

De la féerie au théâtre « L'oiseau vert » de la Comédie de Genève

Diane Pavlovic

Numéro 35 (2), 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27219ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Pavlovic, D. (1985). Compte rendu de [De la féerie au théâtre : « L'oiseau vert » de la Comédie de Genève]. *Jeu*, (35), 74–91.



de la féerie au théâtre

« l'oiseau vert » de la comédie de Genève

Texte de Benno Besson, d'après Carlo Gozzi. Mise en scène: Benno Besson; masques: Werner Strub; décor et costumes: Jean-Marc Stehlé; musique: Christian Oestreich; assistante de mise en scène: Gisèle Sallin. Avec Hélène Firla (Barbarina), Françoise Giret (Smeraldina), Jean-Pierre Gos (Renzo), Michel Kullman (Pantalon), Véronique Mermoud (Tartagliona), Emmanuelle Ramu (Pompea), Laurence Rochaix (Ninette), Gisèle Sallin (le valet des jumeaux), Laurent Sandoz (Brighella), Nicolas Serreau (Truffaldino), Jean-Marc Stehlé (Tartaglia), Alain Trétout (l'Oiseau vert) et Claude Vuillemin (Calmon). Production de la Comédie de Genève présentée au Théâtre Denise-Pelletier, du 28 mars au 18 mai 1985.

Éblouissement, enchantement, fascination: depuis sa création à Genève, en novembre 1982, *l'Oiseau vert* suscite partout¹ le même enthousiasme émerveillé, déployant sa magie devant des salles invariablement séduites, conquises, captives. Sa richesse visuelle, d'emblée, s'impose; mais l'ingéniosité d'une mise en scène inventive, d'un texte bouffon, parodique, actuel et intelligent, le génie et l'entrain d'interprètes incroyablement disciplinés subjuguent aussi, et contribuent à faire de la représentation ce pur moment de plaisir qu'on a tant célébré et qui, avec l'enfance (celle qui sommeille en chacun de nous et celle du théâtre), a retrouvé le sens de la fête.

Conte de fées revu et corrigé, cet *Oiseau vert* est une réécriture, par Benno Besson², d'une « fable philosophique » écrite par Carlo Gozzi en 1765, au déclin de la commedia dell'arte. *L'Augellino belverde* (traduit cent ans plus tard, en 1865, par Alphonse Royer, sous le titre de *l'Oiselet vert*) était une farce attachée aux traditions de la commedia, mais nourrie de mythologie populaire. La réflexion sur l'égoïsme à laquelle se livrait Gozzi y était menée à même une féerie active, un merveilleux fertile en rebondissements et en *lazzi*, où les masques familiers au public (Pantalon,

1. Présentée dans la plupart des pays francophones européens, ainsi qu'en Italie, la production a mérité, en 1983, le Trophée du théâtre, décerné à Paris par le Syndicat de la critique au meilleur spectacle, français ou étranger, vu en France. Au Québec, son séjour (pour lequel il faut saluer en passant la direction artistique de la Nouvelle Compagnie Théâtrale, qui a pris l'heureuse initiative d'inviter la troupe suisse) a déclenché une avalanche de commentaires et de critiques dithyrambiques, teintés de nostalgie cependant: la Comédie de Genève reçoit une subvention annuelle *municipale* de un million et demi de dollars. . .

2. Né en Suisse romande, Benno Besson a travaillé plus de vingt-cinq ans en Allemagne, dont dix ans avec Bertolt Brecht (au Berliner Ensemble), qui l'y avait invité à la fin des années quarante, et dix ans à la Volksbühne (toujours à Berlin-Est), en tant que directeur artistique. Il a signé plusieurs traductions françaises (Brecht, Kafka, Shakespeare) avec Geneviève Serreau et a adapté en allemand, avec Brecht, des oeuvres de Farquhar, de Molière, d'Anna Seghers. C'est en 1982, après avoir fait des mises en scène un peu partout en Europe, qu'il devient directeur de la Comédie de Genève; *l'Oiseau vert* est le premier spectacle (quatre ont suivi) qu'il y a présenté.

l'Oiseau vert rend visite à la reine Ninette que sa belle-mère, Tartagliona, a fait enterrer vive sous le trou de l'évier. « Ninette est une persécutée lucide et joyeusement cynique, comptant les vaisselles qui s'écoulent dans sa prison et qui marquent sa chronologie. » Photo: André Panneton.





Le charcutier Truffaldino déclare à sa femme Smeraldina qu'il chasse de chez lui Renzo et Barbarina, les jumeaux, le jour même de leurs dix-huit ans, parce qu'il est fatigué de les nourrir. Ainsi s'amorce la réflexion de Gozzi sur l'égoïsme. Photo: André Panneton.

Brighella, etc.) désamorçaient le fantastique des situations par des commentaires truculents et terre à terre qui avaient, en outre, l'avantage de relancer constamment l'action.

C'est le même chevauchement entre surnaturel et drôlerie (tous deux distanciés, forcément), le même mélange des genres et des registres que l'on retrouve dans le texte de Besson, avec, en plus, le recul qu'ont permis deux siècles de littérature et de pensée depuis Gozzi. Aussi, si les motifs du conte et ceux de la dérision sont mis en perspective, cet écart nous renvoie quand même à eux et nous les restitue avec d'autant plus de force. Parti des caractères relativement fixes de la *commedia dell'arte*, *l'Oiseau vert* s'est humanisé en route mais, fait significatif, il a conservé ses masques, bien que ces derniers ne soient plus les mêmes. C'est que le projet fondamental n'a pas changé ou, plutôt, a été admirablement compris et (dans les deux sens) représenté. *L'Oiselet vert*, dans son propos et dans sa forme, entretenait de multiples rapports avec l'esthétique baroque qui avait eu cours en Italie au siècle précédent surtout, mais qui en marquait encore la société; loin d'atténuer ce caractère de son prédécesseur, *l'Oiseau vert* l'a réinséré dans un contexte social contemporain et en a joué aux mêmes fins, celles de la théâtralité.

« tonnerre, éclairs, vent, prodiges, etc., etc. »

Touffue et compliquée, la fable abonde en péripéties: les jumeaux Renzo et Barbarina, enfants du roi Tartaglia et de la reine Ninette, ont failli être tués à leur naissance selon l'ordre de leur grand-mère Tartagliona, qui a fait enterrer vive leur mère

Ninette sous le trou de l'évier. Sauvés par le ministre Pantalon, recueillis par un charcutier (Truffaldino) et par sa femme (Smeraldina), ils ont grandi en lisant les philosophes. La pièce commence au jour de leurs dix-huit ans, alors que leur père adoptif, fatigué de les nourrir, les chasse de chez lui. Errant à la quête de leurs origines, ils rencontrent l'Oiseau vert, qui est en fait un prince tenu de sauver Ninette et d'épouser Barbarina pour être délivré d'un maléfice. Il les aide par l'intermédiaire de Calmon, roi des statues, qui leur fait apparaître un palais somptueux face à celui du roi. Dès lors, insoucians de leurs principes philosophiques, les jumeaux aspirent à la suprématie en tout, et leur avidité les entraînera dans une suite d'épreuves et de dangers où ils auront à combattre les prodiges de la fée Serpentine (propriétaire des pommes qui chantent et de l'eau qui danse) et ceux, terribles, de l'ogresse Créonta, avant d'achever leur parcours vers la connaissance qui est, avant tout, connaissance de soi.

On voit ce qu'une telle trame peut offrir comme possibilités purement scénographiques; et Jean-Marc Stehlé, concepteur du décor et des costumes de *l'Oiseau vert* et interprète du rôle de Tartaglia, s'en est donné à cœur joie. Somptueux, son décor se transforme au gré de l'action et l'illustre sans la paraphraser, offrant sans cesse au regard un complément d'information quant à ce que raconte le texte. Gozzi précisait que la scène devait représenter « partie la cité imaginaire de Monterotondo, partie les jardins de Serpentine, partie la colline de l'Ogre », et autres lieux fantastiques commandés par la trame narrative. L'espace conçu par Stehlé est en perpétuelle métamorphose; il a ce caractère instable, à la fois inquiétant et exaltant, qui marque le trajet symbolique des jumeaux. Murs et plancher de scène sont en tissus mâtés uniformément bruns avec des ouvertures, des excroissances, des reliefs étranges (qui deviendront autant d'éléments colorés, selon la succession des événements), boyaux, moisissures, viscères enchevêtrés en un amalgame évocateur en soi. Mais ce lieu de *l'antré* (le décor, déjà semblable à une grotte, sera dominé par l'image d'une gueule immense, mobile, souple et flasque, sur laquelle s'ouvrira le fond de scène) est également celui de *l'entre*: représentant à la fois tous les espaces décrits par l'action, le décor n'est identifié à aucun d'entre eux et ne saurait être défini que par cette qualité de lieu intermédiaire et résolument potentiel.

Cette qualité est celle-là même qui le rend inépuisable. « S'emparer de l'Oiseau vert exige un *coup d'oeil surhumain* », dira Calmon à Barbarina (il faut en effet « s'arrêter à sept pas, un pied, quatre onces, un pouce et un point de l'Oiseau vert », la marge d'erreur tolérée étant « l'épaisseur d'un cheveu »). Ce coup d'oeil surhumain nous est donné à voir du début à la fin, depuis le palais rutilant, brillant de tous ses feux, qui apparaît en une seconde lorsque les jumeaux (sous les conseils de Calmon toujours) jettent contre un mur informe un vulgaire caillou, tandis que leurs propres vêtements rapiécés se changent tout aussi instantanément en de superbes atours, jusqu'aux fleurs qui tombent d'un seul mouvement et se plantent dans le sol à cette réplique anodine de Pantalon: « Elle nous a tous invités dans son jardin, la pé-tasse... » Entre ces deux moments magiques, nous aurons vu des pommes qui chantent en se trémoussant, sous la garde de fauves assoiffés qu'une statue viendra abreuver, de l'eau qui danse derrière une porte de fer poussée par trois autres statues (les Maures de Venise), apparues elles aussi aux ordres de Calmon; nous aurons vu la caverne de l'Ogresse se mettre en mouvement, avec tonnerre et fumée, lorsque Renzo et Truffaldino, pour avoir voulu s'en approcher, seront transformés en squelettes, nous aurons vu l'Oiseau vert s'envoler de son perchoir une fois



« Le décor, déjà semblable à une grotte, sera dominé par l'image d'une gueule immense, mobile, souple et flasque, sur laquelle s'ouvrira le fond de scène. » Photo: Claude Gafner.

délivré, et nous aurons assisté aux transfigurations finales de Tartagliona en tortue, de Brighella en âne et de l'Oiseau vert en jeune roi. Calmon fournit souvent les instruments de ces prodiges (instruments qui se trouvent en général, caillou ou mot de passe, sous le talon droit de celui qui devra subir l'épreuve), apparaissant dans le noir alors qu'une voix, en coulisse, répète toujours, en l'accompagnant des bruits et des effets lumineux appropriés, la didascalie qui accompagne dans le texte ses entrées et sorties: « Tonnerre, éclairs, vent, prodiges, etc., etc. »!

La mise en scène joue en effet sur les deux niveaux, celui de la féerie réelle et celui de la féerie parodiée. Le « narrateur » qui énonce les conventions d'usage lorsqu'une statue apparaît, remplaçant la démonstration de ces conventions, ne les tourne pas vraiment en dérision: cette distance supplémentaire par rapport au texte de Gozzi est prétexte à une complicité encore plus grande avec le spectateur, sans enlever à ce dernier la part de rêve qu'on lui promet. On le tient d'ailleurs en haleine par un rythme enlevé, un feu roulant d'actions exempt de temps morts, jamais ennuyeux. Lorsqu'une action se termine une autre s'ébauche, un personnage sort à gauche tandis qu'un autre entre à droite, la structure en actes et en scènes est presque imperceptible (d'ailleurs Besson, dans sa version, l'a un peu modifiée et allégée), le débit est rapide, les changements de décor sont instantanés et silencieux: tout fonctionne à merveille, sans heurts, sans fausse note, transportant le spectateur de scène en scène en un mouvement continu, l'amusant, l'intéressant, le captant sans cesse par quelque détail, quelque élément judicieusement distribué dans le déroulement du spectacle. L'action, même visuelle, rebondit aux bons moments, les surprises ont le temps d'être assimilées sans pour autant nous laisser nous y attarder trop longtemps, bref tout est dosé, calculé, bien mené.



« Nous aurons vu des pommes qui chantent en se trémoussant, sous la garde de fauves assoiffés qu'une statue viendra abreuver, de l'eau qui danse derrière une porte de fer poussée par trois autres statues (les Maures de Venise), apparues elles aussi aux ordres de Calmon. » Photo: Yves Gallois.

petit retour sur la commedia dell'arte

Cette vivacité respecte le contexte d'origine de *l'Oiseau vert* et donne une idée précieuse de ce qu'a dû être la commedia dell'arte pendant plus de deux siècles (apparue vers le milieu du XVI^e siècle, elle s'est prolongée tant bien que mal jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, et connaît depuis le XX^e un renouveau pas si étonnant, compte tenu de toutes les recherches formelles et des retours aux sources du théâtre qui ont eu cours). Appuyée sur des canevas (*scenarii*), jamais sur des textes complets, elle a développé une technique corporelle préférant le geste et l'acrobatie au discours, signifiant par une sorte d'intelligence du corps qui, au-delà du grotesque et du facétieux, tendait à cerner des « caractères » sociaux ou moraux réels. Si elle commentait et, le plus souvent, caricaturait le social, sa position idéologique, plus ou moins appuyée, n'allait pas jusqu'à la dénonciation avouée, et s'inscrivait dans un registre polémique convenu.

Quant aux caractères qu'elle présentait, ils étaient fixés en des masques particuliers à chacun (sauf pour les amoureux qui, tenant les rôles « sérieux », n'étaient jamais masqués, et pour les femmes qui, soubrettes ou comtesses, étaient en général amoureuses...), des masques qui se substituaient à la personne du comédien³ au point que les noms des premiers interprètes de ces types sont confondus avec les noms des types eux-mêmes. Ces types, assez statiques, étaient dotés d'une petite quantité de traits de caractère stables et grossièrement exagérés, gagnant en pou-

3. Si le latin *persona* (« masque ») sert le plus souvent à questionner le concept de personne, rappelant ce que ce concept véhicule comme artifice, il faut réciproquement y voir l'affirmation du masque comme identité.



voir comique ce qu'ils perdaient en nuances psychologiques. À partir de ces caractéristiques fondamentales, les Masques pouvaient varier leurs personnages: qu'il soit valet ou homme d'État, Tartaglia bégayait dans tous ses rôles, comme son nom, d'ailleurs, l'indique — car la nomination, dans la commedia dell'arte, est transparente. Au-delà de traits communs à tous les types (et dont le plus évident est sans doute l'égoïsme), chacun avait donc une identité, mais plusieurs d'entre eux se sont plus ou moins mêlés à travers les époques, et beaucoup sont restés seconds. Si l'on considère aujourd'hui que les quatre masques fondamentaux de la commedia sont ceux de Pantalon, d'Arlequin, de Brighella et du Docteur, à Venise, ville de Gozzi, les quatre masques les plus courants étaient ceux de Pantalon⁴ (célèbre bourgeois vénitien d'âge mur), de Brighella («l'intrigant», originaire de Bergame), de Truffaldino («l'escroc», Bergamasque également et dérivé d'Arlequin) et de Tartaglia (Napolitain ridicule et le plus souvent bafoué; il est le seul à n'être pas habillé, dans la production de Besson, de son costume traditionnel⁵, et le seul également à n'avoir pas conservé sa «nature» d'origine). On les retrouve, bien sûr, tous les quatre dans *l'Oiseau vert* avec, cependant, de légères variantes d'emplois et de caractères, variantes que Gozzi, précisons-le, avait lui-même introduites.

Brighella, qui était avec Arlequin l'un des deux *zanni* (bouffons) de la commedia (et qui, esclave, volait ses maîtres, vieillards surtout), est devenu avec le temps de plus en plus sournois et raffiné, maîtrisant un langage emprunté et réussissant à s'insinuer partout pour frapper dans l'ombre. Devenu chez Gozzi orateur, il est en outre devin, prédisant les événements ultérieurs de la fable à la façon de la chanteuse qui, dans la tradition dell'arte, narrait les scènes avant qu'elles ne soient jouées⁶. Quant à l'autre *zanni*, Truffaldino, il est passé d'une ruse et d'une polissonnerie un peu frustes aux mots d'esprit, sans rien perdre de sa gourmandise, de sa paresse, de sa couardise, de sa crédulité, de sa sensualité, de son insolence railleuse et parfois ordurière et, surtout, de sa grande agilité; malgré un ventre majestueux, c'est un être tout en sautilllements, en danses et en cabrioles.

du masque à la personne . . .

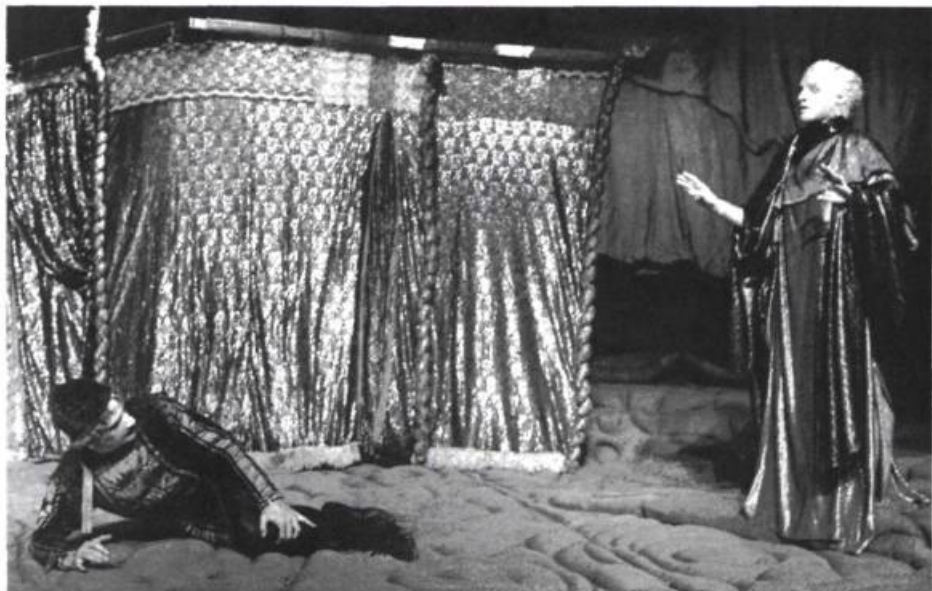
Gozzi arrive en fin de carrière de la commedia dell'arte. En lui alliant le conte de fées et le conte oriental, juxtaposant des fragments de prime abord chaotiques, bigarrés, hétérogènes, son intention était d'abord polémique, et ne voulait qu'opposer au «réalisme» prôné par Goldoni une tradition théâtrale mutée en *fiaba*, où les personnages de la commedia avaient un nouveau pouvoir poétique, celui de commenter et de fomentier des intrigues complexes et irréalistes. Son théâtre fiabesque est d'une écriture elle-même fragmentée. Les rôles «sérieux» (c'est-à-dire les statues, l'Oiseau vert, la reine Ninette et les jumeaux) s'expriment en vers (non rimés), et les autres personnages passent des vers à la prose; cela, sans compter les simples

4. C'est d'ailleurs lui qui a donné son nom au pantalon, et non le contraire. Les culottes et les chausses faites «tout d'une pièce» faisaient partie de son costume.

5. Ceux de Pantalon et de Brighella étaient particulièrement précis dans leur reconstitution. Habillé de rouge depuis le XVI^e siècle, avec un bonnet de laine rouge et un long manteau vert ou noir, Pantalon porte des pantoufles turques, habituellement jaunes, et son masque brun est orné de moustaches grises. Quant à Brighella, costumé de toile blanche bordée d'un galon à la façon d'une livrée (veste, pantalon et manteau), son masque olivâtre a perdu sa barbe pour ne conserver, au XVII^e siècle, qu'une moustache. Cette constance dans le costume avait une fonction analogue à celle des masques: la typisation permettait une reconnaissance immédiate des caractères.

6. On reconnaît là un procédé de distanciation qui a été réutilisé depuis . . .

Pantalon, célèbre bourgeois vénitien d'âge mûr. Photo: Yves Gallois.



« Pompea, statue à qui on a donné la vie, devient aussitôt débridée, insatiable et nullement reconnaissante. »
Photo: André Panneton.

canevas qui laissaient aux comédiens le loisir d'improviser. Seul Brighella parle parfois en vers rimés (lorsqu'il prophétise et lorsqu'il courtise), se réservant la prose pour des apartés, tandis que Pantalon ne s'exprime jamais en vers, rimés ou non : il parle en dialecte vénitien d'un bout à l'autre du texte. Ce texte de Gozzi est beaucoup plus *écrit* qu'on ne serait porté à le croire, jouant déjà des décrochages de niveaux de langue; et bien que l'auteur italien proclamait partout la richesse essentielle de la comédie improvisée, la part laissée à l'improvisation dans *l'Oiseau vert* est somme toute assez réduite, et circonscrite, en gros, aux masques⁷.

Pour ces types essentiellement destinés à l'improvisation, le pari de Benno Besson était difficile à tenir, et il a dû, là plus qu'ailleurs, inventer, imaginer, improviser lui-même une langue qui soit théâtrale, riche, amusante et significative sous des airs de spontanéité. Ce pari, il l'a tenu: plus qu'une adaptation, son oeuvre en est une de création véritable, et réussit à incarner, à enrober de chair, des personnages facilement figés.

Les personnages féminins, entre autres, ont une vie qu'ils n'avaient pas. Smeraldina, surtout, est humaine, forte, sensuelle; Ninette est une persécutée lucide et joyeusement cynique, comptant les vaisselles qui s'écoulent dans sa prison et qui marquent sa chronologie; Pompea, statue à qui on a donné la vie, devient aussitôt débridée, insatiable et nullement reconnaissante; quant à Barbarina, elle se distinguera enfin de son frère jumeau et, à la fin, devant la transfiguration de *l'Oiseau vert*,

7. Gozzi avait d'ailleurs la chance de compter sur un interprète exceptionnel pour le rôle de Truffaldino. La troupe de Truffaldino Sacchi était célèbre à Venise, et Gozzi en était devenu l'auteur attitré. Improvisateur admirable, Sacchi interprétait lui-même les rôles de Truffaldino, aussi Gozzi ne les écrivait-il pas. Les parties qui mettent en scène Truffaldino sont rarement explicites, pour cette seule raison: l'auteur se contentait d'indications qui laissaient le champ libre à l'improvisateur.



Si on bouge, dans *l'Oiseau vert*, on y parle tout autant. Le génie de Besson, le metteur en scène, est d'avoir « réintroduit le plaisir du Verbe dans une pièce toute entière destinée au regard », d'avoir créé une langue « qui respecte les mythes créés par Gozzi tout en les désamorçant ». Photo: André Panneton.

c'est elle qui clôt la pièce par cette déclaration décidée: « Je l'épouse! »⁸

Quant aux personnages masculins, le problème qu'ils posaient est différent. Le degré d'abstraction des types, cristallisations de passions fondamentales, leur procure une grande mobilité: malgré les variations d'âges, d'époques, de régions, ils peuvent continuer à se ressembler à eux-mêmes tout en adoptant les tics et les allures de la culture qui les fait ressurgir. Le travail avec eux se situait donc moins dans le contenu que dans l'expression.

Et là réside surtout le génie de Benno Besson: avoir réintroduit le plaisir du Verbe dans une pièce toute entière destinée au regard et, malgré sa densité et sa précision, malgré la richesse de ses allusions, avoir créé une langue vivante, ni sclérosée ni trop littéraire pour la scène, une langue aussi colorée que pouvait l'être celle de la commedia dell'arte, qui respecte les mythes créés par Gozzi tout en les désamorçant. Le discours que tiennent les personnages de Besson est actuel et, par là, il respecte celui que leur faisait tenir Gozzi. Le dynamisme de la production tient beaucoup à son ancrage solide dans l'expérience contemporaine qui, curieusement, épure l'anecdote en en soulignant l'«étrangeté» et renforce le caractère achronique de l'ensemble. Nous sommes plongés à la fois dans le XVIII^e siècle vénitien et dans le nôtre, le temps de la fable, ceux du mythe et du merveilleux se fondant en un *illo tempore* d'autant plus efficace qu'il n'est pas encore, pour nous, culturellement daté.

8. Dans le texte original, la déclaration émanait de l'Oiseau vert (« Barbarina m'épouse. . . ») et était suivie d'un court épilogue quêtant les applaudissements du public. Barbarina ne soufflait mot.

Ayant littéralement décapé les personnages (et leurs répliques, forcément), Besson a puisé largement dans les ressources de la psychanalyse et d'autres disciplines scientifiques ou esthétiques, s'aidant d'éclairages divers sur le mythe, le symbole et le langage. Ainsi, les procédés de déconstruction à l'oeuvre dans le discours des jumeaux, au début de la pièce⁹, renvoient à tout l'appareillage conceptuel structuraliste qui a investi les sciences humaines et sur lequel, pour nous, la dérision est nettement plus évocatrice que celle qui critiquait, chez Gozzi, la philosophie des Lumières. Les clichés à la mode subissent le même traitement que les jargons scientifiques (Barbarina à Smeraldina: « Assume ta différence »), et le comique s'aide également des lectures nouvelles d'anciens textes, des commentaires passés dans la tradition littéraire, que ce soit à propos de la tragédie¹⁰, du conte de fées¹¹, de la situation de l'artiste dans la société¹² ou des figures parentales¹³, sans compter le commentaire constant, par les personnages, de la fable qu'ils sont en train de nous raconter¹⁴.

9. Renzo: « Mais n'allons pas nous hâter de découvrir quel couple insignifiant, c'est-à-dire pour nous non signifiant, nous a fabriqué cette enveloppe de chair. Ce serait nous assujettir à nouveau, nous des bâ-tards, sous le bât d'une tare affective à laquelle notre condition bâtarde nous permet d'échapper. [...] Ces pulsions désirantes à elles seules ravineraient, c'est-à-dire altèreraient, déconstruiraient, désarticuleraient, la sagesse dont la fréquentation des grands textes nous a instruits. [...] Il n'est pas rare de voir notre « ça » s'articuler de la sorte, jouant pour ainsi dire le rôle du véritable artiste, du créateur créant, qui pro-jette, pro-pose, la pulsion désirante et la pré-figure à nos sens sous une forme surprenante et subjuguante qui nous séduit si bien qu'oubliant toute sagesse nous ne pensons plus qu'à notre propre plaisir. » Plus loin: « Le vouloir survivre lutte et gagne en moi contre le vouloir penser. » Et plus loin encore: « Ah, cet impouvoir d'obtenir un avantage sans qu'il en découle une obligation impérative envers l'obligéant est crispant. » Barbarina: « Je vais m'amuser à déchaîner la charge pulsionnelle de sa machine désirante jusqu'à lui faire perdre l'agencement de sa pragma. »

10. Pantalon: « Je prévois un dénouement tragique, je ne dis rien, mais je vois le char de l'État naviguer sur un volcan. Du sang-froid, Pantalon. Souviens-toi qu'avalant des couleuvres, c'est le pain quotidien d'un premier ministre. » Du reste, on voit d'évidence les multiples applications de cette fin de réplique.

11. Pantalon encore, à propos du jour où la reine Tartagliona a fait croire à son fils (à la naissance des jumeaux) que Ninette avait accouché de deux chiens: « Cet affreux mensonge est à l'origine de désordres si tragiques qu'un jour on en fera des contes à dire au coin du feu »; et lorsqu'il avoue avoir remplacé les coeurs des jumeaux (que lui réclamait Tartagliona comme preuve de leur mort) par ceux de deux jeunes chevreux, il ajoute d'un air digne: « comme l'aurait fait tout bon ministre en pareil cas. »

12. Le personnage de Brighella est enrichi de plusieurs de ces considérations à double sens: sur les excentricités des poètes qui passent sur le compte de leur génie, sur leur absence de pouvoir réel (« Il pourra rimer au théâtre les jours de grandes régates, il ne dérangera personne »), sur l'utilité de leur art (« Encore quelques assauts poétiques et elle accouchera d'un beau petit testament en ma faveur. Il ne sera pas dit que la poésie est un art gratuit »).

13. Outre Renzo, qui remplace les questions d'héritage par le complexe d'Oedipe lorsqu'il se félicite de ne pas avoir de parents dont il souhaiterait inévitablement la mort, outre l'Oiseau vert, qui ajoute à une allusion à Oedipe, déjà présente dans le texte de Gozzi (à propos de l'amour de Tartaglia pour Barbarina, qu'il ignore être sa fille, et de l'amour de Renzo pour Pompea, statue à l'image de sa mère qu'il ne connaît pas), la remarque: « bref, il y a de l'inceste dans l'air... », outre Barbarina qui, à la vue de Smeraldina, son ancienne mère adoptive, déclare: « Votre présence est comme un kyste, une vessie d'air infecte pendue à ma mémoire », le couple le plus réussi à cet égard est celui du roi Tartaglia et de sa « vieille carpe » de reine mère, « gérontocrate effrêtée » à qui le catarrhe « titille le buste », mais qui n'a rien perdu de son agressivité, et qui, à la plainte perpétuelle de son fils (« Je suis seul au monde, personne ne m'aime, c'est dégoûtant », ou: « Il ira encore raconter ça partout, ça va caqueter, papoter et j'aurai perdu mon autorité », ou: « Tout le monde ne pense qu'à soi, il n'y a que moi qui pense à moi »), rétorque d'un ton entendu: « Tu manques totalement de virilité. Ça ne fait rien, *maman est là*. » Et lorsqu'il se révolte (« Épargnez-moi la vue de votre auguste personne, elle me donne des boutons »; « Jusqu'à quand me ferez-vous payer ces neuf mois de séjour involontaire dans votre intérieur? »; « Maudit soit le jour où, d'un utérus indigne, est sorti l'infortuné que je suis »), la reine mère lui oppose un: « Tu peux tempêter, te déchaîner, morveux, c'est *royalement* que ta maman s'en moque. »

14. Truffaldino est celui qui, au premier chef, déjoue les prétentions merveilleuses de la fable. Lorsque Renzo, qui l'a engagé comme valet, lui demande s'il a entendu parler la statue, il réplique avec bon sens: « Mais oui, chef. Vous en avez déjà entendu une qui ne parlait pas? Une vraie manif qu'elles nous ont fait là... » Il avertit ensuite Renzo, sur la colline de l'Ogresse, du danger qui la guette malgré l'apparente normalité des choses, rappelant le jardin de la fée Serpentine: « D'abord on ne voyait rien et puis après on était dans le caca. » Et devant les exaltations de Renzo aux prises avec des événements tous plus invraisemblables les uns que les autres, il s'exclame en aparté: « Il me fait suer ce con-là, j'en ai ma claque, merde. »

Mais plus que de relativiser personnages et éléments de la fable et d'en mettre à jour la polysémie, ce télescopage de discours s'intègre au parcours initiatique des jumeaux. L'Oiseau vert n'est pas le seul à (re)devenir homme à la fin de ce conte, non plus que Pompea n'est la seule à devenir femme; leurs « amants » respectifs, Barbarina et Renzo, d'identiques qu'ils étaient au début, parviennent à se différencier l'un de l'autre au fil de l'action, à briser le cocon qui les unissait en une seule entité, et à *assumer leur différence*, comme Barbarina l'avait ordonné à sa mère adoptive, usant d'une réplique-cliché qui semblait avoir été mise là dans le seul but de faire un clin d'oeil anodin au spectateur. Le texte est devenu une sorte d'avancée vers le « connais-toi toi-même », connaissance qui prime sur celle de la philosophie et des autres savoirs. Tartaglia et sa Ninette ont accompli le même cheminement, redécouvrant une tendresse bon enfant enfin délivrée de la paranoïa de l'image publique; Truffaldino et Smeraldina également, qui se retrouvent sans la perpétuelle scène de ménage à laquelle les condamnaient leurs caractères. Tous les masques se sont humanisés, se sont nuancés malgré la grossièreté des clichés qui les fondent et, habités peu à peu, ils sont presque devenus ce que nous appelons, aujourd'hui, des personnes.

... et de la personne à la collectivité

La personne est, par contre, paradoxalement fondue au groupe, fidèle, en cela aussi, à la commedia dell'arte, art éminemment collectif où l'ensemble importe plus que la réussite individuelle de chaque élément. Une entente tacite, parfaite, semble régner entre les treize comédiens de *Oiseau vert* (qui jouent ce spectacle, il est vrai, depuis longtemps), d'une rigueur, d'une précision dans leurs mouvements et d'une discipline, dans la désinvolture et la grandiloquence, exemplaires. Le naturel et le plaisir avec lesquels ils jouent des artifices additionnés du texte, de la fable, de leurs masques et de leurs attitudes codées ou hiératisées, tout cela démontre une



Le roi « Tartaglia aura des gestes à la fois grandiloquents et enfantins, tels dans cette merveilleuse scène où, penché sur son balcon et retenu par son ministre, il se tend, le corps parfaitement oblique, vers le balcon d'en face où se trouve sa fille, qu'il courtise jusqu'à l'arrivée de la reine mère ». Photc. André Panneton.



maîtrise remarquable et une attention de tous les instants à ce que les autres disent et exécutent, tout, ici, étant une question de minutage et de collaboration.

Les comédiens ne peuvent s'aider de jeux de physionomie puisque tous les rôles, ici, y compris ceux qui ne sont pas issus de la commedia dell'arte, sont soutenus par un masque. On connaît le pouvoir de distanciation symbolique et ludique du masque, métonymie courante de la théâtralité. Ceux que le sculpteur Werner Strub a conçus pour *l'Oiseau vert*, qu'ils soient calqués sur la tradition ou qu'ils innovent totalement, tendent, eux aussi, à une certaine « typisation » des rôles qu'ils représentent. Ils se permettent en outre une légère irréalité en accord avec celle de la fable, et une citation discrète du contexte de son émergence. Ainsi Smeraldina (plus ou moins dérivée de Colombine) a-t-elle un visage noir qui rappelle les origines de son personnage¹⁵, tandis que le visage noir de Truffaldino, son époux, rappelle pour sa part la couleur du masque d'Arlequin. Plastiquement très réussis — tous sont fort beaux, réalisés dans des matières souples (peau, cuir, feutre) moulées aux traits des comédiens qui les portent —, ces masques participent en outre de l'esthétique de Besson, qui collabore avec Werner Strub depuis cinq ans. Dans l'élaboration formelle du spectacle, la fabrication des masques précède celle des costumes, et elle procède d'un parti pris anti-naturaliste qui ne peut qu'avoir une incidence sur le contenu du spectacle et sur le type de jeu de comédiens subitement dépersonnalisés, sans existence sociale particularisée.

De nature indicielle et signalétique, ces masques ont une fonction poétique en ce qu'ils livrent en eux-mêmes un message, agissant comme des icônes, des images fixes livrées aux lectures diverses, à la critique et à l'imaginaire des regardants. L'influence des masques sur le jeu des comédiens est la même qu'au siècle de Gozzi : prolongation de l'état d'esprit, c'est le corps qui est chargé d'extérioriser les sentiments, de gestualiser et d'étaler aux regards l'intériorité cachée des personnages. Aussi les attitudes corporelles sont-elles soigneusement étudiées dans cet *Oiseau vert*, qui utilise également, à profusion, le jeu de scène.

Truffaldino, par exemple, s'exprime d'abord par son corps ; son pouvoir de persuasion est acrobatique avant tout et son costume, qui lui colle à la peau, sert son jeu tout en souplesse, incroyable de ressort et truffé de cabrioles. Brighella, dont la puissance est rhétorique, adopte une attitude beaucoup plus statique (d'ailleurs sa longue veste l'empêtrerait dans ses mouvements), se contentant de se frapper le ventre en cadence pour déclamer ses vers. Tartaglia aura des gestes à la fois grandiloquents et enfantins (tels dans cette merveilleuse scène où, penché sur son balcon et retenu par son ministre, il se tend, le corps parfaitement oblique, vers le balcon d'en face où se trouve sa fille, qu'il courtise jusqu'à l'arrivée de la reine mère — il se mettra alors à quatre pattes sur son socle pour mieux geindre contre cette dernière) ; montée sur des échasses, Tartagliona avancera à petits pas décidés, courbée et appuyée sur une canne, hochant la tête, le corps traversé d'un perpétuel tremblement à la fois fragile et agressif ; Pantalón, long, maigre, élastique, évolue par grandes enjambées et par une gesticulation expressive et appuyée ; l'Oiseau

15. Celui d'une négresse qu'on avait brûlée (« changée en tas de charbon ») dans *l'Amour des trois oranges* avant qu'elle ne renaisse de ses cendres.

À l'arrivée de la reine mère, Tartagliona, le roi Tartaglia « se mettra alors à quatre pattes sur son socle pour mieux geindre contre cette dernière ». Photo : André Panneton.

vert accumulera les poses comiquement hiératiques en une vivacité toute légère et toute aérienne. Quant aux statues, qu'il s'agisse d'une Pompea prostrée dans son attitude, de la dignité de pierre de Calmon ou de la marche lente, lourde, implacable et parfaitement synchronisée des trois Maures de Venise, elles incarnent toujours une certaine idée de l'immobile, même lorsqu'elles bougent sur leur socle, et impressionnent malgré les faiblesses « humaines » et cocasses de leur discours.

Les jumeaux ont sans doute les corps les plus significatifs quant à l'évolution de leurs personnages. De leur posture raide et étudiée du début (alors qu'ils étaient tous deux chauves, habillés de la même bure, et toujours plus ou moins collés l'un à l'autre), ils évolueront, chacun de leur côté, de manière fort différente. Renzo, coiffé de boucles blondes et vêtu de velours rouge, se transforme en un jeune premier classique, bondissant, sautillant et emphatique, se permettant même des attitudes similaires à celles des masques (ainsi lorsqu'il veut se suicider par désespoir, mettant son épée à la verticale, lame pointée vers le haut, et faisant mine de sauter dessus pour s'embrocher), tandis que Barbarina se fait princière, précieuse, retenue, étudiée et poseuse, sauf dans des écarts de plus en plus fréquents où son corps, spontanément, s'élançait.

Le travail des voix est tout aussi remarquable et tout aussi révélateur. De la voix forte de la reine mère à la voix geignarde ou faussement autoritaire de son fils, à celles, graves, des statues et à celle, roucouillante et haut perchée, de l'Oiseau vert, à la déclamation traînante et cadencée de Brighella (sauf lorsqu'il change à la fois de registre et de débit), les ressources vocales des interprètes sont d'une richesse étonnante. Les jumeaux, surtout, passent d'un ton froid et monocorde à des modulations infinies (Barbarina en particulier, dont la voix monte certainement de deux octaves par endroits), modulations aussi grandes dans le cas de Truffaldino, qui joue des accents et des registres vocaux avec autant d'aisance qu'avec ses membres. Enfin, Pantalón, avec son « cheveu sur la langue », arrive à distinguer son personnage, la traduction ayant rendu impossible la transposition du dialecte vénétien qui le caractérisait.

miroirs et illusion

Ces jeux vocaux et corporels, lorsqu'ils sont mis en parallèle, ont une fonction de redoublement analogue à celle du texte. La *commedia dell'arte* couplait la plupart des personnages (les deux *zanni*, les deux *vecchi*, etc.), chaque type se distinguant de son double par des nuances souvent parodiques et, par là, révélatrices, les deux figures s'enrichissant l'une l'autre. C'est ainsi que Truffaldino et Brighella, par exemple, deux faces d'un même fonds caricatural (celui des valets rusés qui profitent de leurs maîtres), avaient un jeu similaire qui faisait appel aux mêmes techniques clownesques. Or, le texte de Gozzi couple systématiquement tous les personnages, et il n'est pas innocent, bien sûr, que les sujets principaux de cette fable soient un couple de jumeaux. Renzo et Barbarina ont chacun leurs doubles (Truffaldino, serviteur de Renzo, et Smeraldina, servante de Barbarina; Pompea, amante de Renzo, habillée comme lui lorsqu'elle devient humaine, et l'Oiseau vert, amant de Barbarina), ils sont *eux-mêmes* doubles (sujets d'une métamorphose), et ils se reflètent en outre l'un l'autre. Il en est de même des autres couples, maîtres/valets, valets/valets, mère/fils, époux/épouse, etc. Aucun personnage n'est seul, aucun

Brighella, « l'intrigant » bergamasque, adopte une attitude statique. Photo: Yves Gallois.





« Encore quelques assauts poétiques et elle accouchera d'un beau petit testament en ma faveur », dit Brighella en parlant de la reine-mère. « Il ne sera pas dit que la poésie est un art gratuit. » Photo: Yves Gallois.

n'est indépendant des autres, et même si la pièce se clôt sur le droit à la différence, elle n'en laisse pas moins tous les personnages deux par deux: Tartagliana et Brighella sont punis, le frère et la soeur se marient, Tartaglia retrouve Ninette et Smeraldina son époux. Quant à Pantalon et à Calmon, tous deux serviteurs d'un roi (l'un dans le registre réel et l'autre, dans le surnaturel), ils seront tous deux récompensés.

Cette gémellité, ce jeu de miroirs appuie donc une machinerie théâtrale déjà tendue vers l'illusion. Les images de la scène, trop exotiques pour que l'on s'identifie directement à elles, se retournent et nous renvoient à notre propre réalité de spectateurs: ainsi fonctionnait la scène baroque. À partir du motif du trompe-l'oeil, d'une nature sauvage où abondent grottes et ruisseaux — la grotte étant le lieu par excellence de l'enchantement et de la magie —, le baroque, dans son goût de la ligne courbe (la fée de *l'Oiseau vert* ne se nomme-t-elle pas *Serpentine*?) et de la fulgurance (la volonté de saisir le mobile et l'immédiat supposait une accumulation d'actions, de péripéties, de personnages polysémiques liés entre eux selon un système de contrastes et de renvois, et une activité visuelle constante qui sollicite sans arrêt le regard), vise à *impressionner* le spectateur. Si les magiciens ont tellement envahi la scène baroque, c'est bien sûr à cause de cette propriété fondamentale. L'illusionnisme était obtenu de façon très mathématique; or, les siècles qui précèdent celui de Gozzi n'ont pas toujours fait la distinction entre science (*spéculation*) et merveille (illusion), entre penser voir et faire voir, les deux relevant de la fascination, et le jeu des anamorphoses et des métamorphoses (le jeu du paraître) glissant insensiblement de l'art à un art de vivre.

Partant du rêve et des pulsions, engagée dans des labyrinthes, des codes et des parcours initiatiques, cette esthétique tente de faire voir une certaine manière de



« Je suis seul, personne ne m'aime, c'est dégoûtant », se plaint Tartaglia à Tartagliona, « sa vieille carpe de reine mère ». Photo: Yves Gallois.

sentir: l'art baroque tout entier est une représentation de la fonction théâtrale, et il n'a d'autre but que d'en offrir les codes en spectacle. Si l'on considère par ailleurs la *commedia dell'arte* comme un moment privilégié à la source de la théâtralité, on comprend que Besson ait joué des deux esthétiques, de leurs liens comme de leurs différences. S'il emploie souvent des masques dans ses mises en scène, affectionnant leur présence créatrice de distanciation, ce n'est pas la première fois non plus qu'il fait évoluer ses acteurs sur un sol mou, « vision d'un monde instable, un monde dans lequel on ne [sait] pas très bien où mettre les pieds »¹⁶. La mutabilité ne sert d'ailleurs pas qu'à exprimer une crise, le rythme endiablé devenant le masque du désordre. Ce polymorphisme, au contraire, affirme le pouvoir de la création, tout en essayant d'en repousser sans cesse davantage les limites; car, de Gozzi à Besson, il n'en demeure pas moins, dans son déploiement, l'expression d'une fragilité, celle de l'homme et du monde, qu'il faut capter dans une suite de moments fulgurants et, par là, éphémères. Cette vision toujours à recommencer, sans cesse destinée à mourir dans l'instant même où elle se déploie, constitue une définition à peu près exacte du théâtre.

diane pavlovic

16. Jean-Marc Stehlé, cité par Gilbert David (« Un des artisans de l'événement théâtral de la saison: Jean-Marc Stehlé, décorateur et comédien de *l'Oiseau vert* »), dans *le Devoir*, le samedi 20 avril 1985, p. 26.