

« Le secret de la commedia dell'arte »

Danielle Salvail

Number 59, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27543ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Salvail, D. (1991). Review of [« Le secret de la commedia dell'arte »]. *Jeu*, (59), 198–203.

et prévisible entre O'Neill et Mary, au troisième et dernier tableau, est une grande déception. Là où Legault aurait dû mobiliser toutes les ressources de la psychanalyse et fouiller l'inconscient de l'auteur, elle se borne à paraphraser le *Long Voyage* et à l'assortir de lieux communs.

Ce n'est pas le seul reproche qu'on puisse faire à cette pièce. En donnant vie à des personnages de théâtre, en leur permettant de se révolter contre leur auteur (O'Neill) et de lui imposer leurs exigences, Legault reprend un procédé cher à Pirandello. Si ce procédé est justifié par son propos, on comprend mal pourquoi Legault l'agrément de réflexions sur la liberté, l'autonomie et l'identité des personnages, ou sur l'illusion et la réalité. Chez Pirandello, ces questions sont fondamentales, ici, elles sont déplacées. Trop superficielles pour éclairer quoi que ce soit, elles ne font qu'embrouiller une thématique déjà assez touffue.

Ce n'est pas une mauvaise pièce que nous propose Anne Legault, loin de là, mais on n'y sent ni le souffle ni la rigueur des grands drames d'Eugene O'Neill. Et pour ceux qui voudraient comprendre le grand dramaturge américain, qui voudraient pénétrer ses angoisses et ses haines, mieux vaut retourner à la lecture du *Long Voyage vers la nuit*. C'est un risque fréquent, chez les essayistes biographes, de réduire leur sujet à un prétexte. Anne Legault n'y échappe pas.

jean-marc larrue

«le secret de la commedia dell'arte»

La Mémoire des compagnies italiennes au XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècle. Ouvrage de Ferdinando Taviani et de Mirella Schino. Traduction d'Yves Liebert; traduction des textes anciens de Françoise Valon. Carcassonne, Bouffonneries, coll. «Contrastes», 1984, 470 p.

la comédie masquée

Livre «formé de deux parties [«La tradition littéraire : Illustrations littéraires» de Mirella Schino et «Le secret des compagnies italiennes connues ensuite sous le nom de Commedia dell'Arte» de Ferdinando Taviani] dont les chapitres ont une disposition en miroir» (Avertissement, p. 9)¹, *Le Secret de la Commedia dell'Arte* se présente comme un trajet à travers le mythe de la Commedia dell'Arte, persistant et influent bien qu'il fût élaboré à partir d'éléments minimes et dispersés, entre lesquels aucun lien n'est immédiat, et dont la connaissance historique n'est parvenue aux chercheurs que par fragments, reflets pâles ou trop accentués de souvenirs, de témoignages ou de réminiscences incomplètes, représentations affaiblies, déformées ou exagérées

par les perceptions historiques éblouies ou obscurcies, naïves ou méfiantes, et par les rêves projectifs des théoriciens et des poètes. L'existence de ce mythe tient en partie à une ignorance de ce qu'était vraiment la Commedia dell'Arte, et à une accentuation du rôle de quelques composantes connues qui découle de cette même ignorance et qui confère un caractère figé, «fixe», habituellement associé à la Commedia dell'Arte². Ainsi a-t-on établi un «genre» à partir de quelques détails d'un grand ensemble mouvant, se déplaçant à



FERDINANDO TAVIANI
MIRELLA SCHINO

LE SECRET
DE LA
COMMEDIA DELL'ARTE



La mémoire des compagnies italiennes
au XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècle

Traduction: Yves LIBERT

CONTRASTES
D'ARTS

travers l'espace et le temps (du XV^e au XVIII^e siècle), à travers l'évolution des formes artistiques, à travers des contingences et des modèles historiques et sociaux.

Ainsi caractérisée, la Commedia dell'Arte est arrivée jusqu'à nous avec, pour composantes, des lieux communs issus de réalités authentiques, mais sans contexte autre que celui d'un tableau — ou plutôt d'une mosaïque —, sans mise en situation réelle, sans idée des relations qui existeraient entre ces composantes fragmentaires et dispersées, réduites parce qu'immobilisées

et isolées, dans une vision folklorique de la Commedia dell'Arte. Pour rétablir les réelles composantes qui lui sont traditionnellement rattachées — les masques, associés aux types, aux noms d'art des acteurs et à leur «spécialisation», la conception d'un théâtre improvisé et gestuel dont le texte est réduit, et l'appartenance, par certains de ses aspects formels superficiels, de la Commedia dell'Arte à des traditions populaires (bouffons de la Cour, Carnaval, spectacles de foire avec tous leurs charlatans, danseurs, jongleurs, acrobates, mendiants et monstres) —, pour rétablir le rôle et la place de ces composantes dans cette forme de théâtre, Schino et Taviani remontent non seulement aux premières perceptions et aux témoignages des intérêts variés suscités par la Commedia dell'Arte (par exemple, l'emploi de certains de ses motifs dans les œuvres des romantiques français, ou l'intérêt de dilettante manifesté par George Sand et son entourage dans leurs soirées d'improvisation à Nohant³), aux études nombreuses qui lui ont été consacrées, mais aussi à des témoignages et des documents parfois ignorés ou oubliés, jusque-là peu explorés, et qui constituent une sorte de point de vue interne : les témoignages des comédiens de l'Art, les écrits théoriques de quelques-uns d'entre eux, les éloges ou critiques publiés à leur sujet (principalement les éloges funèbres), ainsi que

les contrats et actes notariés des premières compagnies théâtrales. Les «Illustrations littéraires» de Mirella Schino répertorient ces documents, les citent intégralement en les expliquant ou en les remettant partiellement en contexte. Dans la deuxième partie, Taviani reprend les éléments nouveaux ou déjà connus et les constantes qui ressortent de ces «illustrations», pour tenter de cerner, sous un éclairage mieux défini, les composantes trop (mal) connues de la Commedia dell'Arte, et de démêler cette mosaïque. Taviani réexamine le contexte global dans lequel est née et a existé la Commedia dell'Arte, ainsi que les causes des distorsions variées dans la perception de certains de ses aspects par les historiens du théâtre. Il le fait à l'intérieur d'une démarche à la fois linéaire (historique) et verticale, établissant superpositions et parallélismes entre les plus infimes éléments qui se sont manifestés dans la Commedia dell'Arte à travers toute son «histoire», c'est-à-dire à travers l'établissement progressif de sa forme définitive et à travers l'élaboration du mythe qu'elle a généré. Par cette démarche associative qui réussit, en se projetant dans plusieurs directions, à réunifier, dans un ordre circulaire et logique, l'image fragmentée de la Commedia dell'Arte, l'auteur peut enfin faire ressortir les «secrets» dissimulés derrière le petit nombre d'éléments clés de la Commedia dell'Arte — masques, improvisation, tradition populaire —, secrets jusque-là plus ou moins imperceptibles, présents mais cachés par les éléments trop évidents (trop «spectaculaires») qu'on isolait, faute d'en connaître davantage, pour s'y attarder outre mesure, pour s'attarder

1. Au dernier chapitre de la première partie répond, par son titre et son propos, le premier chapitre de la deuxième partie et ainsi de suite: «L'esprit de la Commedia dell'Arte», «Personnes», «Métiers monstrueux», «Premiers contrats», «Stratégies de défense et de marché», «La production du théâtre», «Boulevard des Italiens».

2. «Dans un domaine aussi obscur que celui de la Commedia dell'Arte, l'effort de la plus grande partie des chercheurs a été d'éviter les exceptions : les grands acteurs, la coexistence, au sein d'un même spectacle, d'éléments issus des académies ou des spectacles de places, tout ce qui rend moins clair le petit espace sur lequel la lumière a été faite. De même et pour les mêmes raisons, les composantes connues sont transformées en éléments constants, rigides, inaltérables.» (p. 454)

3. Un des fils de Sand, Maurice, «conserva tellement la nostalgie de ce divertissement, qu'il recueillit, bien plus tard, tout ce qui pouvait permettre de reconstituer la réalité historique de la comédie italienne, et qu'il en fit un livre qui marquera la renaissance des études sur la Commedia dell'Arte.» (p. 67)

4. «Le spectateur laisse la vie et l'histoire matérielle des acteurs s'effacer et se perdre derrière les histoires idéales des spectacles. Consciemment ou non, il veut qu'il en soit ainsi : c'est pour cela qu'il se fait spectateur. Mais l'historien des théâtres, qui se place du point de vue des spectateurs, renonce à son devoir d'historien ; car le spectateur voit toujours les théâtres à l'envers, par la fin : par le spectacle.» (p. 272)

5. «Le lieu commun selon lequel la Commedia dell'Arte est un genre théâtral qui se distingue des autres pour être en possession du secret de l'improvisation s'est avéré construit de morceaux hétéroclites inconciliables. Nous savons que l'essentiel n'est pas l'improvisation, mais ce que celle-ci cache : la dramaturgie des acteurs.» (p. 293)

6. «Pour fixer les aspects rigides des types de la comédie, pour leur donner un état civil, un habit, un âge, un lieu de naissance, un dialecte, les acteurs auront presque toujours recours aux masques qui proliféraient dans les carnivals des différentes cités d'Italie, caractérisés par un nom — lié aux traditions et aux étymologies les plus diverses — et par un aspect physique bien définis. Ces masques étaient les cocons vides, tout prêts à être habités par l'esprit d'un personnage de comédie. Présents depuis des décennies, peut-être des siècles, dans les carnivals, les masques seront soustraits à leur immobilité vide lorsqu'ils perdront leur aspect rigide pour réagir aux libres variations des comédies et de leurs personnages. Cependant, à chaque fois que les acteurs — cédant à l'amour des publics pour tout ce qui est caractéristique et reconnaissable — développeront les aspects rigides, fixes, des masques libres et ouverts à différentes caractérisations, le masque perdra sa force dramatique et s'enfermera dans le mutisme d'un répertoire typique ou d'une image folklorisante. [...]

Quels qu'aient été les endroits où ils allèrent les chercher, il est certain que les masques s'y trouvaient depuis longtemps déjà 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. C'est pourquoi il n'y a guère de sens à se demander quelle était la signification des masques utilisés par les comédiens puisque c'est précisément cette signification qu'ils perdront quand les comédiens les assumeront.» (p. 342)

«Déjà au début du XVII^e siècle, l'allure des masques italiens s'était comme détachée de leurs acteurs et était allée se poser sur les marionnettes des petits théâtres de foire. Le curieux phénomène par lequel la Commedia dell'Arte continue à vivre dans l'imaginaire d'aujourd'hui, sans s'appuyer ni sur des textes, ni sur une tradition vivante, s'explique, du moins en partie, par sa capacité à se vider de tout contenu humain et de tout contenu d'acteur, et de laisser le masque comme une chrysalide légère que le vent peut disséminer où il veut, qui peut se poser pour donner corps au néant d'innombrables fantaisies différentes.» (p. 405)

7. «[...] les masques permettront aux comédiens de développer un autre élément déjà implicite dans la tradition académique de jouer des comédies, où les gestes des acteurs étaient contraints plutôt par l'exigence de fournir une définition iconographique du type et du caractère, plutôt que par celle de reproduire des actions quotidiennes. [...] Ainsi, les acteurs, prenant les aspects fixes du masque comme base, développeront un ensemble de gestes, postures, démarches, cadences, tics particuliers à chaque type comique, qui passeront ensuite d'un acteur à l'autre, en se transformant et en variant, comme passaient d'un acteur à l'autre, se transformaient et variaient les manuscrits concernant les matériaux littéraires.» (p. 342)

8. «L'une des pratiques inventée par les acteurs pour répondre à la logique du marché — la spécialisation dans un même rôle —, renforcée par la méthode de production des Italiens, — non basée sur un texte écrit —, s'est combinée dans la pensée des historiens avec l'une des plus puissantes fantaisies de l'idéologie théâtrale moderne : celle de l'identification psychologique de l'acteur avec son personnage. C'est en fait parce qu'elle se combine avec l'image la plus facile et la plus répandue de l'acteur stanislavskien et — parfois — avec d'autres [...] que naît la figure d'une Commedia dell'Arte imaginaire, où l'acteur et le masque s'identifièrent de manière durable dans la vie professionnelle, allant même jusqu'à se confondre

existentiellement l'un avec l'autre.» (p. 317)

«La fixité du masque ne caractérise donc pas les acteurs de l'Art. Elle avait caractérisé et caractérisait encore les bouffons pour qui il n'existe qu'un seul nom, le nom fictif, alors que l'acteur de l'Art n'est absolument pas Fritellino ou Arlequin, mais Pier Maria Cecchini dit Fritellino ou Dominique Biancolelli dit Arlequin. Le double nom représente la caractéristique de l'acteur de profession (de même que le masque que les acteurs tiennent à la main [sur les portraits]), c'est-à-dire la distance entre sa spécialisation scénique et sa personnalité humaine.» (p. 320)

9. «[L'existence de la Commedia dell'Arte comme genre théâtral] est une illusion sans racines historiques ni matérielles si ce n'est dans la façon dont l'habileté commerciale des acteurs italiens se combina avec le système parisien de l'organisation des théâtres basé sur la spécialisation et le monopole des genres.» (p. 281)

10. Aspects oubliés ou difficilement concevables lorsque l'on considère la Commedia dell'Arte du point de vue du théâtre moderne, qui s'était partiellement détaché du côté mercantile du théâtre, et dont plusieurs des réformes auxquelles il a donné lieu cherchaient à renouer avec l'esprit du théâtre de fête, théâtre des origines, sortant les spectacles dans la rue et sur la place publique.

11. Le terme est adopté au XVIII^e siècle; au cours de son histoire, ce théâtre eut bien des désignations : «comédie mercenaire», «comédie à l'improptu», «comédie des masques», «comédie à sujet», «comédie à l'italienne» (p. 394). Le terme de «Commedia dell'Arte» qui lui est finalement resté, évocateur et quasi poétique dans son emploi «moderne», avait une valeur argotique et péjorative dans sa langue d'origine :

«L'expression a une valeur argotique mais aussi péjorative [...]. Une fois comprise la valeur argotique négative de l'expression «Commedia dell'Arte», on saisira la cause de sa tardive apparition et les équivoques continuelles auxquelles elle a donné lieu. Alors que les chercheurs continuaient de croire que «Commedia dell'Arte» signifiait «comédie artistique par excellence», ou commençaient à discuter si l'on ne pouvait pas comprendre «arte» à l'ancienne façon italienne comme «profession», «métier», ou si les deux interprétations ne devaient pas être réunies et percevoir la valeur de «commedia dell'Arte» comme celle de «comédie composée avec la particulière maîtrise des professionnels», les seuls à savoir la valeur originale de l'expression étaient les acteurs italiens. Dans leur jargon, quasiment jusqu'à aujourd'hui, dire «commedia dell'arte», «fare la commedia dell'arte» signifiait tomber dans la routine du métier, travailler comme un cabot, sans un minimum de rigueur professionnelle et aussi — parallèlement — vivre dans la misère d'expédients.

Ainsi, le nom le plus accrédité pour désigner les théâtres des compagnies italiennes fut longtemps compris à l'envers du sens qu'il avait dans la bouche des acteurs qui l'utilisèrent les premiers.» (p. 395)

12. Ce milieu cultivait l'art de l'éloquence, de l'improvisation poétique comme exercice (autre voie par où a pu s'effectuer l'exagération de l'emploi de l'improvisation dans la Commedia dell'Arte, les actrices s'adonnant à ces activités, mais en dehors des scènes) et appartenait à un rang social proche de la bourgeoisie et d'une certaine aristocratie; les femmes passant par ces académies pour arriver finalement sur les scènes ont augmenté et transformé sensiblement et l'auditoire, et la composition des spectacles : «[...] la venue des femmes au théâtre ne fut pas une simple libération, elle ne fut pas la simple rectification d'un système où les rôles féminins étaient joués [...] par des hommes; ce fut la greffe sur le professionnalisme des acteurs d'une autre veine culturelle — académique, pétrarquaisante, classiciste, lyrique — qui dans le domaine féminin avait fait l'objet d'un processus de professionnalisme et de commercialisation analogue à celui auquel avait été soumis — dans le domaine masculin — la veine bouffonne et burlesque. Arrivée des femmes sur scène et meilleure qualité des comédies professionnelles sont les deux faces d'un phénomène unique. L'importance des actrices ne s'épuise pas dans leur capacité à fasciner et à séduire les publics mais consiste, par-dessus tout, à élargir la compétence des compagnies, l'éventail de leurs spécialisations, en inaugurant une dimension dramaturgique nouvelle.» (p. 309)

sur des «surfaces» de ce théâtre sans en saisir l'essentiel qui agissait «en creux» et dont une partie seulement était perceptible «extérieurement», suivant le point de vue ébloui du spectateur ou limité du spécialiste⁴. Ainsi l'improvisation n'est qu'une apparence de spontanéité qui résulte de la maîtrise d'une technique de jeu perfectionnée à l'extrême par les Italiens qui leur permet une rapidité d'assimilation des spectacles non pas improvisés mais *composés* par les comédiens⁵ et dont le texte n'était pas *écrit* mais transmis oralement, donc existant; l'emploi des masques ne découle pas d'un lien d'origine entre la Commedia dell'Arte et le Carnaval, mais d'un emprunt arbitraire de la forme creuse que le masque, une fois sorti de son contexte carnavalesque ou autre, représente⁶, et que la gestuelle assortie aux types — et par le fait même aux masques — provient d'un travail de composition⁷ et non d'une parenté honteuse avec les acrobates, les danseurs ou les êtres aux curieuses difformités des foires ou des Cours; le nom d'art de l'acteur ne révélait pas son identité permanente avec un type qui serait sa «spécialisation», mais rappelait un succès caractéristique ou *une* de ses «spécialisations de métier», agissait comme une marque de reconnaissance ou un surnom relatifs à des acteurs qui excellaient dans des genres dramatiques autres que la comédie, s'appliquant ainsi à se faire plutôt «spécialistes de la non-spécialisation», et à se démarquer du bouffon auquel on rattachait ses origines, en maintenant une distance entre sa personne sociale et son personnage, son «masque»⁸.

Plus que de rectifier les mythes de la Commedia dell'Arte, Taviani éclaire les zones d'ombre entourant ses composantes exagérées mais authentiques, et agrandit le paysage qu'elle composait jusqu'alors. Il en arrive ainsi à corriger une autre déformation de la perception habituelle de la Commedia dell'Arte, déformation issue de la vision moderne du théâtre comme art idéal ayant un caractère d'«absolu», qui a gommé plusieurs transformations matérielles réalisées à travers l'élaboration de la Commedia dell'Arte : plus qu'une forme théâtrale, la Commedia dell'Arte est un mode de fonctionnement d'un théâtre qui est moins un *art* qu'un objet com-

mercial⁹. Son avènement peut être contenu presque tout entier dans le passage «d'un théâtre de fête à un théâtre de marché», par la création de compagnies, de la profession d'acteur, par la présentation des spectacles dans des salles, et non plus sur la place publique, et pour lesquels on doit payer¹⁰. La vision plus idéale que le XX^e siècle se fait de la Commedia dell'Arte oubliée, en retenant la virtuosité et l'invention agile de ses praticiens, qu'elles étaient aussi dues à leur situation difficile de comédiens devant assurer leur subsistance par ce métier et à la concurrence inhérente à tout système commercial qui les forçait à maîtriser et à approfondir rapidement et efficacement leur métier et leurs méthodes de production.

Insérées dans l'élaboration d'une forme théâtrale qui ne sera appelée «Commedia dell'Arte» que tardivement¹¹, ces compagnies, «petites industries familiales», à la conquête de leur lieu, de leur espace et de leur statut, sociétés parallèles moins marginalisées que tenues à l'écart, juste «à côté», furent le cadre de transformations profondes, progressives ou subites. Ainsi, à l'improvisation et aux masques, concepts enrichis par ce livre, on pourrait ajouter l'avènement des femmes sur la scène, apport qui combina, avec la tradition des bouffons et des saltimbanques, d'où étaient issus les comédiens, la tradition des académiciens¹². Mais surtout, par le caractère d'exception qu'elles présentaient, caractère qu'on peut mettre en rapport avec une certaine «monstruosité» de l'acteur qui le rattachait encore à des origines populaires, ces compagnies, qui jouaient dans des salles, ont établi des distances qui ont permis de plus en plus aux comédiens de se détacher des origines carnavalesques et populaires du théâtre : distance entre l'acteur et son personnage, qui a donné lieu à une dialectique complexe de l'intériorité et de l'extériorité¹³; distance entre la salle et la scène, entre le spectateur et l'acteur, soulignée par l'étrangeté des compagnies italiennes qui ont conquis leur renommée à... l'étranger, et l'ont cristallisée à Paris¹⁴.

Le livre de Schino et Taviani s'ouvre sur une iconographie préalable et par la suite implicite aux commentaires des auteurs. Tout en souli-

gnant l'importance des images à côté de celle des textes pour retracer les mythes et les secrets de la *Commedia dell'Arte*, ce trajet iconographique retrace le champ de perception extensif de ce livre établi, champ qui englobe la *Commedia dell'Arte* depuis ses origines jusque dans ses prolongements historiques et esthétiques, qui découlèrent de l'apport important des compagnies italiennes exilées dans la définition et l'instauration progressive d'un théâtre européen. Perfectionnée et achevée à Paris, la «comédie à l'italienne» périlclitera et laissera la place à ce qui deviendra la comédie classique; aussi, à la fin de son trajet géographique, l'auteur note-t-il que le Boulevard des Italiens n'est plus qu'un nom¹⁵. Avant d'être absorbée dans un ensemble plus vaste instauré par un Molière synthétisant¹⁶, assimilée par la Comédie-Française et le théâtre classique, la *Commedia dell'Arte*, dans la mesure où elle concentre les apports des comédiens italiens à la grande tradition européenne, est encore présente, sous la forme de résonances variées, dans les courants esthétiques qui ont modelé le théâtre moderne, et ce même si cette influence était fondée sur des «erreurs» ou sur des déformations idéalisantes tenant à l'existence plus mythique qu'historique de la *Commedia dell'Arte*, et à une appréhension de celle-ci moins comme réalité que comme souvenir constamment remodelé selon les individualités qu'il habitait¹⁷. Cette perception par réminiscences de la *Commedia dell'Arte* se reflète dans le sous-titre de l'ouvrage : «La mémoire des compagnies italiennes au XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècle.» Sa méthodologie ne condamne pas la perception déformante du souvenir, mais s'en inspire pour éclairer les mémoires historiques, collectives et individuelles, laissées dans l'ombre par l'action idéalisante d'un souvenir romantique resté à la surface des choses, ébloui par ce qui justement voilait les secrets dissimulés par ces surfaces. Le tableau étendu mais obscurci par de nombreuses zones d'ombre de la *Commedia dell'Arte* trouve partiellement et temporairement sa finitude avec le dévoilement progressif de ses «secrets»; et bien qu'il reste encore des ombres dans cette trame complexe, les secrets révélés trouvent leur juste place, à l'intérieur du réseau pluridirectionnel des relations qui existent entre eux, enfin éclairé. La mémoire de la *Commedia dell'Arte* et le

13 . «[...] la voie de la relation ininterrompue et de la tension ininterrompue entre la personne de l'acteur et ses personnages. La voie de l'équilibre dynamique entre l'intérieur et l'extérieur, où l'acteur ne permet jamais au masque et aux personnages de se confondre avec sa personne publique, mais où il construit cette dernière avec le même art d'acteur et se montre, somme toute, *acteur de sa propre vie*, point de référence non usuel à la culture de son époque : ni miroir de ses images et de ses désirs, ni imitation de ses normes.» (p. 388)

«L'utilisation énergique de la contiguïté des deux faces de l'acteur — scénique et personnelle — peut produire un écheveau si raffiné de jeux dialectiques, un «récitatif» complexe si savant que face à lui, les soi-disant discours théoriques sur l'acteur, pleins de distinctions grossières telles qu'«identification» ou «distanciation», font sourire par leur simplisme [...]» (p. 390)

14 . «La force des acteurs se mesurait à leur capacité de régir des spectacles qui leur permettaient de rencontrer les publics les plus vastes possibles en conservant la radicale séparation entre la valeur et la signification du théâtre pour qui le voyait, et la valeur et la signification du théâtre pour qui le faisait. Si le spectacle exprime trop sa valeur pour les comédiens (s'il veut, par exemple, être un pur moyen de gagner de l'argent et survivre), il perd inévitablement l'audience des spectateurs. Mais si les spectacles expriment trop les besoins et les tendances des spectateurs, les comédiens ont perdu la marge cachée de leur indépendance. La *Commedia dell'Arte*, pendant une brève période, apporte l'image d'un théâtre qui put concilier les extrêmes, un maximum d'étrangeté vis-à-vis de son public, avec un maximum d'accueil de la part de celui-ci.

Ce qui contribue à expliquer pourquoi la fortune de la *Commedia dell'Arte* se forgea à l'étranger : là, le maximum d'étrangeté répondait à un goût pour l'exotisme totalement acceptable parce que totalement différent.» (p. 393-394)

15 . «Leur nom parvint jusque-là par erreur, ou par la force de l'habitude, parce que les gens continuaient à appeler «italiens» des acteurs et des chanteurs qui ne l'étaient plus et ne jouaient plus rien qui ressemblât à la «Comédie Italienne.» (p. 405)

16 . «[Benedetto] Croce a écrit :

Un poète génial qui aurait eu l'esprit, le cœur, le sens esthétique, l'éducation littéraire, le génie et le goût, la force synthétique qui manquaient aux historiens et aux mimes, pourant remarquables à leur façon, aurait pu utiliser et manipuler la matière retrouvée par ceux-ci, se servir de leurs méthodes d'écriture théâtrale, apprendre leur brio théâtral, profiter de leurs efforts, approfondir les caractères, bien disposer les traits d'esprit dans ses propres créations; il aurait certes pu de la sorte exprimer son âme, mais dans cette âme il aurait accueilli, purifié et élevé les âmes des comédiens italiens de l'art. Un tel poète n'apparut pas en Italie au XVII^e siècle, mais en France — où plus encore qu'en Italie, ces comédiens avaient trouvé la fortune, les conditions adéquates et les impulsions à leur œuvre — il apparut en France et ce fut (il est inutile de le dire) Molière. En lui surgit, et en lui seul continue de vivre sans heurts, la fleur des inventions et des fantaisies de la comédie de l'art italienne (Croce, 1932, p. 517-518).

17 . «L'illusion que le genre théâtral *Commedia dell'Arte* ait existé dans l'histoire des théâtres italiens naît du fait que ce genre existe réellement chez Callot, chez Gillot, chez Watteau; dans les pages des traducteurs et admirateurs russes et allemands du Comte Carlo Gozzi; dans l'imagination de George et de Maurice Sand et des romanciers français du XIX^e siècle; et chez Craig, Meyerhold, Vakhtangov, Tairov, Copeau, Dullin [...]» (p. 281)

«[...] de Gillot et Watteau à Maurice Sand, d'Hoffmann à Meyerhold, de Callot à Craig, la *Commedia dell'Arte* donna à croire qu'elle possédait le sens le plus profond du théâtre, alors qu'au contraire c'était un théâtre essentiellement vide, mais aux contours suffisamment solides et énergiques pour recevoir les imaginations et les fantaisies les plus différentes.» (p. 396)

souvenir que la tradition littéraire et iconographique européenne s'en était fait sont en quelque sorte réconciliés par la compréhension de leurs trajets respectifs, tantôt analogiques, tantôt contradictoires à cause des dimensions démesurées que l'un prenait par rapport à l'autre¹⁸, trajets finalement couverts par cet ouvrage spécialisé, mais ouvert au perfectionnisme sans artificialité qui erre parfois dans des annotations dont le détail et l'élaboration n'ont de raison d'être et de justification que l'intérêt des auteurs pour leur sujet, non un intérêt compulsif, mais exalté dans une sorte de désir d'érudition communicative.

danielle salvail

18. «Le sens de cette curieuse survivance dans l'histoire des images et du souvenir de la Commedia dell'Arte — même s'il est déformé et reformulé différemment d'une époque à l'autre — se tient tout entier dans le contraste profond entre les petites dimensions des compagnies, leur négligeable poids matériel, dans l'enchevêtrement constitué par les spectacles et par les représentations publiques de l'époque, et leur ombre gigantesque. Le sens de ce profond contraste se trouve dans l'incommensurabilité entre le théâtre pour les acteurs et le théâtre pour les spectateurs.

[...]

Maintenant, les analogies fondamentales sur lesquelles les spectateurs du théâtre moderne ont construit leur façon de voir le théâtre sont sans rapport avec les analogies fondamentales sur lesquelles les acteurs érigent leur pensée et leur action. Ainsi les uns font dériver et diffusent ce que les autres avaient artisanalement construit dans l'enceinte de leurs petits groupes.» (p. 396)

Une saison en enfer...

Théâtre La Chapelle :

pour une programmation
de tous les diables.

saison 1991 - 1992

Pigeons international • Tuyo • Momentum • Imago
Gaston Miron • Louise Bédard Danse • Lucie Grégoire Danse
La nef • Théâtre 1774

danse

théâtre

musique