. Quand la technique devient naturelle à force de répétitions, c'est là que tu peux improviser.

AC : Que dirais-tu de l'improvisation ?

GB : On se rend compte qu'on est nous-même quand on improvise. Quand tu improvises, tu t'accroches à tout ce que tu sais déjà. Tu verbalises, tu renouvelles la réflexion que tu as déjà faite ; si c'est des réactions, tu as eu une expérience sur le plateau qui fait que tu sais quand ça marchera. Dans la Commedia, on sait que le petit devient grand, qu'il y a une progression : tu pars sur le café, la caféine et tu vas à fond. Si tu fonces, c'est toujours un bon sujet.

AC : Est-ce que ta compagnie a consulté le travail du Tag ?

GB : Ils ont improvisé à partir du canevas d'Evaristo Gherardi. Nous on vient mais on a un texte déjà assez calé, après on change des choses mais on ne peut pas dire d'avoir fait le parcours complet parce que le parcours complet est fait par l'improvisation à partir du canevas. Si tu parles avec Boso, il te dira : « Au début on n'avait que le premier acte, on a dit au public de revenir le lendemain pour voir le deuxième acte », et ainsi de suite. Deux jours après, ils sont terminés le spectacle. Nous on a coupé des choses par rapport à la version finale. Nous on n'a pas trop vécu le moment d'improvisation pour créer le spectacle parce que le spectacle était déjà là. Le spectacle a été conçu à la base avec d'autres acteurs.

Il faut de la complicité et que la compagnie passe du temps ensemble. Parfois les mécanismes du marché contemporain l'empêchent. Il faut aussi avoir l'envie, qu'on s'entende bien. Tu peux jouer sur le fait que quelqu'un est en retard et mettre une réplique sur ça.

AC : Pourquoi faut-il faire vivre et revivre la Commedia dell'Arte aujourd'hui ?

GB : La Commedia est cardiaque, il y a besoin du rire, d'un événement collectif qui fait du bien. Il y a un rire sincère mais social pour faire partie d'un même groupe et il y a un rire plus animal (imite le cochon) qui ne peut être amené que par la Commedia dell'Arte, cet engagement profond et ce rire plus que sincère, celui du clown.

Entretien avec Estelle Gaglio Mastorakis

septembre 2019, Paris, France

AC : Quelle a été ta première rencontre avec la Commedia dell'Arte et d'où te vient ton intérêt pour elle ?

EGM : La première fois que j'ai vu un spectacle de Commedia dell'Arte c'était au Monastère de Saorge qui est un village à côté du mien où j'ai grandi à la frontière de l'Italie. Et c'était *Arlequin serviteur du maître* fait par la compagnie Allegria qui sortait de l'école d'AIDAS ; et j'étais allée voir ce spectacle car une amie de ma mère m'avait parlé de Carlo... Après je suis rentrée à l'école de l'AIDAS et j'ai fait de la Commedia.

AC : Que penses-tu de la manière dont la Commedia dell'Arte communique aujourd'hui avec le public ?

EGM : Pour moi je ne sais pas si le rapport avec le public a réellement changé dans le temps. Je suis allée dans la Commedia dell'Arte par hasard et plus j'en fais, plus j'aime cette forme et que ce soit du théâtre populaire. Avec l'école on est allé jouer dans mon village aussi et c'est assez difficile parfois d'amener du public, mais là il y avait 300 personnes, des gens qui avaient peut-être 50-60 ans et qui n'avaient jamais vu de théâtre dans leur vie et qui disaient : « Ah mais en fait c'est cool le théâtre, on rit au théâtre ». Et cette chose de parler à tout le monde, de ne pas parler qu'aux initiés, de l'amener dans la rue et que n'importe qui puisse passer là. On a aussi joué à La Chapelle à Paris à un moment où il y avait pas mal de migrants à cet endroit-là et ils ne comprenaient pas ce qu'on disait mais ils étaient contents de voir ça et je pense que ça n'a pas dû énormément changer ce rapport-là avec le public. C'est direct, c'est pour tout le monde.

AC : Dans ce sens-là, est-ce que tu penses que la Commedia dell'Arte a un rôle politique ?

EGM : Oui, après tout dépend comment on fait ça. Je pense que le théâtre en général, c'est politique comme toutes les formes d'art. C'est universel. On parle toujours des mêmes problèmes et on dirait qu'on fait toujours les mêmes spectacles. Après certainement qu'il y a des choses à mettre en phase avec notre époque. Je m'interroge parfois sur la place de l'autorité, la place de la femme, je me dis : « Est-ce qu'on ne pourrait pas changer certains codes aussi ? Est-ce que ça serait encore percutant pour les gens ou est-ce que ce serait trop révolutionnaire ? De faire toujours les femmes, l'amoureuse... ». Le fait que les femmes portent peu ou pas de masque, c'est aussi une différence. Et oui, c'est politique aussi, parce que c'est dans la rue. On peut faire passer beaucoup de choses avec le rire et par la simplicité de la forme : simple et populaire, on peut réussir à parler à des gens à qui d'habitude l'élite culturelle ne parle pas.

AC : Dans ce contexte du rôle de la femme, comment peut-on situer la Commedia dell'Arte ?

EGM : Je crois que dans la Commedia et peut-être aussi dans d'autres formes de théâtre, la femme ne fait pas l'histoire. Elle dit des choses qui sont parfois peut-être même trop implicites pour qu'on réussisse à les comprendre, mais c'est les hommes qui font l'histoire. Elles, elles sont un peu la conscience, la morale ou la raison ou la révolte.

AC : Mais dans *Scaramouche*, les femmes ont des caractères forts, elles font des combats, elles se révoltent ?

EGM : Oui, oui, elles prennent, c'est vrai des libertés et elles rusent pour sortir de leur condition, elles se déguisent en homme pour pouvoir sortir, pour pouvoir se battre, donc c'est vrai que ça pose des questions. Pour se battre, il faut forcément être habillé en homme. Ce n'est pas qu'elles sont sans caractère et qu'elles se laissent porter par la vie non plus. J'aimerais que les personnages féminins soient toujours plus forts, dans d'autres schémas d'expression et de représentation. On donne aux femmes les rôles qu'elles avaient dans la société et si on regarde l'époque actuelle, les rôles sont un peu en train de changer et on ne sait pas trop quelle place donner à qui. Sortir des schémas est peut-être un peu compliqué parfois ou peut-être pas. Je pense qu'on est prêts à voir ça.

AC : Est-ce qu'il y a des réactions du public dont tu te souviens en particulier ?

EGM : Je me souviens d'une date où les rires étaient énormes. À chaque effet comique, il y avait des rires et des applaudissements et même le temps qu'on devait prendre entre la respiration qu'on devait prendre entre notre réplique qui faisait rire le public et le temps du rire était plus long que d'habitude. C'était à Saint-Vallier dans le sud de la France vers Grasse et je sentais vraiment la force du spectacle : c'était une machine de guerre, chaque effet fonctionnait. Il y avait une femme au premier rang qui rigolait à chaque truc. On sentait que tout le monde était pris dans l'effervescence du spectacle.

AC : Pourquoi était-ce ce spectacle spécifiquement qui a fait cet effet ?

EGM : Parce qu'il était très bien écrit, l'intrigue très bien ficelée. C'est aussi lié à la localité : on était dans un petit village du sud de la France. Il y a aussi notre part de responsabilité : on jouait énormément à cette époque, on avait une belle énergie et le rythme, l'intention, on était, je pense, dans une très bonne dynamique. Et on était dans un village du sud de la France, proche de l'Italie, il y a des choses culturellement qui parlent plus au public plus populaire qu'à un public parisien plus élitiste qui voit peut-être aussi la Commedia comme un truc un peu ringard, un peu vieillot, alors que là on s'adressait à des gens différents aussi peut-être.

AC : Quel a été ton rapport avec le masque ?

EGM : Dans *Les Oiseaux* il y a un personnage que je faisais avec le masque puis on a enlevé le masque, c'était un masque intégral qui représentait un visage où il y avait simplement une petite fente dans la bouche et pour se faire entendre, c'était très compliqué. Dans *Les Oiseaux* et *Les Grenouilles*, on était tous masqués, sinon dans *Scaramouche*, je n'ai pas porté le masque. J'ai porté un masque en cuir de comédien quand je faisais la dame de la cour dans Hamlet.

Quand on porte un masque, on est un peu caché et cela libère énormément le corps. C'est instinctif, j'ai l'impression. On travaille avec la voix, avec le corps, donc ça donne l'obligation d'être dans une énergie, sinon il n'y a rien.

Quand je savais que c'était un peu difficile qu'on m'entende avec le masque, j'essayais sans crier bien sûr de porter au maximum la voix et pour autant parfois on arrivait à m'entendre quand même. Déjà si tu sais que tu as un problème technique, ça te pousse encore plus à aller plus loin. J'étais même presque déçue qu'on décide d'enlever le masque à ce personnage, parce que moi ça me forçait comme un challenge.

AC : Comment créer son personnage quand il s'agit de la Commedia dell'Arte ?

EGM : Carlo, il écrit sur nous, quand il écrit, nous on regarde. Il écrit pour nous et je pense que ce personnage me ressemble beaucoup à la fois dans une espèce de fougue, d'autorité et en même temps il y a une scène d'amour un peu plus délicate. J'ai l'impression que j'ai davantage dû travailler les effets comiques ou le rythme, essayer de trouver des choses physiques caractéristiques du personnage, plutôt des petits détails du personnage. La dynamique, l'énergie d'une servante, c'est la mienne, c'est un peu ma nature. Il y a un travail en moins à faire, ce serait plus compliqué pour moi d'aller vers un autre personnage, mais celui-là il est assez proche de moi. C'est plutôt sur des postures, sur des gestes, des façons de parler qui sont peut-être venues en faisant. J'ai l'impression que je trouve des choses dans le jeu avec le public.

AC : As-tu regardé des adaptations de *Scaramouche* du Tag Teatro ?

EGM : J'ai vu des extraits de ses captations un peu parce que je n'avais pas trop envie de voir quelqu'un qui fait mon rôle d'une autre façon. Il y a du bon et du mauvais parce que je pense qu'on peut piquer de très bonnes choses à des personnes qui ont fait ça avec beaucoup de talents. J'avais envie de créer librement mon personnage et ce que j'avais à faire sans me dire que là je suis en train de faire la même chose que la fille qui l'a fait trente ans avant ou de me dire elle avait fait la même chose, donc il faut que je fasse autre chose.

Maintenant que j'ai écrit le personnage, j'aimerais consulter les archives. J'ai croisé de nombreuses fois des comédiens qui ont créé certains personnages ou qui ont joué voilà vingt ans un rôle que j'avais joué et c'est intéressant de voir ce que chacun a apporté à un rôle.

AC : Par rapport à l'improvisation, peux-tu nous en dire plus ?

EGM : J'ai improvisé à des moments où j'ai perdu le texte, où j'étais déstabilisée par quelque chose. J'ai dû improviser le moment par force, jamais préméditer. Même dans la préparation du spectacle, il n'y avait pas de place pour l'improvisation, c'est un spectacle qui existait déjà.

AC : Quelle est selon toi la preuve que la Commedia dell'Arte existe encore aujourd'hui ?

EGM : On a toujours eu besoin de rire, on aura toujours besoin de rire sur les problématiques sociales, politiques. En tant qu'acteur, faire de la Commedia dell'Arte, c'est très formateur, car on doit danser, chanter, avoir un rythme assez soutenu, c'est très technique. J'ai plein d'amis qui font du théâtre contemporain, quand ils voient ça, ils n'aiment pas forcément le style mais ils ne peuvent pas renier la partie technique. J'aime le théâtre physique, que les choses passent par le corps pour amener ailleurs. J'ai toujours été beaucoup dans le corps. Quand j'ai fait d'autres projets plus contemporains, ça me fait bizarre que le rythme soit si lent, parfois contemplatif. Il est bizarre de ne pas transpirer autant. En tant qu'acteur, on ne doit pas penser. La psychologie des personnages est différente, elle n'existe presque pas. Il s'est passé quelque chose : trois minutes après, on peut être en contradiction et oublier ce qui s'est passé. J'aime le jeu instinctif et j'aime voir ça. J'aime la force de ce théâtre populaire parce que ce n'est pas juste un spectacle comique, c'est du théâtre qui est fait pour être joué dehors. Au début, ça m'intimidait de jouer dehors, de voir les gens, de voir leur regard, que parfois ils devaient sourire et en fait ils faisaient un peu la gueule. Maintenant, quand on joue *Scaramouche* dans une salle, de ne pas voir les gens, ça me déstabilise un peu parce que j'ai l'impression de moins les sentir.

Cette année j'avais demandé que l'on mette un peu de lumière dans le public pour voir l'effet qu'on avait sur le public. Et le théâtre, on peut l'emmener là où il n'y en a pas : dans les banlieues, les hôpitaux, les prisons, dans les zones rurales reculées. Quand je fais ça, je sens l'utilité et la nécessité du théâtre. Je sens la force que ça peut avoir, et la Commedia plus que d'autres types de théâtre parce que c'est dans une langue accessible, ça parle de leurs préoccupations de vie aussi, ça parle pour tout le monde et c'est pour ça que ça ne mourra jamais la Commedia.

Peut-être qu'on peut la faire évoluer, qu'on peut changer certaines choses, mais ce n'est pas forcément nécessaire. C'est une jouissance pour les acteurs et pour le public.

Entretien avec Lidia Ferrari
juillet 2019, Avignon, France

AC : Come sei entrata nel mondo della Commedia dell'Arte e perché hai scelto di fare l'Accademia di Boso ?

LF : Io ho conosciuto Carlo tramite uno stage a Roma e mi sono subito sorpresa del suo lavoro. Mi piacevano i ritmi e volevo conoscere il meccanismo della commedia che è quasi matematico, quasi musicale. A un ritmo corrisponde un contro-ritmo, a un'azione corrisponde una reazione. Sono poi andata l'estate a fare uno stage, uno stage di commedia della durata di un mese, e poi sono tornata in Italia. E continuavo a sognare Carlo. Ho deciso quindi di tornare in Francia e fare l'Accademia.

AC : Quale ruolo hanno le tecniche della Commedia dell'Arte nell'insegnamento all'interno dell'Accademia ?

LF : Centrale. Anche quando si lavora su testi che non sono "classicamente di Commedia", comunque si mantiene questo focus sul ritmo della commedia e sul ritmo del comico e del tragico. Tendenzialmente non può esserci un'azione comica se non c'è del tragico dietro, se non ci sono delle vere emozioni, se non c'è un dramma. Questo credo si possa applicare in generale a tutte le forme di teatro : se non c'è emozione, una vera emozione, se non c'è paura, se non c'è dramma, allora non ci sarà mai la libertà del comico.

AC : Quali personaggi della Commedia dell'Arte tu hai interpretato ?

Io ho interpretato la strega, che è un ruolo relativamente recente ed è un ruolo con la maschera. Poi Arlecchino, sempre con la maschera.

AC : Come puoi descrivere il tuo Arlecchino ?

Ho iniziato la mia ricerca nel ruolo dell'Arlecchino cercando delle sicurezze estetiche : guardando e riguardando alcuni video dell'Arlecchino servitore di due padroni interpretati da Soleri. Ricordo in particolare che ciò che cercavo di imitare era un certo tipo di camminata, leggera e quasi danzata che terminava con una piccola sforbiciata delle gambe. Ho cercato di imitarla a lungo per i corridoi dell'accademia. Mi sentivo goffa e stavo tentando di rubare ad un artista un lavoro che a me non calzava. Carlo mi disse : « Trova qualcosa che funzioni ». Allora cercai, questa seconda volta creando un Arlecchino che partisse da basi più solide, il senso di fame, il rapporto servo/padrone e dagli obiettivi del mio personaggio. Arrivai presto ad una camminata più semplice ma efficace. Vennero di conseguenza gli altri aspetti del servo, l'ascolto del padrone, il mio Capitano, lo

sberleffo, e l'assurdità del personaggio, che dorme all'ingiù e vive ogni emozione come se fosse la prima: con meraviglia.

Carlo mi disse che quando un personaggio maschile ha una voce femminile, lo spettatore subito si domanda il perché. Allora trovò come soluzione quella di proporre una donna mascherata da Arlecchino, che voleva a tutti i costi stare vicina al proprio Capitano, per amore, che avrebbe confessato alla fine del terzo atto tramite uno svelamento, togliendosi la maschera. Con grande sorpresa ci rendemmo conto che non era necessario preoccuparci della reazione degli spettatori. Il pubblico infatti non si faceva domande. Non pensava che dietro alla maschera di Arlecchino ci fosse una donna. Ed anche se nel prologo ero senza maschera, come per magia si dimenticava il mio volto e rideva a tutte quelle battute che presupponevano un mondo tradizionalmente maschile, credendo a ciò che gli veniva proposto. Io per prima infatti, indossata la maschera, smettevo di essere me stessa ed ero altro, fino in fondo. Mi piace pensare che il pubblico accettasse di buon grado anche che stessimo decostruendo alcune barriere che spesso impediscono ad un attore di proiettare se stesso al servizio di un personaggio lontano.

Personalmente non ho vissuto con preoccupazione il mio ruolo di donna, non ho dato grande importanza al mio genere nell'ottica del gioco, ho solo pensato : voglio essere Arlecchino, e lo sono diventato.

Non voglio qui banalizzare un nodo importante e molto attuale che si occupa di femminile e maschile, ma riportare una testimonianza semplice, per esistere in quanto personaggio mi sono concentrata sui suoi bisogni e sulla sua personalità, caratteristiche universali che non credo possano essere ridotte ad un discorso binario.

AC : Credi che la dualità del tuo Arlecchino corrisponda anche al fatto che tu, donna, interpreti un personaggio maschile ?

LF : Sicuramente. Il fatto che io sia una donna e che ci sia uno svelamento, fa sì che ci possa essere anche l'amore, il mio amore di Marinella, dietro la maschera di Arlecchino.

AC : Secondo te, perché oggi c'è ancora bisogno di fare la Commedia dell'Arte ?

Perché la Commedia dell'Arte è attuale. I grandi temi di amore, potere, corruzione sono estremamente attuali. La Commedia dell'Arte, pur collocandosi in un momento storico preciso, svela le ripetizioni della storia e queste ripetizioni diciamo che sono sempre legate al potere e all'amore. Il potere è più legato alle istituzioni ; l'amore è qualcosa che attraversa quasi tutti le classi sociali. Credo quindi che sia bello portare questi temi e far vivere allo spettatore una personificazione di quello che noi facciamo con dei costumi che non sono chiaramente attuali. Lo spettatore comunque ride perché si vede rappresentato in scena tramite dei personaggi che potrebbero apparire irreali ma non lo sono.

AC : E qual è secondo te il ruolo dello spettatore ?

Lo spettatore, in quei contesti, ha un ruolo fondamentale perché respira con l'attore. Se l'attore sta seguendo ritmi corretti, allora lo spettatore seguirà la respirazione dell'attore... respirerà con lui, andrà in apnea, respirerà quando deve respirare, tratterà il respiro nel momento in cui sta per avvenire una rivelazione.

In qualche modo la reazione del pubblico ti fa capire se stai agendo nel modo corretto e se gli effetti non sono quelli sperati, allora puoi analizzare il tuo testo e il tuo personaggio cercando di capire che cosa non sta funzionando. Bisogna davvero dare allo spettatore quello che merita, ovvero una rappresentazione corretta di quello che stiamo dicendo.

AC : Dopo la formazione all'Accademia, voi avete formato una compagnia. Qual è il ruolo della compagnia nella condivisione delle esperienze, nella creazione di spettacoli ?

Il ruolo della compagnia è molto importante. Per noi, facendo Commedia dell'Arte, ossia un tipo di teatro in cui ogni personaggio ha la stessa mole di parole, è importante lavorare insieme. Se non metti in gioco l'altro, allora questa persona non può reagire... se l'altro non ti mette in gioco, tu non potrai reagire. È importante collaborare sul palco e fuori dal palco. Il teatro è la creazione di una compagnia, lavorare è una macchina. Bisogna lavorare tutti insieme, essere pazienti, dividersi i compiti, parlare delle cose, dividersi le responsabilità.

AC : Come l'esperienza delle tecniche di Commedia dell'Arte credi possa servirti in spettacoli che, quantomeno all'apparenza, sembrano avere poco a che fare con la Commedia dell'Arte ?

Io credo che, per come lavora Carlo Boso, l'insegnamento più prezioso sia la precisione, conoscere bene il proprio testo, sapere quando bisogna essere al servizio degli altri e quando no. Poi anche il fatto di vivere le proprie emozioni. La commedia spesso passa da un'emozione all'altra anche molto velocemente e bisogna essere disponibili a far vivere i propri personaggi sempre, anche quando non c'è il colpo di maschera, anche quando non ci sono tecniche proprie della Commedia dell'Arte, bisogna far vivere il proprio personaggio. La Commedia dell'Arte lo fa sempre e questo per me personalmente, anche in spettacoli che si allontanano dalla Commedia dell'Arte, è servito molto.

AC : Quali sono i tuoi progetti ?

Io quest'anno che verrà mi dedicherò all'insegnamento. Ho dei progetti di teatro nuovi che sono nati ad Alba. È un progetto di Commedia dell'Arte con i Nuovi Scalzi, in Puglia. Faremo questo spettacolo che si intitola *Il sogno di Shakespeare* con il quale debutteremo allo stabile di Bari.

Nascerà anche un progetto in residenza a settembre con altre tre ragazze. Indagheremo il lato pop del nostro tempo, il lato dei social media, di come si vuole apparire, quali sono le tensioni che uno sente... d'altra parte cercheremo di mostrare la mostruosità di queste donne... mostruosità nel senso di... quando una donna non obbedisce diventa un mostro... E noi vogliamo svelare che cosa c'è

dietro il lato pop, che può essere una tristezza profonda, rabbia, una grande felicità. Noi vogliamo mostrare le due facce della medaglia.

Entretien avec Anthony Bechtatou et Erwan Bleteau .

janvier 2022, Paris, France

Cette partie des entretiens est réalisée à l'occasion de la publication des actes du colloque international : « Le geste sur les scènes des XX^e et XXI^e siècles : entre tradition et innovation théâtrales ». Le colloque à l'organisation duquel nous avons participé s'est déroulé à la Sorbonne Université le 29 novembre 2019 dans le cadre du PRITEPS (Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de Sorbonne Université).

AC : Pourquoi vous-avez choisit de vous former à l'AIDAS ?

AB : Un des intervenants de l'AIDAS, Alain Bertrand, avec qui j'ai commencé le théâtre étant enfant, m'a conseillé cette école. Puis, après avoir vu divers spectacles par les élèves au festival d'Avignon (*Les Trois Sœurs, Capitaine Fracasse, El Cid*), j'ai été touché par le populaire et la sensation ancestrale de communion que ce style crée avec le public, et j'ai décidé de passer l'audition.

EB : Lorsque j'ai pris la décision de quitter ma formation scientifique et de devenir comédien après mon diplôme, j'ai recherché une école de formation pluridisciplinaire car je pense qu'il est important pour un comédien d'être polyvalent : savoir chanter, danser, jouer face à la caméra, etc. De plus, je recherchais un lieu de formation où je pourrais retrouver un esprit de troupe, c'est pour cela que je voulais aussi éviter les conservatoires ou écoles, qui à mon avis, ne correspondait pas au genre d'école que je recherchais.

AC : En quoi consiste le travail sur les techniques physiques et psychologiques de l'acteur à l'AIDAS ?

AB : Physiquement, cela passe par la pluridisciplinarité : mettre son corps à l'épreuve de différents arts pour enrichir sa capacité de coordination. Puis par la fréquence de représentations : être sur scène un maximum pour que la relation au public et au partenaires soit une évidence, ce qui finit par créer des « réflexes de survie » pour le comédien. La fréquence de jeu a également une influence psychologique : elle s'ajoute à une méthode que certains disent « à la russe », dans la dureté et l'autonomisation, voire stakhanoviste. Un grand axe pédagogique de Carlo Boso consiste à briser l'ego personnel pour construire un ego collectif, grâce auquel à l'AIDAS, on forme non seulement des comédiens, mais aussi des troupes.

EB : La Commedia dell'Arte étant au centre de la formation de l'AIDAS, l'importance est donnée au travail du corps : savoir se tenir, se déplacer, avoir de la présence sur scène. L'ensemble des cours vont dans ce sens : la danse et le flamenco nous apportent un tonus et une maîtrise de notre corps, la pantomime nous apprend à mettre notre corps au service de l'histoire et l'escrime nous apporte un contrôle de l'espace.

Le travail sur les techniques psychologiques se fait tout le long de la formation, lors de la création des spectacles puis lors des représentations et des tournées. L'AIDAS nous met dans de réelles conditions de travail et nous prépare à réagir de façon adaptée à toutes les situations. Nous sortons donc de notre formation avec tous les outils nécessaires pour notre métier de comédien, autant sur le niveau physique que psychologique.

AC : Sur quelles traditions théâtrales travaillez-vous au cours de votre formation ? Et de quelle manière, selon vous, on réinvente une tradition du passé ?

EB : La 1^e année de formation nous conduit déjà à travailler sur des scènes du répertoire, nous permettant de nous rendre compte de l'immense richesse du répertoire théâtral. Puis la première création de la promotion nous emmène dans le théâtre antique, nous ramenant alors aux bases mêmes du théâtre. Puis de cette base, notre formation nous fait suivre l'évolution de cet art, de la Commedia dell'Arte en passant par le théâtre classique puis le théâtre contemporain.

En travaillant sur toutes les formes de théâtre, de la plus ancienne à la plus récente, cela nous permet de nous rendre compte de l'universalité des thèmes abordés dans les différentes œuvres. De cette manière, cela nous permet de nous remémorer l'objectif premier du théâtre : l'éducation.

AB : Tous les grands courants théâtraux sont abordés au cours de la formation, la Commedia dell'Arte en est sans conteste le cœur. Elle est le genre de référence dans le rapport au public, puisque les spectacles produits à l'AIDAS se réclament d'un théâtre populaire quel que soit le courant de l'œuvre. Je pense que réinventer une tradition du passé est par définition d'une grande complexité contextuelle. Tant de compagnies s'y essaient, en se fourvoyant, selon moi, entre reconstitution appliquée et déconstruction arbitraire, l'une étant trop loin de nous et l'autre perdant l'intérêt même de la tradition. La difficulté étant de respecter la tradition, l'intérêt est de la rendre utile dans un contexte différent ; d'après mon expérience, pour éviter tous ces pièges, il faut comprendre l'intérêt qu'avait la tradition à son époque, dans son contexte, pour le rendre utile et le faire résonner dans le nôtre, trouver les points communs entre les époques et ce que dénonce ou amène la démarche des artistes de ce courant. L'avantage de la commedia, c'est que son intérêt réside dans son rapport au contexte : par la farce, elle fait office de gazette et dépeint ainsi les mœurs de l'époque en prenant en compte chaque strate de la société.

AC : Chaque acteur a son propre bagage d'expériences personnelles. Dans quelle mesure ce bagage influence l'apprentissage et la création du personnage, son geste, ses mouvements ou sa prise de parole sur scène ?

AB : Il y a plusieurs types de rôles du point de vue d'un acteur : les rôles d'emploi et les rôles de composition. L'un se sert de la personnalité, le « bagage » de l'acteur, l'autre de sa capacité à le faire disparaître pour en créer un autre ; tout dépend des besoins du spectacle. Comme pour les émotions ou les types de caractères, chaque acteur a une facilité dans l'un plus que dans l'autre.

EB : L'expérience de vie de chacun, ses émotions, sa manière de se déplacer, de penser, de réagir, tout cela est différent pour chacun. La construction d'un personnage sera donc propre à chacun de ses interprètes car chaque comédien puisera en lui-même ce qui lui permettra de faire vivre son personnage. Il y aura toujours des éléments propres au personnage mais c'est au comédien de les faire vivre à travers lui.

AC : Et l'improvisation ? Roberto Cuppone, autrefois acteur du Tag Teatro, dit que, pour lui, l'improvisation est une sorte de *acting out*, un acte impulsif. Vous en pensez quoi ? Y a-t-il des moments où vos gestes sont improvisés sur scène ?

AB : Au-delà de son implication essentielle dans la commedia dell'arte, l'improvisation est un plaisir essentiel pour la liberté de l'acteur. Le geste, l'émotion, bref, l'impulsion, peut prendre le pas sur la parole et pousser à l'improvisation. Si une fenêtre s'ouvre, il serait bête de ne pas y jeter un œil avec le public, surtout que s'il la voit, il la veut ! on ne peut pas faire comme si de rien n'était. Il m'arrive parfois, quand je sens les astres alignés (public, partenaire et impulsion) de me laisser aller à la spontanéité même si le spectacle est écrit. Il y a même des spectacles où des terrains sont aménagés pour improviser, afin de rendre le moment unique.

EB : Même si l'improvisation se veut parfois contrôlé par le cadre, par le fait d'être seul ou non sur scène, l'idée d'un « acte impulsif » me semble plutôt proche de la réalité. L'improvisation, en exercice ou sur scène, réside en une libération de notre corps et notre mental en se focalisant sur l'instant présent. Nous allons réagir naturellement à la situation sans forcément réfléchir, ce qui n'est pas forcément facile, preuve encore une fois que le théâtre est une affaire de travail et de pratique.

Il m'est en effet déjà arrivé d'improviser sur scène si cela est nécessaire, en cas de souci technique notamment. Et selon les situations, l'état émotionnel et d'autres raisons, il se peut que des mouvements sortent d'eux-mêmes mais cela m'arrive plus en répétition, moins sur scène (le contrôle y est différent).

AC : Quel rapport y a-t-il entre liberté expressive et geste codifié au cours de votre formation à l'AIDAS ?

AB : Ce que j'ai appris lors de mon parcours à l'AIDAS, c'est que les codes gestuels sont la forme, et le moyen d'être sûr de se faire comprendre du spectateur. On installe avec le public un langage dans lequel on va pouvoir discourir. Que l'on en crée un ou qu'on en reprenne certains déjà

existants, le cadre est primordial pour pouvoir peindre notre histoire. Ce n'est qu'en parlant la même langue que notre interlocuteur qu'on peut lui partager un poème. Le cadre est le premier pas vers la liberté qui, seule, n'a artistiquement pas de sens. On ne peut s'exprimer pleinement que quand on est libéré des contraintes de compréhension, c'est à cela que servent les codes gestuels dans une telle tradition. Et il ne s'agit que d'étapes : une fois le cadre maîtrisé, c'est là qu'on peut en proposer un nouveau, c'est un point de rendez-vous obligatoire où les artistes retrouvent leur public pour ensuite pouvoir choisir de les emmener hors-cadre vers un chemin innovant.

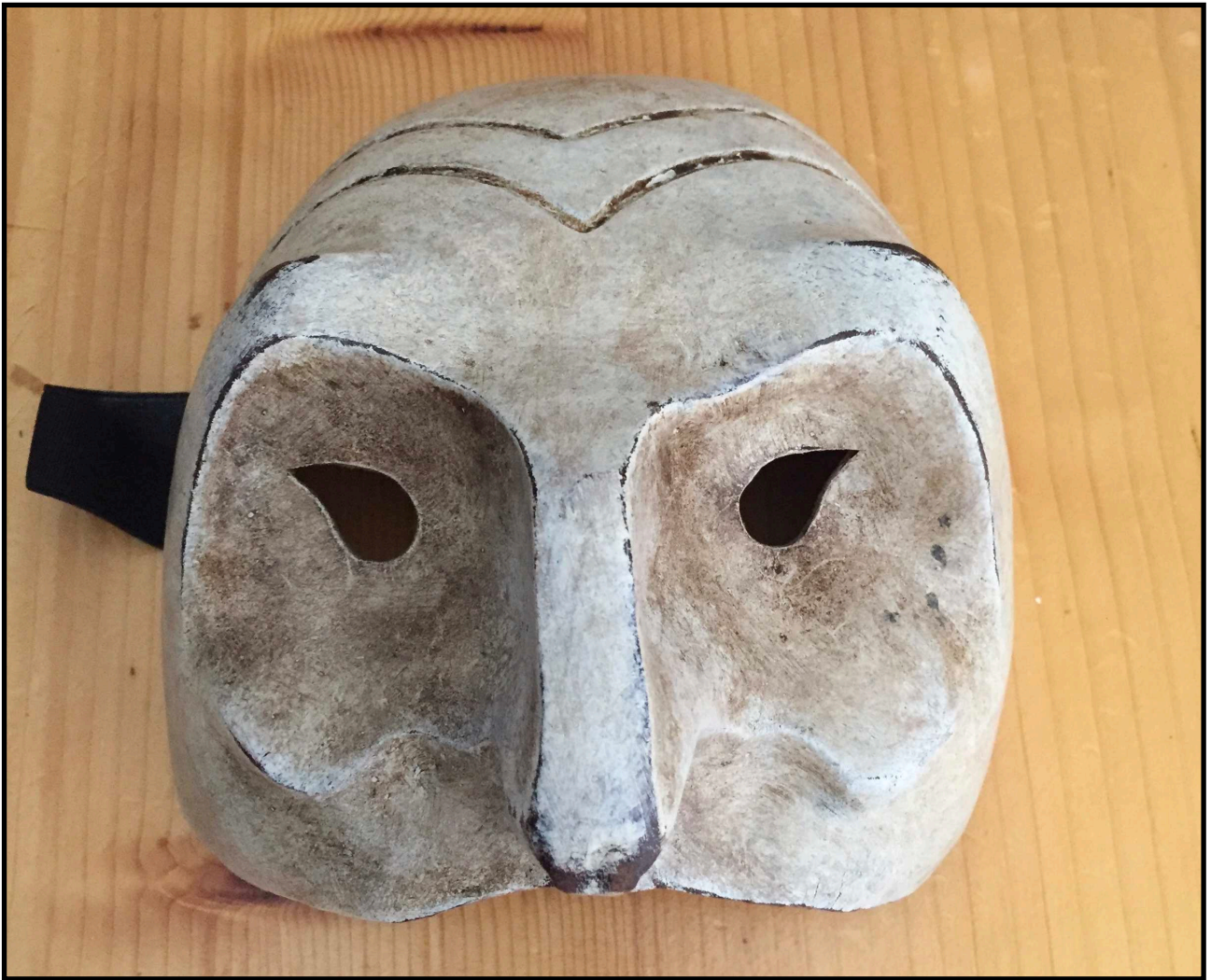
EB : Carlo Boso nous rappelle souvent qu'il « faut d'abord connaître les règles afin de pouvoir s'en défaire ». Et c'est ce que l'AIDAS nous apprend à faire en tant que comédien : il nous apprend à connaître les moyens de créer une relation avec le public, de caractériser un personnage, d'échanger correctement avec ses partenaires. Toutes ces règles qui font qu'on parle de l'art du comédien (l'arte della commedia), ce qui en fait un métier à part entière. Une fois que ces règles sont maîtrisées, le comédien peut plus facilement se libérer de celles-ci et s'exprimer librement tout en restant conscient de la manière de faire son métier : celui de comédien.

ARCHIVE DES PHOTOGRAPHIES

Dans cette section, nous présentons l'archive des photographies issue de différentes sources. Il s'agit, d'une part, de l'archive privée des compagnies, et de l'autre, de notre archive personnelle, recueillies au cours de nos années de recherche. Nous proposons uniquement les photos des spectacles ou des événements spectaculaires (en y incluant une illustration) auxquels nous nous sommes référés dans le *corpus* de notre thèse et dont la visualisation contribue à éclaircir notre propos.



Ill. 1. Tag Teatro, *Se Venezia fosse Metropolis*, Venise (1980).



Ill. 2. Le masque de Sorcière de Stefano Perocco, Tag Teatro, Venise (1983).



Ill. 3. Les Rotatives, *Andromaque*, Théâtre Romain de Fourvière, Lyon (1982).



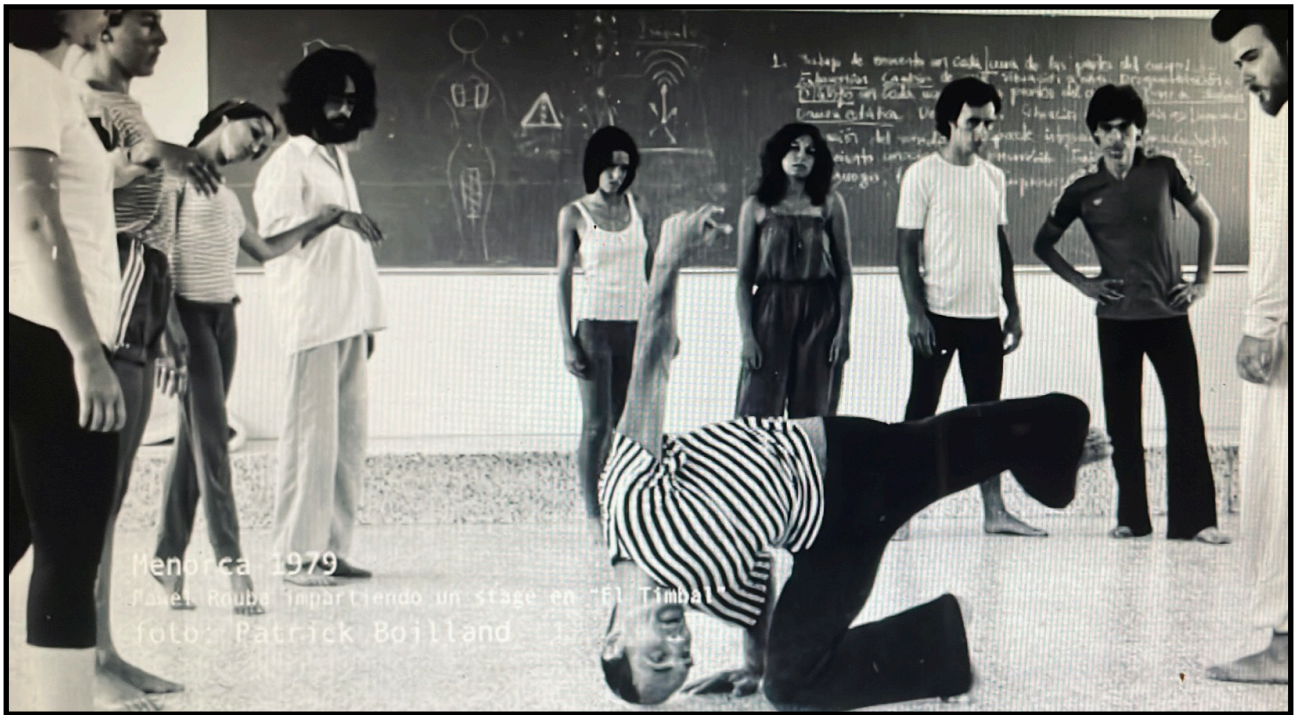
III. 4. Il Carro dei Comici, *Mori a Venezia*, Festival Bacajà, Senigallia, Italie (2016).



III. 5. Cantina Rablé, *Arlecchino, servitore di due padroni*, Festival Bacajà, Senigallia, Italie (2016).



Ill. 6. Pawel Rouba, La compagnie de Henryk Tomaszewski, Pologne (les années 1960).



III. 7. Le stage de Pawel Rouba, Minorque, Espagne (1979).



III. 8. Le stage international de Commedia dell'Arte, Venise (1983).



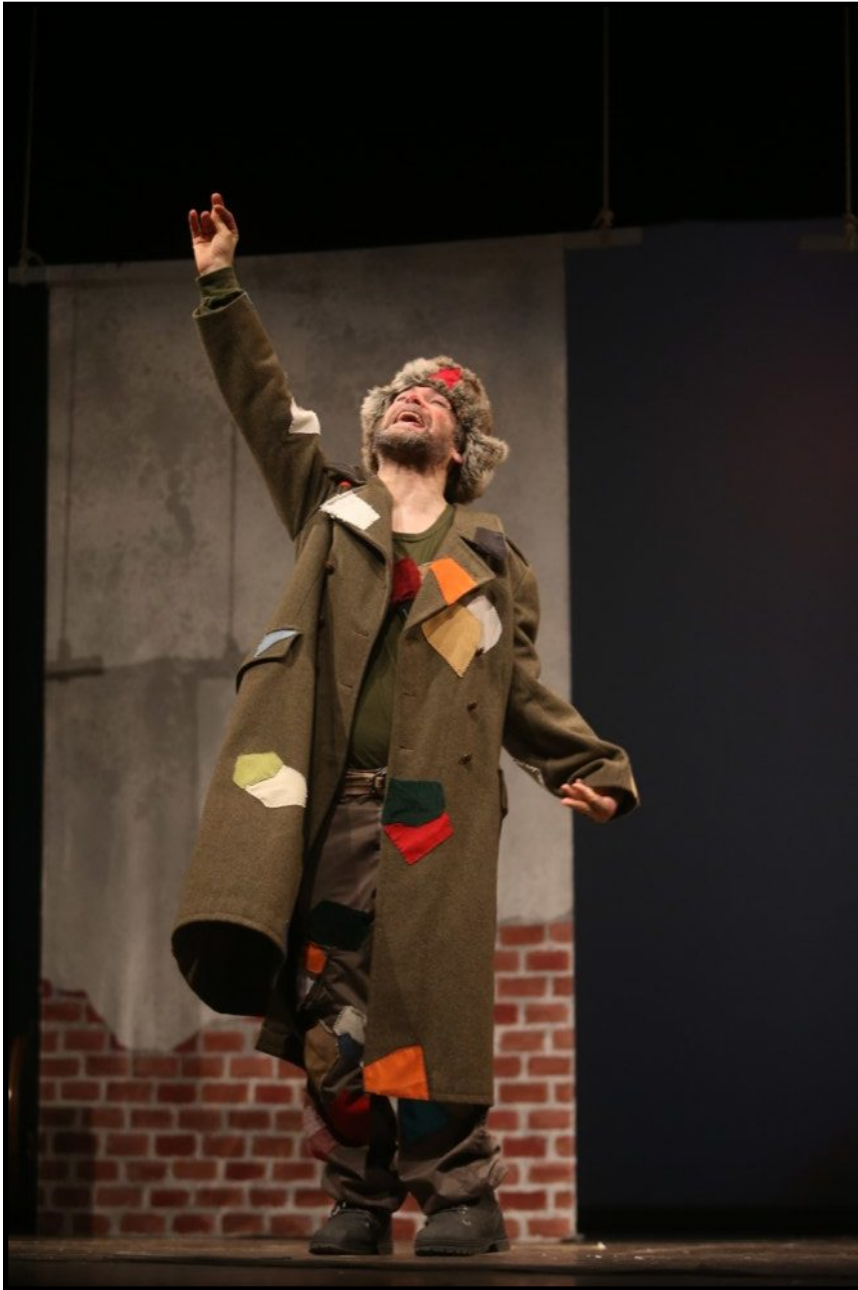
III. 9. Les exercices de combat scénique, Barcelone (1984).



III. 10. La scène de bataille navale, *Il Falso Magnifico*, Venise (1983).



III. 11. Prisma Teatro, *Les Oiseaux*, Paris (2016).



III. 12. Cantina Rablé, Arlecchino di Zanza, Senigallia, Italie (2016).



III. 13. Cantina Rablé, *Arlecchino, servitore di due padroni*, Senigallia, Italie (2016).



III. 14. Le costume d'Arlequin de Sonia Signoretti.



III. 15. Giuliano Vangi, *Sculpture de la mémoire*, Pesaro, Italie.



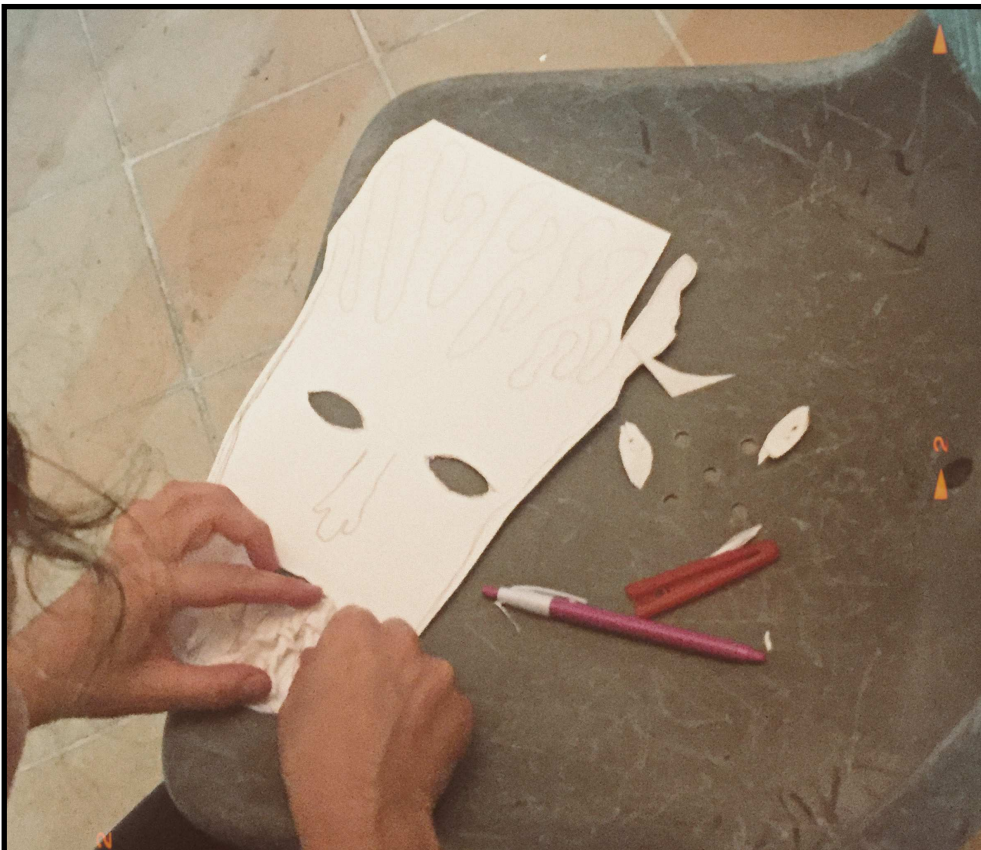
Ill. 16. Prisma Teatro, *Scaramuccia*, Théâtre à la Condition des Soies, Avignon (2019).



Ill. 17. La mort de Cinzio, *Scaramuccia*, Tag Teatro (1986).



Ill. 18. Le stage de formation théâtrale, « Arte della commedia » (Art de la comédie) avec Carlo Boso, dans le cadre du Festival International du théâtre populaire, Bacajà, Senigallia, Italie (2018).



Ill. 19. Les masques en papier, Le stage de formation théâtrale, « Arte della commedia », Senigallia, Italie (2018).



Ill. 20. Les exercices de la *méthode des transferts* avec les masques en papier, Le stage de formation théâtrale, « Arte della commedia », Seniallia, Italie (2018).



Ill. 21. Les exercices de *contraste* avec les masques en papier, Le stage de formation théâtrale, « Arte della commedia », Seniallia, Italie (2018).



Ill. 22. Les masques de Stefano Perocco, Le stage de formation théâtrale, « Arte della commedia » (Art de la comédie) avec Carlo Boso, dans le cadre du Festival International du théâtre populaire, Bacajà, Senigallia, Italie (2016).



Ill. 23. La phase finale du stage, Le stage de formation théâtrale, « Arte della commedia » (Art de la comédie) avec Carlo Boso, dans le cadre du Festival International du théâtre populaire, Bacajà, Senigallia, Italie (2016).



Ill. 24. La représentation du spectacle dans la rue, Le stage de formation théâtrale, « Arte della commedia » (Art de la comédie) avec Carlo Boso, dans le cadre du Festival International du théâtre populaire, Bacajà, Senigallia, Italie (2016).



III. 25. Les élèves de l'AIDAS, *Agamemnon*, dans le cadre du Printemps des Arts, Arènes de Montmartre, Paris (2018).



Ill. 26. Les élèves de l'AIDAS, *Les Bacchantes* d'Euripide, dans le cadre du Festival de théâtre grec, Syracuse, Italie (2022).



III. 27. Les élèves de l'AIDAS au Mois Molière, Versailles (2022).



III. 28. La Cour des Platanes, Avignon (2021).



Ill. 29. Les élèves de l'AIDAS, *Il Campiello*, La Cour des Platanes, Avignon (2021).



Ill. 30. « Les apartés » dans le théâtre, porte ouverte dirigée par Carlo Boso avec la participation des élèves, Versailles (2018).



Ill. 31. Prisma Teatro, *Scaramuccia*, dans le cadre du Printemps des Arts, Arènes de Montmartre, Paris (2018).



Ill. 32. Le jeu d'éventails, Prisma Teatro, *Scaramuccia*, dans le cadre du Printemps des Arts, Arènes de Montmartre, Paris (2018).



Ill. 33. La mort de Cinzio, *Scaramuccia*, Prisma Teatro, Arènes de Montmartre, Paris (2018).



Ill. 34. La scène de bataille navale, La Douzième Compagnie, *Il Falso Magnifico*, Avignon (2022).



Ill. 35. La Douzième Compagnie, *Il Falso Magnifico*, Acte II, Scène IV, Avignon (2022).



Ill. 36. La Douzième Compagnie, *Il Falso Magnifico*, Arlecchino di Lidia Ferrari, Arènes de Montmartre, Paris (2019).

THÉÂTROGRAPHIE DE CARLO BOSO¹

ANNÉE	SPECTACLE	COMPAGNIE	PAYS
1979	<i>La Venexiana</i> de l'auteur anonyme	THÉÂTRE DES CÉVENNES	France
1982	<i>Andromaque</i> de Jean Racine	COMPAGNIE ROTATIVES	France
1983	<i>Macbeth</i> de William Shakespeare	COMPAGNIE ROTATIVES	France
1983	<i>Il Falso Magnifico</i>	TAG TEATRO	Italie
1984	<i>L'assedio della serenissima</i> tiré de <i>La Peste</i> de Camus	TAG TEATRO	Italie
1984	<i>L'Opéra de quat'sous</i> de Bertolt Brecht	COMPAGNIE ROTATIVES	France
1984	<i>Vie et mort d'Arlequin</i> de C. Boso et D. Vezzani	GLI SCALZACANI	France
1985	<i>Les incroyables voyages de Jacques Cartier</i>	MYSTÈRE BOUFFE / LA GROSSE VALISE	Canada
1985	<i>Il Re Cervo</i> de Carlo Gozzi	TAG TEATRO	Italie
1986	<i>La Moscheta</i> d'Angelo Beolco	LA GROSSE VALISE	
1988	<i>Freaks</i> d'après <i>Spurs</i> de Tod Robbins	TAG TEATRO	Espagne
1989	<i>La pazzia d'Isabella</i> de Flaminio Scala	TAG TEATRO	Italie
1989	<i>Il Trionfo di Arlecchino</i> de C. Boso et D. Vezzani	GLI SCALZACANI	Italie
1989	<i>La Locandiera</i> de Carlo Goldoni	TAG TEATRO	Italie
1989	<i>Il Mercante di Venezia</i> de William Shakespeare	TAG TEATRO	Italie
1990	<i>La barca da Venezia per Padova</i> d'Adriano Banchieri	TAG TEATRO	Italie
1990	<i>Droghe d'amore</i> de Carlo Gozzi	TAG TEATRO	Italie
1990	<i>Morte di un famoso musicista</i> de Dino Buzzati	TAG TEATRO	Italie
1991	<i>Arlecchino, servitore di due padroni</i> de Carlo Goldoni	TAG TEATRO	Italie
1991	<i>La Vedova scaltra</i> de Carlo Goldoni	TAG TEATRO	Italie
1991	<i>La Moscheta</i> d'Angelo Beolco	TAG TEATRO	Italie
1992	<i>La Bottega del Caffè</i> de Carlo Goldoni	TAG TEATRO	Italie
1992	<i>Sei personaggi in cerca d'autore</i> di Luigi Pirandello	TAG TEATRO	Italie
1993	<i>La Pamela</i> de Carlo Goldoni	TAG TEATRO	Italie
1994	<i>Il trionfo di Zanni</i>	COMPAGNIA PANTAKIN	Italie

¹ Cette liste exclut les spectacles de Boso réalisés avec les élèves de l'AIDAS.

ANNÉE	SPECTACLE	COMPAGNIE	PAYS
1995	<i>Mélodie Foraine</i> de C. Boso et E. Krzeptowski	COMPAGNIE POUR RIRE	Belgique
1995	<i>Les Aventures du Magnifico</i>	CIE ATHRA	France
1996	<i>Tante Marie</i>	MYSTÈRE BOUFFE	France
1996	<i>Ubu Roi-Ubu enchaîné</i> d'après Alfred Jarry	COMPAGNIE DE LA SONNETTE	Belgique
1997	<i>Les muses orphelines</i> de Michel Marc Bouchard	THÉÂTRE DU REFLET	France
1997	<i>Arlequin valet de deux patrons</i> de Carlo Goldoni	THÉÂTRE DE L'EVEIL	Belgique
1997	<i>La Locandiera</i> de Carlo Goldoni	THÉÂTRE LE PUBLIC	Belgique
1998	<i>L'Histoire du soldat</i> d'après Charles-Ferdinand Ramuz	COMPAGNIE POUR RIRE	Belgique
1998	<i>Quai Nord</i>	MYSTÈRE BOUFFE	France
1998	<i>La folie d'Isabelle</i> de Flaminio Scala	MYSTÈRE BOUFFE	France
1999	<i>La pazzia senile</i> d'Adriano Banchieri	MYSTÈRE BOUFFE	France
1999	<i>L'Opéra de quat'sous</i> de Bertolt Brecht	THÉÂTRE DE L'EVEIL	Belgique
1999	<i>Antigone</i> d'après Sophocle	COMPAGNIE ALAIN BERTRAND	France
1999	<i>Le Maure à Venise</i> d'après William Shakespeare	COMPAGNIE ALAIN BERTRAND	France
1999	<i>La Mascarade fantastique</i>	L'ALTANE THÉÂTRE	Belgique
1999	Scaramouche de C. Boso et G. Bourebia	MYSTÈRE BOUFFE	France
2000	<i>Phèdre ou l'amour impossible</i>	COMPAGNIE BEL VIAGGIO	France
2000	<i>Les amants de Verone</i> d'après William Shakespeare	MYSTÈRE BOUFFE	France
2000	<i>Arlecchino servitor de dos Amos</i> de Carlo Goldoni	TEATRO DEL FINIKITO	Espagne
2001	<i>Don Quichotte</i> d'après Miguel de Cervantes	COMPAGNIE POUR RIRE	France
2001	<i>Donna Giovanni</i> de C. Boso et C. David	COMPAGNIE BEL VIAGGIO	France
2001	<i>Commedia in Commedia</i>	COMPAGNIE TEATROVIVO	Italie
2002	<i>Don Quijote</i> d'après Miguel de Cervantes	TEATRO DEL FINIKITO	Espagne
2002	<i>Ubu Roi-Ubu enchaîné</i> d'après Alfred Jarry de C. Boso et A. Bertrand	COMPAGNIE ALAIN BERTRAND	France
2003	<i>La fille du capitaine</i>	MYSTÈRE BOUFFE	France
2003	<i>Les jumeaux vénitiens</i> de Carlo Goldoni	THÉÂTRE DE L'EVEIL	Belgique
2003	<i>Mort accidentelle d'un anarchiste</i> de Dario Fo	THÉÂTRE DE L'EVEIL	Belgique
2003	<i>La princesse folle</i> de C. Boso et A. Magnié	VIVA LA COMEDIA	France
2004	<i>L'Alcajo Fingido</i> de Lope de Vega	COMPAGNIE CORRALES DE COMEDIAS	Espagne

ANNÉE	SPECTACLE	COMPAGNIE	PAYS
2004	<i>Woyzeck</i> de Georg Buchner	L'ALTANE THÉÂTRE	Belgique
2004	<i>La commedia de las commedia</i>	TEATRO DEL FINIKITO	Espagne
2005	<i>Gitans</i> de Carlo Boso et E. Krzeptowski	COMPAGNIE POUR RIRE	France
2005	<i>Noce chez les petits bourgeois</i> de Bertolt Brecht	THÉÂTRE DE L'EVEIL	Belgique
2007	<i>Public or not public</i>	COMPAGNIE L'ESQUISSE	France
2007	<i>L'oiseau vert</i> de Carlo Gozzi	THÉÂTRE DE L'EVEIL	Belgique
2007	<i>Mori a Venezia</i> d'après William Shakespeare	IL CARRO DEI COMICI	Italie
2009	<i>Faut pas payer</i> de Dario Fo	THÉÂTRE DE L'EVEIL	Belgique
2010	<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	IL CARRO DEI COMICI	Italie
2010	<i>Simbad il pirata</i>	IL CARRO DEI COMICI	Italie
2010	<i>Amori in maschera</i>	IL CARRO DEI COMICI	Italie
2011	<i>Gli amanti della rocca</i>	IL CARRO DEI COMICI	Italie
2011	<i>Public or not public</i>	TEATRO DEL FINIKITO	Espagne
2012	<i>Othello, tragedia dell'arte</i> d'après William Shakespeare	MYSTÈRE BOUFFE	France
2012	<i>Ay Carmela</i> de Jose Sanchis Sinisterra	TEATRO DEL FINIKITO	Espagne
2014	<i>Don Quichotte</i> d'après Miguel de Cervantes	STIVALACCIO TEATRO	Italie
2014	<i>America, America</i>	COMPAGNIE L'ESQUISSE	France
2014	<i>L'Avare</i> de Molière	COMPAGNIE ALAIN BERTRAND	France
2015	<i>Ay Carmela</i> de Jose Sanchis Sinisterra	THÉÂTRE DE L'EVEIL	Belgique
2016	<i>L'école des femmes</i> de Molière	COMPAGNIE ALAIN BERTRAND	France
2016	<i>Arlecchino servitore di due padroni</i> de Carlo Goldoni	CANTINA RABLÉ	Italie

Il teatro contemporaneo alla *luce* della Commedia dell'Arte

Carlo Boso e l'arte della commedia

Riassunto

In un gran numero di studi che affrontano la questione dell'esistenza della Commedia dell'Arte nel teatro contemporaneo, un'affermazione – apparentemente molto semplice – viene continuamente ripetuta. La riprendiamo dalle parole di Ferdinando Taviani che, nel 1980, scriveva: «È stranissimo come la Commedia dell'arte viva ancora». Per parlare della presenza della Commedia dell'Arte nel teatro contemporaneo, Taviani utilizza la metafora astrologica delle costellazioni: anticamente le costellazioni sembravano strutturare i temperamenti e le azioni degli uomini, mentre erano gli uomini che, identificando caratteri e temperamenti, collegavano mentalmente diversi astri, dispersi in cielo, in figure e costellazioni unitarie. In questo senso, spiega Taviani, la Commedia dell'Arte è una costellazione e, come tale, essa *influenza*.

Per quanto riguarda il recupero di questo «complesso universo teatrale» sulla scena contemporanea, è necessario precisare un duplice aspetto: da un lato, l'influenza della Commedia dell'Arte sull'insieme delle pratiche sceniche contemporanee; dall'altro, la sua presenza nel repertorio delle compagnie contemporanee. Questi due aspetti, intrecciati o separati, sono alla base del lavoro dei registi «eredi» della Commedia dell'Arte. In ogni caso, è necessario tenere conto del fatto che i registi, attraverso le loro istanze poetiche, si appropriano a loro modo di questo universo teatrale, esprimendo una visione molto spesso ideologica che indirizza poi il recupero della Commedia dell'Arte in direzioni diverse. Per vedere in che forma la tradizione della Commedia dell'Arte appare nel teatro contemporaneo, l'abbiamo esaminata da tre punti di vista: storiografico, pratico e pedagogico.

In primo luogo, si tratta di interrogare la riappropriazione della Commedia dell'Arte a partire dal XX^e secolo, una riappropriazione che si colloca tra storia e mito. Ricostruire lo sviluppo dello studio teorico della Commedia dell'Arte ha permesso di chiarire la differenza tra il senso mitico e quello storiografico del fenomeno. Il mito è parte integrante della tradizione dell'*improvvisa*. Ed esso è presente sia in termini di accettazione che di contestazione. In entrambi i casi, contribuisce a chiarire e a dipanare una molteplicità di riflessioni teoriche sulla storiografia della Commedia dell'Arte sviluppate nel corso del XX^e secolo.

In secondo luogo, ci siamo interrogati sulla pratica scenica, tra mito e ricezione. L'obiettivo è quello di rintracciare i meccanismi estetici e ideologici della pratica scenica dei grandi registi-pedagoghi eredi della tradizione della Commedia dell'Arte per vedere in cosa consiste l'appropriazione di questo universo teatrale sulla scena contemporanea. Il loro lavoro mostra come la tradizione della Commedia dell'Arte, attraverso lo spazio e il tempo, diventi molto spesso una proiezione della loro immaginazione. D'altra parte, questo recupero e la reinvenzione della Commedia dell'Arte si rivelano uno degli strumenti più avanzati nella ricerca di nuovi meccanismi di recitazione. Per molti registi, la Commedia dell'Arte è una tecnica indispensabile per il *training* fisico dell'attore. Lo stile di recitazione degli attori dell'arte diventa un sapere tecnico che va ricercato nel passato per essere trasmesso alle nuove generazioni. Da questo presupposto deriva la terza problematica di questa parte che riguarda la nozione di Commedia dell'Arte tra tradizione e trasmissione attraverso la pedagogia teatrale. Le modalità di trasmissione della tradizione della Commedia dell'Arte sono diverse. Può manifestarsi attraverso la ricerca di un teatro gestuale, la riscoperta dell'uso della maschera e dell'improvvisazione, il tipo di *training* o di lavoro in forma di laboratorio collettivo. Se la Commedia dell'Arte diventa uno dei principali strumenti per la

formazione dell'attore contemporaneo, ciò è dovuto al fatto che essa corrisponde ai requisiti ricercati dai registi-pedagoghi per trasformare radicalmente la recitazione dell'attore nel XX° secolo: si tratta di formare l'attore-creatore che deve imparare ad allontanarsi dal naturalismo, che deve usare l'improvvisazione per far emergere la forza creativa, che deve imparare a creare in un contesto di teatro/laboratorio collettivo, che deve costruire il proprio personaggio attraverso l'uso della maschera, per far rinascere quest'*altro* che non è una semplice identificazione dell'attore con il personaggio, ma una «conversazione» con il proprio *corpo*.

Nella conclusione del libro *Commedia dell'Arte in the Context*, che si propone di tracciare la storia del fenomeno e la sua ricezione nel teatro contemporaneo, Christopher B. Balme conferma che la mitizzazione della Commedia ha attraversato diverse fasi, a partire dagli esperimenti di Maurice Sand o dagli esperimenti pratici russi e francesi, fino alla famosa messa in scena di Giorgio Strehler. Lo studioso cita poi il libro di Taviani *Il segreto della Commedia dell'Arte* come lo studio cruciale che chiarisce la differenza tra il significato mitico e quello storiografico del fenomeno. L'immagine mitica che Taviani cerca di rimettere in questione è quella della Commedia dell'Arte come teatro popolare improvvisato in cui ogni sera il nuovo spettacolo veniva creato *ex nihilo* e gli attori si identificavano con un unico ruolo per tutta la vita. Non si può prescindere dalla realtà storica: era un teatro «da vendere» ed era un teatro di strada aperto a tutti.

Ci siamo chiesti allora: se la Commedia dell'Arte esiste principalmente come mito nella pratica teatrale dal XX° secolo in poi, questo implica che essa non esiste realmente? Abbiamo cercato di rispondere a questa domanda e di dimostrare che all'interno dell'idea unitaria di Commedia dell'Arte, riassunta da Balme e assunta da diversi protagonisti del teatro contemporaneo, esistono comunque alcuni aspetti e processi che fanno parte del quadro multiforme riferibile all'immagine storica e filologica della Commedia dell'Arte.

Per esemplificare il recupero e la trasmissione della tradizione della Commedia dell'Arte nel teatro contemporaneo e per vedere quali elementi costitutivi sono ancora presenti, abbiamo scelto di concentrarci principalmente sul lavoro di Carlo Boso, regista, insegnante e maestro della Commedia dell'Arte nella pratica contemporanea. La scelta di analizzare il suo percorso artistico, professionale e pedagogico nasce dal fatto che mancano studi approfonditi su questo protagonista dell'avanguardia teatrale italiana, che ha contribuito in modo significativo alla ri-diffusione della Commedia dell'Arte nella penisola, ma anche in paesi molto lontani dall'Italia sia geograficamente che culturalmente. Boso scopre la Commedia dell'Arte nel 1965, quando interpreta il ruolo di *Zanni* nella *Venetiana* di Giovan Battista Andreini, diretta da Giovanni Poli al Teatro La Fenice, durante la Biennale di Venezia. Questo primo passo ha segnato un lungo percorso – tuttora in corso – verso la riscoperta e il riutilizzo della drammaturgia della Commedia dell'Arte nella creazione scenica e nella didattica. Boso ha collaborato e collabora con compagnie di tutto il mondo che grazie a lui si avvicinano alla Commedia dell'Arte; ha formato un gran numero di attori che sono diventati i più importanti protagonisti della Commedia dell'Arte contemporanea e il suo lavoro di formatore continua ancora oggi.

Per comprendere il contesto storico in cui Carlo Boso ha sviluppato la sua poetica teatrale, è importante esaminare alcune questioni fondamentali: *perché* e *come* fare teatro, *a chi* è rivolto il teatro e qual è il ruolo *politico* della Commedia dell'Arte dagli anni Sessanta in poi? Boso si iscrive alla Scuola del Piccolo Teatro di Milano nel 1964 e si immerge nel mondo della Commedia dell'Arte quando viene scritturato nello spettacolo di Giovanni Poli nel 1965 e poi, due anni dopo, nell'*Arlecchino servitore di due padroni* di Strehler. Da queste esperienze inizia a tracciare un proprio itinerario professionale, artistico e personale, in cui la Commedia dell'Arte, quell'«arte della commedia», come spesso chiama i suoi laboratori teatrali, diventa una passione e un mezzo per creare, comunicare e insegnare. Pertanto, il nostro obiettivo in questa sezione è quello di ripercorrere innanzitutto il contesto storico del teatro occidentale dagli anni Sessanta in poi, per

comprendere l'approccio di Boso nella ricerca delle sfumature del rapporto tra attore e spettatore e dei meccanismi del teatro gestuale. Si tratta di evocare soprattutto l'importanza del teatro di strada nel lavoro sulle piazze pubbliche, lavoro che per Boso assume una funzione principale nel recupero delle *technai dell'arte*. Abbiamo evidenziato il suo lavoro con la compagnia veneziana Tag Teatro, con la quale Boso, da moderno *capocomico*, ha realizzato una serie di canovacci-spettacoli di successo internazionale. Ci siamo poi concentrati sulla nozione di teatro popolare in Francia, il paese in cui Boso, lasciando l'Italia negli anni '90, ha creato la propria bolla e ha trasmesso il proprio patrimonio e la propria *memoria*. Il teatro di Boso è un viaggio continuo tra Italia e Francia, la creazione di un'interfaccia tra due ambienti diversi. È un viaggio nello spazio e nel tempo per preservare il grande patrimonio teatrale. Una delle destinazioni finali segna una tappa importante nella sua biografia: la fondazione dell'Accademia Internazionale delle Arti dello Spettacolo a Versailles.

La pratica teatrale di Boso è parte di un processo creativo che si situa tra lo studio della ricostruzione storica della Commedia dell'Arte, la sua presenza nel repertorio di una compagnia contemporanea e il suo impatto nella trasmissione di una tradizione del passato. È soprattutto tra il 1978 e il 1994, quando inizia a lavorare con la compagnia Tag Teatro di Venezia, che Boso pone le basi del suo pensiero e della sua pratica intorno all'appropriazione della Commedia dell'Arte. Il suo obiettivo era quello di rappresentare questo universo teatrale nel modo più fedele possibile a come era stato concepito all'epoca delle sue origini. Abbiamo esemplificato il processo della sua pratica scenica e pedagogica ripercorrendo i seguenti elementi: la struttura di una compagnia; il lavoro collettivo; la composizione dei canovacci e il lavoro sul teatro non scritto; la costruzione dei personaggi, i loro gesti e le loro azioni; l'invenzione e il riutilizzo delle maschere; il luogo degli spettacoli e il rapporto con lo spettatore.

La problematica principale del nostro lavoro è esposta nella terza parte, in cui affronteremo la questione del processo di creazione nel teatro di Boso. Si tratta di vedere in cosa consiste il lavoro di Boso sul recupero della Commedia dell'Arte sulla scena contemporanea attraverso una riflessione dialettica «tra mito e storia». Non ci siamo limitati a interrogare l'evento scenico nella sua dimensione figurativa, ma ci siamo concentrati anche sul «non rappresentabile». Il teatro, in quanto produzione effimera, rende difficile il processo di conservazione del passato, cioè il rapporto tra storia e memoria, o tra tradizione e trasmissione. Per Boso, la messa in scena è la vetrina di ciò che fa a teatro, è la parte visibile dell'iceberg. Abbiamo analizzato i suoi spettacoli da questa prospettiva, cioè con l'obiettivo di vedere innanzitutto quale processo si nasconde nella parte sommersa dell'iceberg, per capire come poi si manifesta sul palcoscenico e infine come è percepibile dall'occhio dello spettatore. In questo senso, è stato importante esaminare prima la struttura di una compagnia vista attraverso il lavoro collettivo e poi l'importanza della drammaturgia dell'attore nel lavoro sul repertorio.

Il lavoro di Boso si concretizza sempre come processo situato tra la drammaturgia delle azioni e la drammaturgia degli attori, processo che, in un certo senso, permette al testo scritto o non scritto di essere sempre sottoposto al *farvi sopra le parole*. Quindi, se la composizione di un canovaccio, come afferma Siro Ferrone, è un percorso finale senza negare la presenza di un minimo disegno essenziale, e se la differenza tra lo scheletro e il canovaccio sta nel fatto che lo scheletro precede necessariamente un testo esteso, possiamo dire che il processo di *scrittura* drammaturgica scelto da Boso è compreso tra queste due forme: tra il scenario e lo scheletro. Il testo – composto insieme agli attori, che attingono alle proprie conoscenze letterarie e storiche – a cui vengono aggiunti argomenti di attualità, una volta che ha assunto la sua forma definitiva, viene memorizzato dagli attori. Si tratta quindi di un processo *che va dall'immaginazione alla memoria*, ma che riguarda una forma testuale anfibia che non è caratterizzata né dalla pura immaginazione mentale, né dalla scrittura drammaturgica in quanto tale.

Si è poi proceduto all'analisi del gioco scenico nella creazione teatrale di Boso. A questo proposito, abbiamo ripreso la nozione di «lingua energica» di Taviani per cogliere il significato della recitazione scenica degli attori *dell'arte* e per analizzare gli elementi con cui Boso ricostruisce le tecniche della Commedia dell'Arte, ottenendo comunque come risultato una tradizione reinventata. Secondo Taviani, la lingua energica è parte di un lavoro segreto – *segreto* nel senso etimologico del termine, cioè *separato* – ed è alla base della tecnica scenica, dell'allenamento, della trasmissione delle esperienze da un attore all'altro, al di là della codificazione globale delle posture sceniche. In questo senso, abbiamo ripreso due nozioni: la base pre-espressiva di Eugenio Barba su cui si basa la riflessione di Taviani e la nozione di energia secondo la filosofia humboldtiana, basandoci sul principio *dell'immagine in divenire* della teoria della «ri-presentazione» di Jacques Baillon.

Per dimostrare il processo di ricerca della «lingua energica», ci siamo interrogati sulla questione della «memoria» nel recupero di una tradizione passata. La nozione di *memoria teatrale* è una delle questioni fondamentali nel campo delle arti performative di oggi. Abbiamo fatto riferimento agli approcci di Georges Banu che definisce la memoria del teatro come «*ma mémoire*». Possiamo quindi parlare di memoria personale («*ma mémoire*») del regista, di memoria personale dell'attore o di memoria personale dello spettatore. La memoria del regista comprende la sua esperienza, i suoi lasciti, la sua visione artistica e ideologica e il modo in cui coglie e inserisce nel suo lavoro una tradizione del passato. È la memoria alla base della composizione drammaturgica e scenica in un *continuum* tra palcoscenico e pagina. Per quanto riguarda la memoria dell'attore, abbiamo utilizzato la nozione di *memoria del corpo* attraverso diversi approcci teorici e filosofici – in primo luogo quelli sopra citati e in secondo luogo il concetto di «stadio dello specchio» di Jacques Lacan – per parlare di una tradizione teatrale recuperata come processo di *ri-presentazione*. In questo senso, abbiamo affrontato il contesto della «finzione della tradizione della Commedia dell'Arte» per dimostrare come l'attore «visiti una memoria» come scambio a distanza, in una dimensione spazio-temporale, all'interno del suo corpo. La finzione della Commedia dell'Arte è intesa come una «attività di ricordo» che permette all'attore di *produrre qualcosa*; è cioè una creazione spontanea, un «innesco», qualcosa presente dentro il corpo dell'attore che egli richiama, «che riporta all'altro», qualcosa di invisibile che può interagire a distanza, o che interagisce da «sempre» e fa cambiare il suo movimento o i suoi movimenti. Si è trattato quindi di comprendere in che modo Boso incoraggi l'attore a «trovare» questa finzione. In questo senso, ci siamo interrogati sul ruolo del mimo polacco Pawel Rouba: in che modo Rouba contribuisce al recupero di una tradizione la cui tecnica rimane inafferrabile, ma che viene poi concretizzata attraverso delle simulazioni esterne?

La finzione della Commedia dell'Arte è esemplificata soprattutto attraverso la nozione di maschera come «oggetto fittizio». Abbiamo allora introdotto il concetto di attore che «si mette tra due specchi» per sottolineare l'importanza della memoria personale («*ma mémoire*») dello spettatore. La memoria dello spettatore implica soprattutto il suo modo di *leggere* l'attore: il corpo dell'attore, infatti, non è soltanto riflesso e visibile per l'attore che costruisce il suo personaggio, ma si riflette anche nello sguardo dello spettatore. Questo concetto è particolarmente evidenziato nell'analisi del personaggio di Arlecchino di David Anzalone che appare in scena senza maschera nella versione bosiana della commedia di Carlo Goldoni *Servitore di due padroni*. L'esempio del personaggio di Anzalone dimostra che la tecnica di recitazione nel teatro contemporaneo non si riferisce a una tecnica codificata di una tradizione che esisteva in passato. In questa produzione, Boso crea l'immagine del personaggio di Arlecchino, immagine che è il legame tra il passato e il presente e che dà origine a qualcosa di nuovo. Il presente di un passato si evolve e cambia attraverso il «volto» dell'attore che non rappresenta il personaggio tradizionale, ma lo *ri-presenta*.

L'ultima parte della nostra ricerca riguarda il percorso pedagogico di Boso, i suoi principi e le sue traiettorie. Questa parte è strettamente legata alla riflessione di Boso sul ruolo politico della Commedia dell'Arte e sul ruolo del teatro di strada. Secondo Boso, la cosa più importante non è capire esattamente come recitavano gli attori *dell'arte*, ma trasmettere lo spirito della Commedia dell'Arte che deriva dai suoi personaggi/maschere come simboli di categorie sociali sempre costruite in funzione del pubblico. Questo ci aiuta a comprendere i principi fondamentali della sua pedagogia, sviluppata durante i suoi corsi di formazione e formalizzata nel contesto della fondazione dell'AIDAS. Dopo aver diretto un gran numero di laboratori di Commedia dell'Arte in tutto il mondo, nel 2004 Boso ha fondato a Versailles, insieme a Danuta Zarazik, l'Accademia, con l'obiettivo di realizzare un'idea forse *utopica*: formare veri e propri *comici dell'arte*. L'obiettivo di Boso è quello di formare attori di Commedia, ma anche attori universali in un «teatro degli attori», un teatro cioè frutto di socializzazione interiore e di trasmissione di esperienze da un attore all'altro.

Analizzando tutte le componenti della produzione di Boso, possiamo poi notare che il «respiro caldo» del pubblico è l'elemento chiave che definisce il suo sistema drammaturgico e le sue procedure pedagogiche: il processo creativo non è ermetico, ma vive per aprirsi allo sguardo dello spettatore il più rapidamente possibile. Questo tema è strettamente legato alla nozione di *arte della commedia* di Boso. La Commedia dell'Arte, per Boso, è infatti soprattutto lo strumento performativo e comunicativo, estetico ed etico, per insegnare l'arte del teatro. Abbiamo esemplificato questo approccio attraverso l'analisi di uno dei suoi laboratori più recenti, per descrivere le fasi del suo sviluppo e i suoi principi costitutivi. L'analisi dell'insegnamento di Boso nel momento in cui si definisce la forma del suo metodo, ci permette di conoscere il punto di arrivo del suo percorso professionale. Inoltre, i principi della pedagogia bosiana sviluppati durante i suoi laboratori di formazione sono costantemente implementati nell'organizzazione del sistema pedagogico dell'AIDAS. Boso non ha mai voluto teorizzare questo tipo di insegnamento perché l'unica possibilità, per lui, è continuare a trasmetterlo di generazione in generazione. L'elemento più difficile da trasmettere è lo spirito della misteriosa relazione tra palcoscenico e pubblico: il teatro è un lavoro difficile, secondo Boso, e consiste innanzitutto in un dialogo continuo e costante con il pubblico. La Commedia dell'Arte di Boso è un'arte della commedia, un Mondo del Teatro e un Teatro per il Mondo.

L'ultima fase del nostro lavoro consiste in un'analisi comparativa degli spettacoli della compagnia Tag Teatro che Boso riprende nelle produzioni dell'AIDAS. Si tratta di vedere la metamorfosi della rinascita degli spettacoli della compagnia veneziana per notare la nozione di «cultura degli accumuli» creata da diverse eredità. Notiamo che se Boso codifica, in un certo senso, gli spettacoli che aveva prodotto in passato, lo fa anche per trasmettere uno «stile» da eseguire, attraverso la nuova ricostituzione di una creazione originale che diventa necessariamente una ripresa rielaborata. Gli attori di AIDAS meritano di essere chiamati *comici dell'arte*? Attraverso una formazione multidisciplinare, essi hanno acquisito la pratica di diverse tecniche e la cultura storica e teatrale indispensabile per trasmettere le strutture costitutive della Commedia dell'Arte. Ma sono indubbiamente lontani dall'essere i veri *comici dell'arte* per il semplice motivo che appartengono all'epoca contemporanea. La Commedia dell'Arte di Boso non coincide certo con quella del XVI, XVII, XVIII secolo. Essa si rinnova e si adatta all'uomo e all'attore contemporanei.

Boso elabora la sua pedagogia grazie alla propria «memoria», che può essere, da un lato, legata agli «umori antichi» delle sue origini italiane, o, dall'altro, essa è il risultato di una «cultura degli accumuli» creata dai diversi patrimoni. Ma i processi metodologici sono anche largamente condizionati, prima, dalle esperienze pratiche di Boso in relazione alle compagnie o agli attori con cui ha collaborato, e poi in relazione al pubblico, che ha *ascoltato* attentamente nel corso della sua ricerca personale e artistica come un vero servitore della scena. Tutto il suo lavoro pedagogico

consiste quindi nel realizzare due obiettivi principali: preservare la tradizione della Commedia dell'Arte e, attraverso i suoi elementi costitutivi, trasmettere l'arte della commedia.

Abbiamo scelto di esaminare la Commedia dell'Arte dalla prospettiva di una memoria che *immagina* e conserva il *gesto* che viene da lontano, scompare, riappare e si trasforma. La scelta di esemplificare questo approccio attraverso il teatro di Boso deriva dal fatto che il processo della sua creazione teatrale non solo rivela l'idea di un universo teatrale del passato, ma sintetizza anche un momento importante della storia della Commedia dell'Arte, da Strehler a oggi. Il suo teatro non è solo un luogo che diventa emblema della memoria, ma è un luogo in cui si ritrovano più luoghi contemporaneamente: riunisce l'universo della famiglia Sartori, il teatro Piccolo, il personaggio di Soleri, la pedagogia di Poli, le maschere di Stefano Perocco, il mimo Pawel Rouba, i grandi attori del Tag Teatro. In questo senso, egli rappresenta, a nostro avviso, uno dei protagonisti la cui creazione teatrale e il cui insegnamento pedagogico meritano uno studio a se stante. Inoltre, a differenza di tutti coloro che hanno teorizzato i loro approcci negli scritti teatrali, Boso ci parla quasi esclusivamente attraverso la sua pratica scenica, e questo può essere uno dei motivi per cui rimane distinto dai grandi registi-pedagoghi ereditati dalla tradizione dell'*improvvisa*. Tuttavia, la sua pratica nasce da una profonda riflessione sulla reinvenzione della tradizione della Commedia dell'Arte e sulla sua funzione nel teatro del presente.

Balme afferma che il teatro di Boso, tra i vari registi, rivela una visione mitica della Commedia dell'Arte. Non è nostra intenzione dimostrare il contrario o identificare l'arte comica di Boso come una *nuova* Commedia dell'Arte. Abbiamo scelto di rappresentare il punto di vista di un regista-pedagogo la cui poetica può essere inserita in quel ricco panorama di tutti coloro che, dal XX^e, secolo in poi, si sono appropriati della Commedia dell'Arte. Se il lavoro di Boso deve più al mito che alla storiografia, egli non contesta l'importanza dei suoi approcci nel preservare una tradizione che è stata una delle principali fonti di ispirazione nella ricerca contemporanea di una teatralità pura. E soprattutto con la compagnia del Tag Teatro Boso offre una preziosa eredità nella storia del teatro degli anni Ottanta.

Il teatro di Boso testimonia un processo in cui l'attore è attore-creatore. Quest'ultimo è un autore-attore che contribuisce alla creazione dello spettacolo ed è autore-attore del proprio personaggio. Da qui deriva l'altro importante apporto del lavoro di Boso, non solo in relazione al recupero della Commedia dell'Arte, ma anche in relazione allo sviluppo strategico di un sistema di drammaturgia attoriale che prevede una «vita ricreata per l'arte e capace di attirare l'attenzione dello spettatore». Secondo Boso, gli attori devono riprodurre la propria vita all'interno dei personaggi-maschera della Commedia dell'Arte per poter continuare a *vivere* ed essere *letti* dallo spettatore. L'analisi della poetica di Boso ci offre la possibilità di ampliare la questione del recupero, della reinvenzione e della ricostruzione di una tradizione passata. Utilizzando gli approcci sviluppati nell'analisi della produzione teatrale bosiana, ci proponiamo quindi di esaminare altre esperienze di pratica scenica contemporanea. L'obiettivo è quello di mettere in discussione la tradizione della Commedia dell'Arte, che non si riferisce a una tecnica codificata di una tradizione come esisteva in passato, ma piuttosto riemerge come una nuova forma composta da alcuni aspetti storiografici. L'analisi dei personaggi della Commedia dell'Arte, nella lente di una dialettica tra passato e presente, offre la possibilità di affrontare il problema dei personaggi-tipo di una nuova costruzione nata dalla tradizione dell'*improvvisazione* per diventare i rappresentanti dei tipi sociali contemporanei.

Esaminare la tradizione della Commedia dell'Arte nel teatro contemporaneo implica non solo analizzarne gli elementi costitutivi, ma cercare di cogliere un universo complesso non solo in relazione al suo passato – «La Commedia dell'Arte è esistita?» – ma anche in relazione al suo presente: «È stranissimo come la Commedia dell'arte viva ancora». La Commedia dell'Arte è oggi una delle più grandi *idee della* pratica scenica contemporanea. Essa è, implicitamente o

esplicitamente, la base per il rinnovamento dell'arte teatrale in termini etici ed estetici nelle riflessioni teoriche dei più importanti protagonisti del teatro internazionale. «Alla luce della Commedia dell'Arte» significa dunque interrogare il passato del teatro mostrando le fratture del tempo, ma è proprio in queste fratture del tempo che si coglie l'essenza delle nuove storie teatrali. Ritorna ancora una volta l'immagine del personaggio che, pur situandosi in un luogo molto lontano rispetto alla scena originale del personaggio tradizionale, continua a tenere il sipario alzato. E poiché nulla può mai essere una ripetizione, ci si chiede sempre come il teatro possa assumere il *tempo* e rappresentare una presenza che è allo stesso tempo un'assenza.

Ancora oggi la ricerca continua, la ricerca di scoprire l'aspetto segreto della Commedia dell'Arte, quello che ancora si nasconde ai contemporanei. «Simbolo», «segreto», «utopia», «oggetto misterioso», «costellazione»: più scaviamo nel suo passato, più i suoi miti sembrano crescere, più ci sembra difficile coglierne la natura *materiale* della Commedia dell'Arte per dare, come dice Taviani, «un'idea di teatro». A tutti questi nomi astratti potremmo aggiungerne un altro: quello di *luce*. La Commedia dell'Arte nel teatro contemporaneo è come una stella. La luce che vediamo è brillante, presente, capace di farci stare tutti con gli occhi al cielo. Eppure proprio quella luce così viva, come ci insegna la scienza, viene da un passato lontanissimo.

Zeitgenössisches Theater im *Licht* der Commedia dell'Arte

Carlo Boso und die Kunst der Komödie

Zusammenfassung

In einer Vielzahl von Studien, die sich mit der Frage der Existenz der Commedia dell'Arte im zeitgenössischen Theater befassen, wird eine scheinbar sehr einfache Behauptung ständig wiederholt. Es handelt sich um Ferdinando Taviani's Behauptung aus dem Jahr 1980: «Es ist sehr seltsam, dass es die Commedia dell'Arte noch gibt». Als Taviani über ihre Präsenz im zeitgenössischen Theater sprach, verwendete er eine astrologische Metapher für Sternbilder: Die Sternbilder schienen das Verhalten und die Handlungen der Menschen zu strukturieren, obwohl es die Menschen waren, die durch die Identifizierung von Charakteren und Temperamenten die verschiedenen, über den Himmel verteilten Gestirne gedanklich zu einheitlichen Figuren und Sternbildern verbanden. In diesem Sinne, erklärt Taviani, ist die Commedia dell'Arte eine Konstellation und als solche *beeinflusst sie*.

Was die Wiedergewinnung dieses «komplexen Theateruniversums» auf der zeitgenössischen Bühne betrifft, muss zunächst sein doppelter Aspekt präzisiert werden: einerseits der Einfluss der Commedia dell'Arte auf die Gesamtheit der zeitgenössischen Bühnenpraktiken, andererseits ihre Präsenz im Repertoire der zeitgenössischen Theatergruppen. Diese beiden Aspekte, miteinander verwoben oder getrennt, bilden die Grundlage für die Arbeit der Regisseure, die «Erben» der Commedia dell'Arte sind. Auf jeden Fall muss berücksichtigt werden, dass sich die Regisseure durch einen poetischen Anspruch, jeder auf seine eigene Weise, dieses Theateruniversum aneignen, indem sie eine sehr oft ideologische Vision zum Ausdruck bringen, die dann die Wiedergewinnung der Commedia dell'Arte in verschiedene Richtungen lenkt. Um zu sehen, in welcher Form die Tradition der Commedia dell'Arte im zeitgenössischen Theater auftaucht, haben wir sie unter drei Gesichtspunkten untersucht: historiographisch, praktisch und pädagogisch.

In erster Linie geht es darum, die Wiederaneignung der Commedia dell'Arte ab dem 20. Jahrhundert zu hinterfragen, die zwischen Geschichte und Mythos angesiedelt ist. Wir haben uns mit der Frage der Entwicklung der theoretischen Untersuchung des Phänomens befasst, um den Unterschied zwischen der mythischen und der historiografischen Bedeutung des Phänomens zu verdeutlichen. Der Mythos ist ein integraler Bestandteil der Tradition der *Improvvisa*. Er ist entweder als akzeptierter oder als umstrittener Mythos präsent. In beiden Fällen trägt er zur Klärung und Entwirrung einer Vielzahl von theoretischen Gedanken zur Historiographie der Commedia dell'Arte bei, die im Laufe des 20. Jahrhunderts entwickelt wurden. Zweitens haben wir uns mit der Bühnenpraxis zwischen Mythos und Rezeption auseinandergesetzt. Es geht darum, die ästhetischen und ideologischen Mechanismen der Bühnenpraxis der großen Regisseure-Pädagogen nachzuvollziehen, die Erben der Tradition der Commedia dell'Arte sind, um zu sehen, worin die Aneignung dieses Theateruniversums auf der zeitgenössischen Bühne besteht? Ihre Arbeit zeigt, wie die Tradition der Commedia dell'Arte durch Raum und Zeit hindurch sehr oft zu einer Projektion ihrer Vorstellungskraft wird. Dennoch zeugt sie von der Wiedergewinnung und Neuerfindung der Commedia dell'Arte als eines der fortschrittlichsten Instrumente bei der Suche nach neuen Mechanismen des Schauspiels. Für eine große Anzahl von Regisseuren ist die Commedia dell'Arte eine unverzichtbare Technik für die körperliche Ausbildung des Schauspielers, für sein *Training*. Der Spielstil der dell'arte-Schauspieler wird zu einem technischen Wissen, dass man in der Vergangenheit suchen muss, um es an die neuen Generationen weitergeben zu können.

In diesem Sinne betrifft die dritte Problematik dieses Teils den Begriff der Commedia dell'Arte zwischen Tradition und Weitergabe durch die Theaterpädagogik. Die Mittel zur Weitergabe der Tradition der Commedia dell'Arte sind unterschiedlich. Sie kann sich durch die Suche nach einem gestischen Theater, die Wiederentdeckung des Einsatzes von Masken und Improvisationen, das *Trainingsmodell* oder auch durch kollektive Arbeit/Laboratorium manifestieren. Der Grund, warum die Commedia dell'Arte zu einem der Hauptinstrumente für die Ausbildung des zeitgenössischen Schauspielers wird, liegt darin, dass sie vollständig den Anforderungen entspricht, die Regisseure-Pädagogen erfüllen wollen, um das Schauspielen im Laufe des 20. Jahrhunderts radikal zu verändern: Den Schauspieler Schöpfer ausbilden, der lernen muss, sich vom Naturalismus zu entfernen, die Improvisation zu nutzen, um die schöpferische Kraft hervorzubringen und zu lernen, in einem kollektiven Theater/Labor gemeinsam zu schaffen, die Figur aufzubauen, deren Prozess sich im Gebrauch der Maske vollzieht, um dieses *Andere* wieder auferstehen zu lassen, das keine einfache Identifikation mit der Figur ist, sondern ein «Gespräch» mit dem eigenen *Körper*.

In der Schlussbetrachtung des Buches *Commedia dell'Arte in the Context*, das die Geschichte des Phänomens und seine Rezeption im zeitgenössischen Theater nachzeichnen soll, schreibt Christopher B. Balme, dass die Mythologisierung der *Commedia* mehrere Etappen durchlaufen hat, angefangen bei den Experimenten von Maurice Sand über die praktischen Experimente in Russland und Frankreich bis hin zur berühmten Inszenierung von Giorgio Strehler. Anschließend zitiert er Tavianis Buch *Il segreto della Commedia dell'Arte* als die entscheidende Studie, die den Unterschied zwischen dem mythischen und dem historiografischen Sinn des Phänomens beleuchtet. Das mythische Bild, mit dem Taviani zu brechen versucht, ist das der Commedia dell'Arte als populäres Improvisationstheater, in dem jeden Abend das neue Stück *ex nihilo* kreiert wurde und die Schauspieler sich für ihr ganzes Leben mit einer einzigen Rolle identifizierten. Es war ein Markt- und Straßentheater, das für alle offen war. Wir haben uns also gefragt: Wenn die Commedia dell'Arte in der Theaterpraxis ab dem 20. Jahrhundert vor allem als Mythos existiert und impliziert dies, dass sie nicht wirklich existiert? Wir haben versucht, diese Frage zu beantworten und zu zeigen, dass es innerhalb der von Balme zusammengefassten und von verschiedenen Protagonisten des zeitgenössischen Theaters angenommenen einheitlichen Idee der Commedia dell'Arte dennoch bestimmte Aspekte und Prozesse gibt, die Teil des vielgestaltigen Rahmens, um das historische und philologische Bild der Commedia dell'Arte sind.

Um die Wiedergewinnung und Weitergabe der Tradition der Commedia dell'Arte im zeitgenössischen Theater zu veranschaulichen und um zu sehen, welche ihrer konstituierenden Elemente noch immer präsent sind, haben wir uns entschieden, uns hauptsächlich auf die Arbeit von Carlo Boso zu konzentrieren, der als Regisseur, Pädagoge und Meister der Commedia dell'Arte in der zeitgenössischen Praxis tätig ist. Die Entscheidung, seinen künstlerischen, beruflichen und pädagogischen Werdegang zu analysieren, führt daher, dass eine umfassende Studie über diesen Protagonisten der italienischen Theateravantgarde fehlt, der einen bedeutenden Beitrag zur Wiederverbreitung der Commedia dell'Arte auf der italienischen Halbinsel, aber auch in Ländern, die sowohl geografisch als auch kulturell sehr weit von Italien entfernt sind, leistet. Boso entdeckte die Commedia dell'Arte 1965, als er die Rolle des *Zanni* in Giovan Battista Andreinis *Venetiana unter der* Regie von Giovanni Poli im Teatro La Fenice im Rahmen der Biennale von Venedig spielte. Dieser erste Schritt markiert eine lange Reise, die immer noch andauert hin zur Wiederentdeckung und Wiederverwendung der Dramaturgie der Commedia dell'Arte in der Bühnengestaltung und im pädagogischen Unterricht. Boso arbeitet mit Kompanien auf der ganzen Welt zusammen, die durch ihn in die Commedia dell'Arte eingeführt werden. Er bildet eine große Anzahl von Schauspielern aus, die zu den wichtigsten Protagonisten im Bereich der zeitgenössischen Commedia dell'Arte wurden.

Um zu verstehen, in welchem historischen Kontext Carlo Boso seine Theaterpoetik entwickelt, ist es wichtig, einige grundlegende Fragen zu untersuchen: *Warum* und *wie man Theater macht*, *an wen sich* das Theater richtet und welche *politische* Rolle die Commedia dell'Arte ab den 1960er Jahren spielt? Das ist die Zeit, in der Boso sich 1964 an der Schule des Piccolo Teatro in Mailand einschreibt und in die Welt der Commedia dell'Arte eintaucht, als er 1965 in Giovanni Polis Schauspiel und zwei Jahre später in Strehlers *Arlecchino servitore di due padroni* engagiert wird. Ausgehend von diesen Erfahrungen begann er, seinen eigenen beruflichen, künstlerischen und persönlichen Weg zu skizzieren, in dem die Commedia dell'Arte, diese «Kunst der Komödie», wie er seine Theaterlabore oft nannte, zu seiner Leidenschaft und seinem Mittel wurde, um zu kreieren, zu kommunizieren und zu lehren. Daher ist es unser Ziel in diesem Teil, zunächst den historischen Kontext des westlichen Theaters ab den 1960er Jahren nachzuzeichnen, um Bosos Ansatz bei der Suche nach den Nuancen der Beziehung zwischen Schauspieler und Zuschauer sowie den Mechanismen des gestischen Theaters zu verstehen. Dabei soll vor allem die Bedeutung des Straßentheaters bei der Arbeit auf öffentlichen Plätzen angesprochen werden, dass für Boso eine Hauptfunktion bei der Wiedergewinnung der *technai dell'arte* übernimmt. Wir haben seine Arbeit mit der venezianischen Theatergruppe Tag Teatro hervorgehoben, mit der Boso im Sinne eines modernen *Capocomico* eine Reihe von international erfolgreichen Bühnenbildern realisiert hat. Anschließend konzentrierten wir uns auf den Begriff des Volkstheaters in Frankreich, dem Land, in dem Boso, als er Italien in den 1990er Jahren verließ, seine Seifenblase schuf und sein eigenes Erbe und seine eigene *Erinnerung* weitergab. Man kann sehen, dass Bosos Theater eine kontinuierliche Reise zwischen Italien und Frankreich ist, die Schaffung einer Schnittstelle zwischen zwei verschiedenen Milieus. Es ist eine Reise durch Raum und Zeit, um das große Theatererbe zu bewahren. Eines der Endziele markiert einen wichtigen Meilenstein in seiner Biografie: die Gründung der Internationalen Akademie für darstellende Künste in Versailles.

Bosos Theaterpraxis ist darauf ausgerichtet, einen kreativen Prozess zwischen der Studie über die historische Rekonstruktion der Commedia dell'Arte, ihrer Präsenz im Repertoire einer zeitgenössischen Theatergruppe und ihrer Wirkung bei der Weitergabe einer Tradition aus der Vergangenheit zu gewährleisten. Vor allem zwischen 1978 und 1994, als er die Zusammenarbeit mit der Kompanie Tag Teatro in Venedig begann, legte Boso den Grundstein für sein Denken und seine Praxis rund um die Aneignung der Commedia dell'Arte. Sein Ziel war es, dieses Theateruniversum so getreu wie möglich darzustellen, wie es damals konzipiert worden war. Wir haben den Prozess seiner Bühnen- und Lehrpraxis anhand der folgenden Elemente exemplifiziert: die Struktur einer Kompanie, die kollektive Arbeit, die Zusammenstellung von Canvas und die Arbeit mit ungeschriebenem Theater, der Aufbau der Figuren und ihres Spiels, die Erfindung und Wiederverwendung von Masken, der Ort der Aufführungen und die Beziehung zum Zuschauer.

Die Hauptproblematik unserer Arbeit wird im dritten Teil dargelegt, in dem wir uns mit der Frage des Schaffensprozesses im bososchen Theater beschäftigen. Wir werden untersuchen, worin Bosos Arbeit in Bezug auf die Wiedergewinnung der Commedia dell'Arte auf der zeitgenössischen Bühne durch eine dialektische Reflexion «zwischen Mythos und Geschichte» besteht? Wir werden nicht nur das Bühnenergebnis in seiner bildlichen Dimension hinterfragen, sondern uns vor allem auf «das Nicht-Darstellbare» konzentrieren. Das Theater als flüchtige Produktion erschwert den Prozess der Bewahrung der Vergangenheit, d. h. das Verhältnis zwischen Geschichte und Erinnerung bzw. zwischen Tradition und Weitergabe. Für Boso ist die Inszenierung das Schaufenster dessen, was er im Theater macht, die Spitze des Eisbergs. Wir haben seine Aufführungen aus dieser Perspektive analysiert, d. h. mit dem Ziel, zunächst zu sehen, welcher Prozess sich unter der Wasserseite des Eisbergs verbirgt, wie er sich dann auf der Bühne manifestiert und schließlich, wie er für den Blick des Zuschauers wahrnehmbar ist? In diesem Sinne ist es wichtig, zunächst die Struktur einer Kompanie zu betrachten, die durch die kollektive Arbeit

betrachtet wird, und die Bedeutung der Dramaturgie des Schauspielers bei der Arbeit am Repertoire. Bosos Arbeit manifestiert sich immer in einem Prozess zwischen Handlungs- und Schauspielerdramaturgie, der es ermöglicht, dass der geschriebene oder ungeschriebene Text in gewisser Weise immer *il farvi sopra le parole* unterworfen ist. Wenn also die Komposition einer Leinwand, wie Siro Ferrone behauptet, ein letzter Weg ist, ohne die Anwesenheit einer minimalen «wesentlichen Zeichnung» zu leugnen, und wenn der Unterschied zwischen dem Skelett und der Leinwand darauf beruht, dass das Skelett notwendigerweise einem erweiterten Text vorausgeht, kann man sagen, dass der von Boso gewählte Prozess des dramaturgischen *Schreibens* zwischen diesen beiden Formen liegt: zwischen dem Drehbuch und dem Skelett. Der Text zusammengestellt mit den Schauspielern, die sich auf ihre eigenen literarischen und historischen Kenntnisse stützen, zu dem auch aktuelle Themen hinzugefügt werden, wird, sobald er seine endgültige Form angenommen hat, von den Schauspielern auswendig gelernt. Es handelt sich also um einen Prozess *von der Vorstellung zum Gedächtnis*, die jedoch eine amphibische Textform betrifft, die weder durch eine reine geistige Vorstellung noch durch eine eigentliche dramaturgische Schreibweise gekennzeichnet ist.

Anschließend haben wir das szenische Spiel in Bosos Theaterstücken analysiert. In diesem Zusammenhang haben wir Tavianis Begriff der «energischen Sprache» aufgegriffen, um zu versuchen, die Bedeutung des szenischen Spiels der *dell'arte*-Schauspieler zu erfassen, um eine Analyse der Elemente vorzunehmen, mit denen Boso die Techniken der Commedia dell'Arte rekonstruiert, wobei er als Ergebnis auf jeden Fall eine neu erfundene Tradition erhält. Laut Tavianis ist die energetische Sprache Teil einer geheimen Arbeit – *geheim im* etymologischen Sinne des Wortes, d. h. *getrennt* – und bildet die Grundlage ihrer Bühnentechnik, ihrer Ausbildung und der Weitergabe von Erfahrungen von einem Schauspieler zum anderen, die über die globale Kodifizierung der Bühnenhaltungen hinausgeht. In diesem Sinne haben wir zwei Begriffe aufgegriffen: die präexpressive Basis von Eugenio Barba, auf der Tavianis Reflexion beruht, und den Begriff der Energie nach der Humboldtschen Philosophie, indem wir uns auf das Prinzip *des Bildes im Werden* in Jacques Baillons Theorie der Re-Präsentation stützen.

Um den Prozess der Suche nach der «energetischen Sprache» zu demonstrieren, haben wir uns mit der Frage nach dem «Gedächtnis» bei der Wiedergewinnung einer Tradition aus der Vergangenheit beschäftigt. Der Begriff des *Gedächtnisses des Theaters* wird heute zu einer der grundlegenden Fragen im Bereich der darstellenden Künste. Wir haben uns auf die Ansätze von Georges Banu bezogen, der das Gedächtnis des Theaters definiert als: «mein Gedächtnis». Man kann von *meinem* Gedächtnis des Regisseurs, von *meinem* Gedächtnis des Schauspielers oder auch von *meinem* Gedächtnis des Zuschauers sprechen. Das Gedächtnis des Regisseurs umfasst seine eigene Erfahrung, sein Erbe, seine künstlerische und ideologische Vision und die Art und Weise, wie er eine Tradition der Vergangenheit aufgreift und in sein Werk einfügt. Es ist das Gedächtnis, das die Grundlage für die dramaturgische und szenische Komposition in einem *Kontinuum* zwischen Bühne und Seite bildet. Was das Gedächtnis des Schauspielers betrifft, haben wir den Begriff des *Körpergedächtnisses* durch verschiedene theoretische und philosophische Ansätze verwendet. In erster Linie die oben genannten und in zweiter Linie das Konzept des «Spiegelstadiums» von Jacques Lacan, um über eine wiedergewonnene Theatertradition als Prozess der *Neudarstellung* zu sprechen. In diesem Sinne haben wir uns mit dem Kontext der «Fiktion der Commedia dell'Arte-Tradition» auseinandergesetzt, um aufzuzeigen, auf welche Weise der Schauspieler «eine Erinnerung besucht», und zwar als Austausch auf Distanz, in einer Dimension von Raum und Zeit, innerhalb seines Körpers. Die Fiktion der Commedia dell'Arte wird als «Erinnerungsaktivität» verstanden, die es dem Schauspieler ermöglicht, etwas zu *produzieren*, mit anderen Worten, es ist eine spontane Schöpfung, eine «Auslösung», etwas innerhalb des Körpers des Schauspielers, auf das er zurückgreift, «das zum anderen zurückführt», etwas Unsichtbares, das

aus der Ferne interagieren kann, oder das seit 'immer' interagiert und bewirkt, dass seine Bewegung oder seine Bewegungen sich verändern. Die Fragestellung lautete also, auf welche Weise Boso den Schauspieler dazu bringt, die Fiktion zu 'finden'? In diesem Sinne haben wir die Rolle des polnischen Pantomimen Pawel Rouba hinterfragt: Auf welche Weise trägt Rouba dazu bei, eine Tradition wiederzugewinnen, deren Technik jedoch ungreifbar bleibt, die dann aber durch äußere Simulationen konkretisiert wird?

Die Fiktion der Commedia dell'Arte wird vor allem durch den Begriff der Maske als «fiktionales Objekt» exemplifiziert. Wir haben den Begriff des Schauspielers eingeführt, der «zwischen zwei Spiegeln steht», um die Bedeutung *meines* Gedächtnisses als Zuschauer zu verdeutlichen. Das Gedächtnis des Zuschauers impliziert vor allem seine Art, den Schauspieler zu *lesen*, d. h. der Körper des Schauspielers ist nicht nur für den Schauspieler, der seine Figur konstruiert, reflektiert und sichtbar macht, sondern spiegelt sich auch im Blick des Zuschauers wider. Dieses Konzept wird vor allem in der Analyse von David Anzalones Harlekin-Figur deutlich, die in der Bosianischen Neufassung des Stücks von Carlo Goldoni ohne Maske auf der Bühne erscheint. Das Beispiel von Zanzas Figur zeigt, dass die Spieltechnik der *dell'arte*-Schauspieler im zeitgenössischen Theater nicht auf eine kodifizierte Technik einer Tradition verweist, wie sie in der Vergangenheit bestanden hat. Boso erschafft in diesem Stück das Bild der Figur des Harlekin, das Bild, dass die Vergangenheit mit der Gegenwart verbindet und etwas Neues entstehen lässt. Die Gegenwart einer Vergangenheit entwickelt und verändert sich durch 'das Gesicht' des Schauspielers, der die traditionelle Figur nicht repräsentiert, sondern sie *neu* darstellt.

Der letzte Teil unserer Forschung bezieht sich auf Bosos pädagogische Reise, seine Prinzipien und seine Wege. Dieser Teil ist eng mit Bosos Überlegungen zur politischen Rolle der Commedia dell'Arte und der Rolle des Straßentheaters verbunden. Laut Boso ist es nicht das Wichtigste, genau zu verstehen, wie *dell'arte-Komödianten* spielten, sondern den Geist der Commedia dell'Arte zu vermitteln, der aus ihren Figuren/Masken als Symbole für soziale Kategorien entspringt, die immer in Abhängigkeit vom Publikum konstruiert werden. Dies dient uns dazu, die Grundprinzipien seiner Pädagogik zu verstehen, die er während seiner Praktika erarbeitet und im Kontext der Gründung von AIDAS formalisiert hat. Nachdem er weltweit eine große Anzahl von Commedia dell'Arte-Workshops geleitet hatte, gründete Boso 2004 zusammen mit Danuta Zarazik die Internationale Akademie der Darstellenden Künste (AIDAS) in Versailles, mit dem Ziel, eine vielleicht *utopische* Idee zu verwirklichen: die Ausbildung von echten *comici dell'arte*. Bosos Ziel in der AIDAS war es, Komödie Schauspieler, aber auch universelle Schauspieler in einem «Theater der Schauspieler» hervorzubringen, d. h. in einem Theater der inneren Sozialisation und der Weitergabe von Erfahrungen von einem Schauspieler an den anderen. Wenn man alle Komponenten von Bosos Produktion analysiert, kann man sehen, dass der «heiße Atem» des Publikums, d. h. der Schaffensprozess, der nicht hermetisch ist, sondern darauf abzielt, sich so schnell wie möglich dem Blick des Zuschauers zu öffnen, das Element ist, das Bosos dramaturgisches System und seine pädagogischen Verfahren definiert. Diese Frage ist eng mit Bosos Begriff der «Kunst der Komödie» verknüpft. Die Commedia dell'Arte ist für Boso hauptsächlich das performative und kommunikative bzw. ästhetische und ethische Instrument in der Vermittlung der Theaterkunst. Wir haben diesen Ansatz anhand der Analyse eines seiner jüngsten Lehrgänge exemplifiziert, mit dem Ziel, die Schritte seines Ablaufs und seiner konstituierenden Prinzipien zu beschreiben. Die Analyse von Bosos Unterricht zu dem Zeitpunkt, als die Form seiner Methoden festgelegt wurden, ermöglicht es, den Endpunkt seines beruflichen Werdegangs zu erkennen. Übrigens werden die Prinzipien der Bososchen Pädagogik, die während seiner Praktika erarbeitet wurden, innerhalb der Organisation des pädagogischen Systems von AIDAS kontinuierlich umgesetzt. Boso wollte diese Art des Unterrichts nie theoretisieren. Die einzige Lösung für ihn bestand darin, sie weiterhin von Generation zu Generation weiterzugeben. Das am

schwierigsten zu vermittelnde Element ist der Geist der Beziehung zwischen Bühne und Publikum. Theater ist laut Boso ein harter Beruf und in erster Linie ein ständiger und konstanter Dialog mit dem Publikum. Bosos Commedia dell'Arte ist eine Kunst der Komödie, eine Welt des Theaters und ein Theater für die Welt.

Der letzte Schritt unserer Arbeit besteht darin, eine vergleichende Analyse der Tagesaufführungen durchzuführen, die Boso mit den aus AIDAS hervorgegangenen Kompanien übernimmt. Es geht darum, die Metamorphose der Wiederaufnahme der Aufführungen der venezianischen Kompanie zu sehen, um den Begriff der «Kultur der Akkumulationen», die durch verschiedene Erbschaften geschaffen wurde, zu erheben. Wir stellen fest, dass Boso die Aufführungen, die er in der Vergangenheit realisiert hatte, zwar in gewisser Weise kodifiziert, aber auch, um durch die neue Rekonstruktion einer ursprünglichen Kreation, die zwangsläufig zu einer neu ausgearbeiteten Wiederaufnahme wird, «ein Stil» zum Spielen zu vermitteln. Verdienen die Schauspieler von AIDAS in dieser Hinsicht, als «*comici dell'arte*» bezeichnet zu werden? Durch die multidisziplinäre Ausbildung haben sie die Praxis verschiedener Techniken und die historische und theatralische Kultur aufgenommen, die unerlässlich ist, um die konstitutiven Strukturen der Commedia dell'Arte zu vermitteln. Aber sie sind zweifellos weit davon entfernt, die wahren *comici dell'arte* zu sein, aus dem einfachen Grund, dass sie der heutigen Zeit angehören. Bosos Commedia dell'Arte ist nicht identisch mit der des 16., 17., oder 18. Jahrhunderts. Sie wird erneuert und an den zeitgenössischen Menschen und Schauspieler angepasst.

Boso entwickelt seine Pädagogik mithilfe seines eigenen «Gedächtnisses», das einerseits mit den «alten Stimmungen» seiner italienischen Herkunft verbunden sein kann, andererseits aber auch aus einer «Kultur der Akkumulationen» stammt, die durch die unterschiedlichen Erbschaften entstanden ist. Aber auch die methodischen Prozesse werden auf den ersten Blick weitgehend durch Bosos praktische Erfahrungen in Bezug auf die Kompanien oder Schauspieler, mit denen er zusammengearbeitet hat, und dann in Bezug auf das Publikum, dem er im Laufe seiner persönlichen und künstlerischen Suche als echter Bühnendiener minutiös *zugehört* hat, bedingt. Seine gesamte pädagogische Arbeit besteht also darin, zwei Hauptziele zu erreichen: die Tradition der Commedia dell'Arte zu bewahren und durch ihre Bausteine die Kunst der Komödie zu vermitteln.

Wir haben uns dafür entschieden, die Commedia dell'Arte unter dem Gesichtspunkt eines Gedächtnisses zu betrachten, das sich *vorstellt* und die *Geste*, die von weit herkommt, verschwindet, wieder auftaucht und sich verwandelt, bewahrt. Die Entscheidung, diesen Ansatz anhand von Bosos Theater zu veranschaulichen, entstand aus der Tatsache, dass der Prozess seines Theaterschaffens nicht nur die Idee einer Theaterwelt der Vergangenheit offenbart, sondern auch einen wichtigen Moment in der Geschichte der Commedia dell'Arte von Strehler bis heute synthetisiert. Sein Theater ist nicht nur ein Ort, der sich in ein Emblem der Erinnerung verwandelt, sondern es ist ein Ort, an dem sich mehrere Orte gleichzeitig befinden: Es vereint die Welt der Familie Sartori, des Piccolo-Theaters, der Figur des Soleri, der Pädagogik von Poli, den Masken von Stefano Perocco, des Pantomimen Pawel Rouba und der großen Schauspieler von Tag Teatro. In diesem Sinne stellt er unserer Meinung nach einen der Protagonisten dar, dessen Theaterschaffen und pädagogisches Lehren eine eigene Studie verdient. Im Übrigen spricht Boso im Gegensatz zu all jenen, die ihre Ansätze in theaterwissenschaftlichen Schriften theoretisiert haben, fast ausschließlich durch seine Bühnenpraxis zu uns, was einer der Gründe dafür sein mag, dass er von den großen Regisseuren und Pädagogen, die die Tradition der *Improvvisa* geerbt haben, fernbleibt. Dennoch entstand seine Praxis aus einer intensiven Auseinandersetzung mit der Neuerfindung der Tradition der Commedia dell'Arte und ihrer Funktion im Theater der Gegenwart.

Balme sagt, dass Bosos Theater, neben einer Reihe anderer Regisseure, eine mythische Vision der Commedia dell'Arte offenbart. Unsere Absicht war es nicht, das Gegenteil zu beweisen oder Bosos Komödienkunst als eine *neue* Commedia dell'Arte zu identifizieren. Wir haben uns

dafür entschieden, den Standpunkt eines Regisseurs und Pädagogen zu vertreten, dessen Poetik sich in dieses reiche Panorama all jener einfügen lässt, die sich ab dem 20. Jahrhundert die *Commedia dell'Arte* zu eigen gemacht haben. Bosos Arbeit verdankt sich zwar mehr dem Mythos als der Geschichtsschreibung, aber es bestreitet nicht die Bedeutung seiner Ansätze für die Bewahrung einer Tradition, die eine der markantesten Inspirationsquellen für die zeitgenössische Suche nach reiner Theatralität war. Vor allem mit dem Ensemble von Tag Teatro bot Boso ein wertvolles Erbe in der Geschichte des Theaters der 1980er Jahre.

Bosos Theater zeugt von einem Prozess, in dem der Schauspieler, Schauspieler-Schöpfer ist. Er ist Autor Darsteller, der zur Schaffung der Aufführung beiträgt, und er ist Autor Darsteller seiner eigenen Figur. Daraus ergibt sich eine weitere große Bedeutung seiner Arbeit, nicht nur in Bezug auf die Wiedergewinnung der *Commedia dell'Arte*, sondern auch in Bezug auf die strategische Entwicklung eines dramaturgischen Systems des Schauspielers, das ein «für die Kunst neu geschaffenes Leben, das die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich ziehen kann», beinhaltet. Boso zufolge müssen die Schauspieler ihr eigenes Leben innerhalb der Maskenfiguren der *Commedia dell'Arte* reproduzieren, damit diese *weiterleben* und vom Zuschauer *gelesen* werden können. Die Analyse von Bosos Poetik bietet uns die Möglichkeit, die Frage nach der Wiedergewinnung, Neuerfindung und Rekonstruktion einer Tradition aus der Vergangenheit zu erweitern. Unter Rückgriff auf die Ansätze, die wir bei der Analyse der bosnischen Theaterproduktion entwickelt haben, haben wir uns zum Ziel gesetzt, andere Erfahrungen der zeitgenössischen Bühnenpraxis zu untersuchen. Es geht darum, die Tradition der *Commedia dell'Arte* zu hinterfragen, die sich nicht auf eine kodifizierte Technik einer Tradition bezieht, wie sie in der Vergangenheit bestanden hat, sondern vielmehr als eine neue Form wieder auftaucht, die sich aus bestimmten historiografischen Aspekten zusammensetzt. Die Analyse der Figuren der *Commedia dell'Arte* durch das dialektische Bild zwischen Vergangenheit und Gegenwart bietet die Möglichkeit, sich mit der Problematik von Figurentypen einer neuen Machart auseinanderzusetzen, die aus der Tradition der *Improvvisa* geschaffen wurden, um zu Repräsentanten zeitgenössischer sozialer Typen zu werden.

Die Tradition der *Commedia dell'Arte* im zeitgenössischen Theater zu untersuchen bedeutet nicht nur, ihre Bestandteile zu analysieren, sondern auch zu versuchen, ein komplexes Universum nicht nur in Bezug auf seine Vergangenheit – «Gab es die *Commedia dell'Arte*?» – sondern auch in Bezug auf seine Gegenwart – «Es ist sehr seltsam, dass es die *Commedia dell'Arte* noch gibt». Die *Commedia dell'Arte* wird in der zeitgenössischen Bühnenpraxis zu einer der größten *Ideen des Theaters*. Sie ist, implizit oder explizit, die Grundlage für die Erneuerung der Theaterkunst in ethischer und ästhetischer Hinsicht in den theoretischen Überlegungen der wichtigsten Protagonisten des internationalen Theaters. Im Licht der *Commedia dell'Arte* bedeutet, die Vergangenheit des Theaters zu hinterfragen, indem man die Rechnungen der Zeit aufzeigt, aber gerade in diesen Rechnungen der Zeit wird das Wesen neuer Theatergeschichten erfasst. Wir kommen wieder auf das Bild der Figur zurück, die sich an einem Ort befindet, der weit von der ursprünglichen Szene der traditionellen Figur entfernt ist, aber immer noch den Vorhang hochhält. Und da nichts jemals eine Wiederholung sein kann, fragt man sich immer wieder, wie das Theater sich mit *Zeit* aufladen und eine Präsenz darstellen kann, die gleichzeitig eine Abwesenheit ist.

Bis heute dauert die Suche an, die Suche nach dem geheimen Aspekt der *Commedia dell'Arte*, nach dem, was sie den Zeitgenossen immer noch verbirgt. «Symbol», «Geheimnis», «Utopie», «geheimnisvolles Objekt», «Konstellation». Je tiefer wir in ihrer Vergangenheit graben, desto größer scheinen ihre Mythen zu werden, desto schwieriger scheint es uns, ihre *materielle* Natur zu erfassen, um, wie Taviani sagte, «eine Idee des Theaters» zu vermitteln. Zu all diesen abstrakten Bezeichnungen könnte man noch eine weitere hinzufügen: die des *Lichts*. Die Präsenz

der Commedia dell'Arte im zeitgenössischen Theater kann wie ein Stern am Himmel gesehen werden, denn wenn man das Licht der Sterne beobachtet, beobachtet man die Vergangenheit.

Le théâtre contemporain à la *lumière* de la Commedia dell'Arte

Carlo Boso et l'art de la comédie

Résumé

Dans un grand nombre d'études qui traitent la question de l'existence de la Commedia dell'Arte dans le théâtre contemporain, une affirmation se répète continuellement : « C'est très étrange que la Commedia dell'Arte existe encore ». Pour exemplifier la récupération de la tradition de la Commedia dell'Arte et pour voir lesquels de ses éléments constitutifs sont toujours présents, nous avons choisi de nous concentrer principalement sur le travail de Carlo Boso, metteur en scène, pédagogue et maître de la Commedia dell'Arte dont la pratique scénique révèle non seulement l'idée d'un univers théâtral du passé, mais synthétise aussi un moment important dans l'histoire de la Commedia dell'Arte à partir de Giorgio Strehler jusqu'à nos jours. La première partie de notre recherche interroge la réappropriation de la Commedia dell'Arte à partir du XX^e siècle afin de retracer les mécanismes esthétiques et idéologiques des grands protagonistes du théâtre contemporain. La deuxième partie est dédiée au parcours professionnel de Boso afin de retracer le contexte dans lequel il récupère l'héritage du passé. La problématique principale est exposée dans la troisième partie qui traite la question du processus de la création théâtrale bosienne à travers une réflexion dialectique « entre mythe et histoire ». La dernière partie analyse le voyage pédagogique de Boso, ses principes et ses trajectoires. Le théâtre de Boso porte en lui l'idée de questionner la tradition de la Commedia dell'Arte en tant qu'instrument performatif et communicatif, ou bien esthétique et éthique, afin de saisir l'essence de nouvelles histoires théâtrales.

Mots-clés : Commedia dell'Arte ; théâtre contemporain ; Carlo Boso ; tradition théâtrale ; transmission ; mémoire ; dramaturgie d'acteur ; masques ; théâtre de rue ; pédagogie théâtrale.

Contemporary theatre in the *light* of Commedia dell'Arte

Carlo Boso and the art of comedy

Summary

In a large number of studies dealing with the question of the existence of Commedia dell'Arte in contemporary theatre, one statement is constantly repeated: «It is very strange that Commedia dell'Arte still exists». In order to illustrate the recovery of the Commedia dell'Arte tradition and to perceive which of its constitutive elements are still present, we decided to focus mainly on the work of Carlo Boso, director, teacher, and master of the Commedia dell'Arte, whose stage practice reveals not only the idea of a theatrical universe of the past but also synthesizes an important moment in the history of the Commedia dell'Arte from Giorgio Strehler until today. The first part of our research questions the re-appropriation of Commedia dell'Arte from the XX^e century onwards in order to trace the aesthetic and ideological mechanisms of the great protagonists of contemporary theatre. The second part is dedicated to Boso's professional career in order to trace the context in which he recovers the legacy of the past. The main issue is presented in the third part, which deals with the question of the process of Boso's theatrical creation through a dialectical reflection between «myth and history». The last part analyses Boso's pedagogical journey, principles and trajectories. Boso's theatre raises the idea of questioning the tradition of the Commedia dell'Arte as a performative and communicative instrument, or aesthetic and ethical, in order to grasp the essence of new theatrical stories.

Keywords : Commedia dell'Arte; contemporary theater; Carlo Boso; tradition; transmission; memory; actor's dramaturgy; masks; street theater; theatre pedagogy

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

Intitulé de l'ED : ED 4 – (ED 0020) : Civilisations, cultures, littératures et sociétés

Adresse de l'ED : Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Études romanes et italiennes – Doctorat international

