

THÉÂTRE
DES
CÉLESTINS
DE LYON
JEAN-PAUL LUCET

NOUVELLE COPRODUCTION
THÉÂTRE DES CÉLESTINS DE LYON
THÉÂTRE DES ASPHODÈLES

L'AMOUR DES TROIS ORANGES

de
CARLO GOZZI

mise en scène
Alberto NASON

Du 18 janvier au 5 février 1999

Théâtre des Célestins de Lyon

Thierry AU... Raphaël GOYON, Alberto NASON, Elsa PERUCCHETTI, Karine REVELANT et Philippe SÉ...

dans les rôles de
Tosca, Nona, Silvio, Truffaldino, Pantalone, Pergandino, Calio Maga, Fata Morgana,
Clorinda, Leandrin, Brigabella, Smeraldina, Ciccio, le Bouteiller, Carlo Gozzi, Arlequin, le père
et le personnel, le corbeau, le diable, le frotteur

COPRODUCTION
THÉÂTRE DES CÉLESTINS DE LYON
THÉÂTRE DES ASPHODÈLES

D
O
S
S
I
E
R

P
E
D
A
G
O
G
I
Q
U
E

NOUVELLE COPRODUCTION
THÉÂTRE DES CÉLESTINS DE LYON
THÉÂTRE DES ASPHODÈLES

L'AMOUR DES TROIS ORANGES

de
CARLO GOZZI

création :
LE THÉÂTRE DES ASPHODÈLES

DISTRIBUTION

adaptation	:	Andréa Genovese
mise en scène	:	Alberto Nason
musique	:	Stéphane Lam
costumes	:	Patricia de Petitville et Chantal Nowak
maquillage et postiche	:	Catherine Pervilhac
masques	:	Frédérique Marchadour (conception) Pello Scali (réalisation) Alice Krichel (réalisation)
marionnettes	:	Luc Chanal (Atelier du Fust)
décor	:	Frédérique Marchadour, Christophe Sarté, Gilles Rousville et Serge Peron
lumière	:	Reynald Bureau et Moustapha Delli
effets spéciaux	:	Dom Domino
maître d'armes	:	Robert Heddle Roboth
chants	:	Isabelle Bonnadier

avec, par ordre alphabétique :

Thierry AUZER, Nicolas BERCHET MOGUET, Isabelle BRAULT, Didier CHIFFELLE,
Raphaël GOYON, Alberto NASON, Elsa PERUCCHETTI, Karine REVELANT et Philippe SÉCLÉ

dans les rôles de :

Tartaglia, Ninetta, Silvio, Truffaldino, Pantalone, Farfarello, Celio Mago, Fata Morgana,
Clarice, Leandro, Brighella, Smeraldina, Creonta, la Boulangère, Carlo Gozzi, Arlequin, la mère
et le portail, la corde, le chien, la fontaine

et les marionnettes :

Les trois Princesses, les trois Docteurs

AU THÉÂTRE DES CÉLESTINS DE LYON
DU 18 JANVIER AU 5 FÉVRIER 1999

L'AMOUR DES TROIS ORANGES

de
CARLO GOZZI

création :
LE THÉÂTRE DES ASPHODÈLES

SOMMAIRE

■ "L'AMOUR DES TROIS ORANGES"

- "L'Amour des Trois Oranges" en quelques mots p. 1

■ "LA COMMEDIA DELL'ARTE"

- La Commedia dell'Arte, à l'origine de la comédie... p. 3
 Les personnages de la Commedia dell'Arte p. 7
 Le masque est personnage p. 9
 L'influence de la Commedia dell'Arte p. 12

■ "CARLO GOZZI"

- Carlo Gozzi p. 15
 La poétique de Carlo Gozzi p. 18
 Mes fantaisies allégoriques et saugrenues p. 22

■ "L'AMOUR DES TROIS ORANGES" mis en scène par le Théâtre des Asphodèles

- La compagnie : le Théâtre des Asphodèles p. 24
 Extrait du canevas, d'après l'acte II p. 25
 Pour faire rêver les grands... p. 27
 Une fable d'adaptat-auteur(s) p. 29
 Rencontre avec Alberto Nason p. 31

AU THÉÂTRE DES CÉLESTINS DE LYON
DU 18 JANVIER AU 5 FÉVRIER 1999

L'AMOUR DES TROIS ORANGES



Arlequin, l'amour et la mort © Jérôme Sauviat

Le jeu pour le plaisir du jeu, le spectacle pour le plaisir du spectacle...

Un conte de fées, une sombre intrigue de palais et l'univers de la Commedia dell'Arte : voilà les trois ingrédients employés par Carlo **Gozzi** dans cette pièce où sorcières, magiciens, fées et diables s'unissent à la sarabande de masques... *Arlequin, Colombine, Pantalon*, autant de personnages qui virevoltent et pirouettent pour notre plus grand plaisir.

Avec cette fable théâtrale, **Alberto Nason** et **Thierry Auzer** nous invitent à partager des moments magiques, à glisser du réel au rêve, et à abandonner cette part d'enfance qui vit encore en nous.

LA COMMEDIA DELL'ARTE, À L'ORIGINE DE LA COMÉDIE...

LA COMMEDIA DELL'ARTE

RIRE DERRIÈRE LE MASQUE

Parmi toutes les formes de théâtre improvisé qui ont existé dans le monde, depuis la haute antiquité, la Commedia dell'Arte fut sans doute la plus riche et la plus féconde. Si l'on situe généralement son apparition au XVIème siècle, il est à peu près certain que, née d'une tradition italienne, elle a pris définitivement son essor en France. Appelée aussi *commedia all'ingrosso* (pour son caractère grossier) ou *commedia popolare* (pour son caractère populaire), elle s'opposait au théâtre littéraire (*commedia sottile*). Elle fut très appréciée pendant les années du XVIème siècle. Mais, à la différence du théâtre de marionnettes, la Commedia dell'Arte (arte, comme le mot français

continue) : d'où l'influence qu'elle a exercée dans l'Europe entière, et singulièrement en France, du XVIème au XVIIIème siècles ; d'où aussi l'intérêt qu'elle suscite aujourd'hui encore dans le monde du spectacle, qui n'a jamais cessé de méditer ses leçons.

■ Les troupes et leur répertoire

Héritières d'une tradition qui remonte aux stellas et aux pantomimes de la Rome antique, les troupes de la Commedia dell'Arte itinérantes. Vouées au voyage comme les jongleurs d'Orviétan, elles parcourent l'Italie dans tous les sens, et se produisent sur les places publiques soit qu'elles jouent devant les théâtres qui viennent d'être construits, au cours du XVIème siècle. Très vite, elles acquièrent une telle réputation que les rois et les princes les font servir des plus célèbres d'entre elles et qu'on les voit aller à l'étranger ; c'est ainsi que, dès 1548, on en trouve la trace de plusieurs autres à travers la France et l'Allemagne peu après cette date. Au XVIIIème siècle, elles auront recours, pour régulariser leur existence, à des professionnels ; elles se répandent alors dans toute l'Europe.

Les troupes de la Commedia dell'Arte se distinguent par leur homogénéité : vivant en vase clos, elles se transmettent leurs recettes de génération en génération, et les familles d'acteurs constituent souvent de vraies dynasties. Selon leur terroir d'origine, elles usent de différents dialectes. Les multiples traditions locales, tous ces apports se fondent en un vaste trésor où chacune vient puiser. On les voit, au fur et à mesure de leurs voyages, tisser leurs dialogues de mots français, castillans ou allemands, qui s'ajoutent à la bigarrure de leurs vocabulaires et de leurs accents issus de Naples, de Venise, de Bergame, ou de Milan.

*"Scaramouche et Pulcinella
Qu'un mauvais dessein rassembla
Gesticulent noirs sur la lune.*

*Cependant l'excellent Docteur
Bolonais cueille avec lenteur
Des simples parmi l'herbe brune.*

*Lors sa fille piquant minois
Sous la charmille, en tapinois
Se glisse, demi-nue, en quête*

*De son beau pirate espagnol
Dont un langoureux rossignol
Clame la détresse à tue-tête".*

FANTOCHE
"Fêtes Galantes"

Verlaine

LA COMMEDIA DELL'ARTE, À L'ORIGINE DE LA COMÉDIE...

Parmi toutes les formes de théâtre improvisé qui ont existé dans le monde, depuis la haute antiquité, la Commedia dell'Arte fut sans doute la plus riche et la plus féconde. Si l'on situe généralement son apparition au XVI^{ème} siècle, il est à peu près certain que, née d'une tradition populaire ininterrompue depuis l'époque romaine, elle a pris définitivement figure au terme d'une évolution longue et obscure. Appelée aussi *commedia all'improvviso* (à l'impromptu), *commedia a soggetto* (à canevas) ou *commedia popolare* (populaire), elle a reçu ces noms divers par opposition au théâtre littéraire (*commedia sostenuta*), apparu en Italie dès les premières années du XVI^{ème} siècle. Mais, à la différence du théâtre de parade, la Commedia dell'Arte (arte, comme le mot français "art", désigne un savoir-faire et un métier) se jouait à partir d'un certain nombre de données formelles et techniques constantes qui fondaient sa cohérence et sa continuité : d'où l'influence qu'elle a exercée dans l'Europe entière, et singulièrement en France, du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècles ; d'où aussi l'intérêt qu'elle suscite aujourd'hui encore dans le monde du spectacle, qui n'a jamais cessé de méditer ses leçons.

■ Les troupes et leur répertoire

Héritières d'une tradition qui remonte aux atellanes et aux pantomimes de la Rome antique, les troupes de la Commedia dell'Arte sont, à leur origine, presque toutes itinérantes. Vouées au voyage comme les jongleurs, les funambules et les marchands d'orviétan, elles parcourent l'Italie dans tous les sens, soit qu'elles dressent leurs tréteaux sur les places publiques soit qu'elles trouvent des ports d'attache dans les théâtres qui viennent d'être construits, au cours du XVI^{ème} siècle, dans la péninsule. Très vite, elles acquièrent une telle réputation que ducs et princes se disputent les services des plus célèbres d'entre elles et qu'on les réclame de plus en plus souvent à l'étranger ; c'est ainsi que, dès 1548, on en trouve une à Lyon, et qu'on peut suivre la trace de plusieurs autres à travers la France et l'Allemagne peu après cette date. Au XVIII^{ème} siècle, elles auront recours, pour régler leurs tournées, à des imprésarios professionnels : elles se répandent alors dans toute l'Europe.

Les troupes de la Commedia dell'Arte se distinguent d'abord par une solide homogénéité : vivant en vase clos, elles se transmettent leurs recettes de génération en génération, et les familles d'acteurs constituent souvent de vraies dynasties. Bien que, selon leur terroir d'origine, elles usent de différents parlars dialectaux et héritent de multiples traditions locales, tous ces apports se fondent en un vaste trésor commun où chacune vient puiser. On les voit, au fur et à mesure de leurs voyages, truffer leurs dialogues de mots français, castillans ou allemands, qui s'ajoutent à la bigarrure de leurs vocabulaires et de leurs accents issus de Naples, de Venise, de Bergame, ou de Milan.

Et, surtout, leur répertoire s'enrichit sans cesse de tours nouveaux qui augmentent et modifient indéfiniment le legs traditionnel : canevas, types théâtraux, répliques, lazzis, techniques de machinerie sont ainsi repris et transformés, au gré de l'invention des scénaristes et des comédiens.

Au XVIème et XVIIème siècles, le répertoire de la Commedia dell'Arte est constitué dans sa majeure partie de canevas comiques, bâtis autour d'une ou de plusieurs intrigues amoureuses, mais s'il comporte fort peu de tragédies, il offre aussi, conformément à la mode du jour, de nombreux scénarios de féerie (*opera regia*) qui s'exécutent à grand renfort de prouesses mécaniques : il n'est pas rare de voir sur la scène, à cette époque, des carrosses, des chevaux, des ânes, des gondoles, des fontaines, des gerbes de feu, des statues articulées, des personnages qui s'élèvent dans les airs. Au XVIIIème siècle, dociles aux goûts nouveaux du public, les troupes s'adresseront à des auteurs professionnels pour renouveler leurs canevas, puis pour entrer en possession de véritables pièces écrites : ainsi, en France, cette évolution les conduira à interpréter le théâtre de *Marivaux*, qui compose à leur intention ses premières comédies ; en Italie, **Carlo Gozzi** donnera aux troupes de Venise des pièces bien articulées qu'elles auront la latitude de transformer et d'enrichir de leurs improvisations. La Commedia dell'Arte vit alors ses derniers beaux jours : elle va succomber moins aux attaques de *Goldoni*, qui veut faire triompher un théâtre plus régulier et devenir le *Molière* de son pays, qu'au changement des moeurs et de la culture. Au début du XIXème siècle, sa décadence sera complète.



■ Formes et structures

Une troupe de Commedia dell'Arte comprend en moyenne, selon l'époque et en proportion de ses possibilités financières, de dix à vingt acteurs : ceux-ci ont à incarner des personnages fort divers, mais qui peuvent se réduire à un petit nombre de types fondamentaux, présents obligatoirement dans tous les scénarios. Le schéma de ces emplois constants se présente en général de la manière suivante : deux vieillards, un *capitan*, deux jeunes premières amoureuses, deux valets, une ou deux soubrettes. Ces types, fortement caractérisés, sont en réalité nuancés à l'infini, en fonction de leur origine locale, du tempérament des comédiens qui les incarnent et des canevas en circulation.

A chacun de ces types correspondent en propre un costume, un masque de cuir qui épouse étroitement les lignes du visage, et des accessoires significatifs, comme la batte d'*Arlequin* ; seuls les jeunes premiers et les rôles féminins sont vêtus à la mode du jour et portent un simple loup. A ce personnel dramatique ordinaire, il faut encore ajouter des acrobates, des danseuses, des chanteuses et, à partir du XVIIIème siècle, des *caratterista* (emploi caractéristique et marginal, rajouté en fonction du public de la représentation) : tous ces artistes ne jouent aucun rôle dans la pièce proprement dite, mais ils ont à pourvoir aux nombreux hors-d'oeuvre qu'elle ne manque jamais de comporter.

Les comédiens possèdent en effet un bagage incroyable de situations, dialogues, gags, comptines, couplets, qu'ils savent par cœur et dont ils se servent au bon moment, avec un grand à-propos, donnant ainsi l'impression d'improviser. C'est un trésor accumulé, fixé par la pratique d'une infinité de représentations. Parfois, certaines situations sont inventées en "prise directe" sur le public, mais l'essentiel est le fruit de l'exercice et de l'étude. Chaque comédien et comédienne apprend des dizaines de tirades sur divers sujets, correspondant à son rôle et à son masque. *Isabella Andreini* a d'ailleurs laissé une longue série de monologues drôles ou passionnés pour amoureuse. Tous ses morceaux peuvent s'adapter à différentes situations, ou même être découpés, intervertis, insérés dans un dialogue et une séquence travaillée être l'objet de multiples variations. Les comédiens dell'arte sont passés maîtres dans ce genre de montage, si bien que les jeux d'emboîtements en cascade peuvent se poursuivre tout au long du canevas. Le jeu du comédien va alors différer en fonction des réactions du public : il se situe entre le travail acquis sur des situations types et des répliques travaillées et des trouvailles, des rebondissements sur le moment. Le jeu se caractérise par sa spontanéité, et d'ailleurs ce que la foule admire le plus, c'est l'impression d'assister à un spectacle en train de se faire sous ses yeux et d'y participer en quelque sorte par la connivence établie entre le public et la scène.

Le canevas de la pièce est accroché dans la coulisse : il se contente de décrire succinctement les péripéties de l'action et de régler les entrées et les sorties des comédiens. A chacun des comédiens d'interpréter et de développer le thème comme il l'entend, en se fiant tantôt à l'improvisation gestuelle et parlée, et tantôt en reprenant des répliques et des jeux de scène préétablis. Comme on le voit, le rôle du comédien est capital ; aussi, pour peu qu'il ait du génie, attache-t-il son nom au personnage qu'il interprète, comme *Domenico Biancolelli-Arlequin*, *Tiberio Fiorelli-Scaramouche*, au XVIIème siècle, *Carlin Bertinazzi-Arlequin*, et *Giovanna Belletti-Silvia* au XVIIIème siècle.

A l'exclusion de tout intellectualisme, et de tout effet psychologique, l'art du comédien réside ici, pour l'essentiel, dans l'expression corporelle : il doit être maître de sa voix et de son corps jusqu'à pouvoir les utiliser comme de véritables instruments. Pantomimes, entrechats, lazzi requièrent en effet une souplesse acrobatique et une invention toujours en éveil.

LES PERSONNAGES DE LA COMMEDIA DELL'ARTE

La Commedia dell'Arte se fie plus à l'imagination qu'à la mémoire et au mouvement qu'au langage : elle privilégie au théâtre l'art du théâtre même, dans ce qu'il a de plus spécifique. Fondée exclusivement sur l'acteur, elle demande le respect d'une discipline collective rigoureuse, tout en impliquant un art de la mise en scène qui ménage, dans un ensemble cohérent, surprises burlesques, tours de force et figures spectaculaires. Aussi parle-t-elle un langage accessible à tous les spectateurs, quelles que soient leur classe sociale et leur nationalité : il ne faut pas chercher ailleurs les raisons de son succès en dehors des frontières de l'Italie.



Robert ABIRACHED

BRICHIELLA est un valet plus rusé qu'*Arlequin*. C'est un meneur d'intrigues, un débrouillard et un cynique qui aime à bafouer les vieillards amoureux, voler un avare ou rosser un créancier. Il possède un masque au nez crochu et un costume blanc cinturé de bandes d'étoffes vertes. Son nom vient d'ailleurs de *brigua*, l'intrigue. Au XVIII^{ème} siècle, il passe du rôle de comparse à celui de premier valet. Dans sa famille : *Beltrame, Scapin, Sganarelle*...

PULCINELLA est originaire du royaume des Deux-Siciles. Il se caractérise par un masque noir au nez crochu, une bosse dans le dos et un costume blanc. D'allure légère et dansante, quoiqu'un bedonnant, c'est un vaurien rusé qui met au point d'horribles combines pour satisfaire sa méchanceté et ses désirs. On le voit comme un sensuel, un mauvais garçon aux propos licencieux. Dans sa famille : *Polichinelle, Cristobal*...

Les Vieillards

Ce sont des sots libidineux.

PANTALON est un vieillard habillé de rouge et de noir qui possède un nez fortement busqué et proéminent, symbole de sa rapacité et de sa forte sensualité. C'est un commerçant retiré des affaires, coléreux et avare. Trompé par sa femme et ses enfants et joué par son valet, *Arlequin*, il tombe facilement amoureux de jeunes beautés. Dans sa famille : *Pandolfo, Bartoléo, Gérontio*...

LES PERSONNAGES DE LA COMMEDIA DELL'ARTE

Le caractère et le costume définis, les personnages de la Commedia dell'Arte sont des types humains, presque caricaturaux, du moins repérables. Originaires de toutes les régions d'Italie, ils en ont les accents, les tics, et en parlent parfois le dialecte.

On peut les classer ainsi :

Les Zannis (valets en italien)

Les plus célèbres sont bien entendu *Arlequin* et *Brighella*. Emigrés bergames à Venise, le premier vient de la ville basse et calamiteuse, le second, plus rusé, de la ville haute et riche.

ARLEQUIN, au nez retroussé et à verrue rouge, possède un costume entièrement rapiécé, composé de ses fameux losanges de couleurs et d'un masque noir sur le front. C'est un ingénu, un affamé de tout, un valet espiègle, malin et cupide. Glouton et paillard, son seul désir est de se remplir le ventre. Il se transforme par la suite dans les arlequinades en amoureux rêveur. Son nom renvoie certainement aux diables- bouffons du moyen-âge. Dans sa famille : *Trivellin, Truffaldino, Guazeto...*

BRIGHELLA est un valet plus rusé qu'*Arlequin*. C'est un meneur d'intrigues, un débrouillard et un cynique qui aime à bafouer les vieillards amoureux, voler un avare ou rosser un créancier. Il possède un masque au nez crochu et un costume blanc cintré de bandes d'étoffes vertes. Son nom vient d'ailleurs de *brigua*, l'intrigue. Au XVIIIème siècle, il passe du rôle de comparse à celui de premier valet. Dans sa famille : *Beltrame, Scapin, Sganarelle...*

PULCINELLA est originaire du royaume des Deux-Siciles. Il se caractérise par un masque noir au nez crochu, une bosse dans le dos et un costume blanc. D'allure légère et dansante, quoique bedonnant, c'est un vaurien rusé qui met au point d'horribles combines pour satisfaire sa méchanceté et ses désirs. On le voit comme un sensuel, un mauvais garçon aux propos licencieux. Dans sa famille : *Polichinelle, Cristobal...*

Les Vieillards

Ce sont des sots libidineux.

PANTALON est un vieillard habillé de rouge et de noir qui possède un nez fortement busqué et proéminent, symbole de sa rapacité et de sa forte sensualité. C'est un commerçant retiré des affaires, coléreux et avare. Trompé par sa femme et ses enfants et joué par son valet, *Arlequin*, il tombe facilement amoureux de jeunes beautés. Dans sa famille : *Pandolfo, Bartolio, Gérontio...*

LE DOCTEUR, vieillard pérorant et cocarde, en philosophe, juriste et accessoirement médecin. Emphatique dans son langage, se préoccupe avec de nombreuses formules approuvées des remèdes dangereux, des superstitions imaginaires, ou des jugements fallacieux sur des procès en cours. Il se cache derrière un masque qui ne cache que son front. Sa silhouette est déformée par un buste déporté en arrière. C'est un personnage obèse, vêtu d'un habit à boutons blancs autour du cou. Dans sa famille : Tartaglia, Donjock.

Personnage fin, on dans le monde, riche et puissant. Un faux brave. Riche et puissant, il a peur de son ombre. Son costume est celui de l'aristocrate. Il a un nez immense et une voix rauque. Dans sa famille : Scaramouche, Engoulemon.

Ce sont des personnages qui ne parlent que pour eux-mêmes, comme les autres. Ils ont une langue abstraite, ils ne s'occupent que de leur propre intérêt. Ils les invite à se faire admirer, à écouter, à admirer, à écouter. L'action étant menée en fait par les autres. Ils sont parfois un peu courtisans. En amour, ils sont des amoureux. Les amoureux se font des idées. Les amoureux se font des idées. Ils se font des idées selon la mode. Dans sa famille : Lelio, ou Rosalinde.

Elle est débraillée, ruste et vive. Elle a une langue bien pendue. Elle est spécialiste des changements de costume et de sa maîtresse. Elle est spécialiste des changements de costume et de sa maîtresse. Elle introduit une note d'esprit et de gaieté dans un univers régi par la bêtise, la cupidité et la discorde.

Elle se nomme : Colombina. Dans sa famille : Olivia.

Dans "L'Amour des trois oranges" on retrouve les types traditionnels de la Commedia dell'Arte : Pantalone, le roi, le prince, Colombine. A ces types s'ajoutent des êtres fabuleux, le magicien imaginaire, les personnages caractéristiques de la fable, le roi, le prince, le magicien. Dans la pièce de Gozzi portent les noms des personnages de la Commedia dell'Arte : le prince Tartaglia, le mage Celio, le roi.



BRIGHELLA.

LE DOCTEUR, vieillard pédant et cocasse, est philosophe, juriste et accessoirement médecin. Emphatique dans son langage, il préconise avec de nombreuses formules ampoulées des remèdes dangereux pour des maladies imaginaires, ou des jugements fallacieux sur des procès en cours. Son costume se compose d'un masque qui ne cache que son front. Sa silhouette est déséquilibrée, cassée et déportée en arrière. C'est un personnage obèse, vêtu d'un habit noir, d'une fraise blanche autour du cou. Dans sa famille : *Tartaglia, Boniface...*

Le Capitan

Personnage fanfaron dans ses paroles et dans ses actes, c'est un faux brave, lâche et piètre amant, un bellâtre ridicule et dupé, un soldat qui a peur de son ombre. Son costume est celui de l'occupant espagnol, son masque est de couleur chair, et sous un nez immense et menaçant, il porte de longues moustaches hérissées. Dans sa famille : *Scaramouche, Engoulevent, Crispin...*

Les Amoureux

Ce sont des personnages surprenants et difficiles à comprendre. Non masqués, comme tous les personnages « sérieux » et aimables, ils s'expriment dans une langue abstraite, littéraire et cultivée qui abonde en effets formels. Leur statut les invite à se faire admirer, à exprimer leurs sentiments de façon un peu affectée, l'action étant menée en fait par les autres protagonistes, les rôles comiques. L'amoureux est maniéré et élégant, parfois un peu ridicule. L'amoureuse est tendre et perfide, ni femme mariée, ni courtisane. En général, la sincérité de ses sentiments excuse ses moeurs faciles. Ces personnages n'ont pas de costumes déterminés, et ils se vêtissent selon la mode.

Les amoureux s'appellent : *Cynthio, Flavio, Octavio, Silvio* ou *Lélio*.

Les amoureuses se nomment : *Isabelle, Ginevra, Béatrice* ou *Rosalinde*.

La soubrette

Elle est délurée, rusée et possède des manières libres et une langue bien pendue. Courtisane ou entremetteuse, elle mène à bien ses intrigues et celles de sa maîtresse. Elle est spécialiste des changements de costumes et souvent bonne chanteuse. Elle introduit une note d'esprit et de charme dans un univers régi par la bêtise, la cupidité et la discorde.

Elle se nomme : *Colombina, Fantesca, Franceschina, Olivetta*.

Dans "L'Amour des trois oranges", on retrouve les personnages traditionnels de la Commedia dell'Arte : Pantalon, Arlequin, Brighella, Le Capitaine, Colombine. A ces types s'ajoutent des êtres fabuleux liés au monde de l'imaginaire, les personnages caractéristiques de la fable : roi, prince, sorcière, magicien. Ceux-ci, dans la pièce de Gozzi portent les noms des types de la Commedia puisqu'on y trouve le prince Tartaglia, le mage Celio, le roi Silvio...

LE MASQUE EST PERSONNAGE



Pulcinella. Détail extrait de *Masques et Bouffons* de Maurice Sand. Gravure aquarellée, 1860.

Elément le plus frappant de la Commedia dell'Arte, le masque est à lui seul la clé de voûte de l'architecture des caractères. Plus que simple élément de costumatation, ce petit accessoire est ce qui fait le personnage, une seconde peau. En italien d'ailleurs "*maschere*" veut dire "type", "caractère".

Presque tous les masques sont zoomorphes et rappellent en particulier les animaux de basse cour : le masque de *Pantalon* ou du *Magnifique* est coq ou dindon ; en conséquence, la démarche et les gestes de l'acteur qui le revêt vont imiter les mouvements mécaniques et schizoïdes d'un coq. Un autre masque célèbre est celui de l'*Arlequin* classique, chat ou singe.

Pour cette ressemblance évidente, on l'appelle parfois *l'Arlequin-Chat*. L'acteur qui met ce masque va sautiller et sauter, en articulant avec souplesse bras et jambes, et de temps en temps faire un bond.

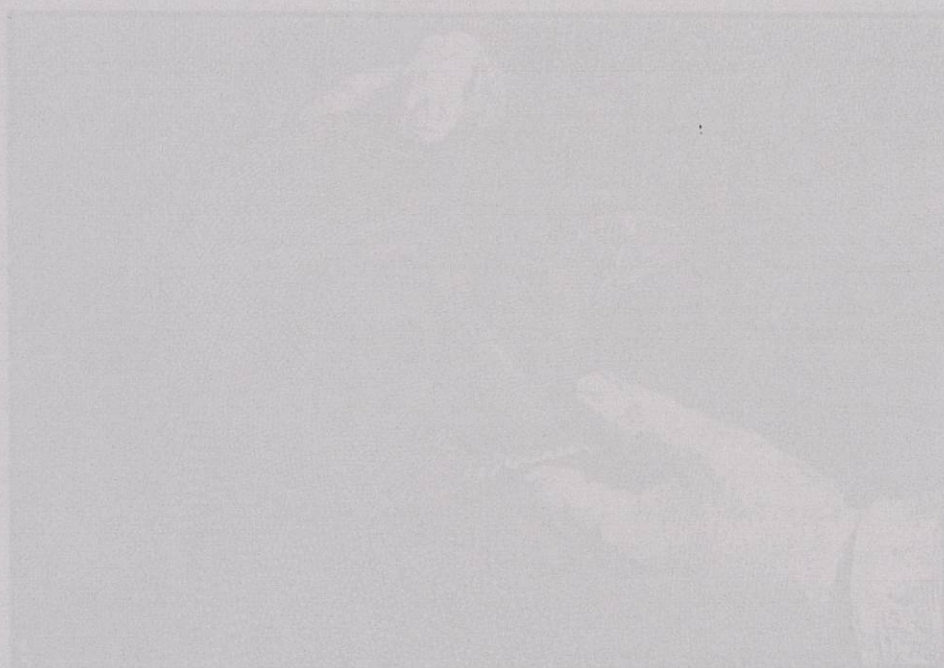
Le lien avec les animaux de basse cour a une signification sociale, en relation avec "la basse cour" de l'époque. Il s'agit des serviteurs, de tous ceux qui vivent dans des conditions précaires ; la "haute cour", au contraire, ne comprend que des "êtres humains". Ainsi dans la Commedia dell'Arte, les nobles, dames et chevaliers, ne portent jamais de masques. La signification de classe est donc évidente : on se payait la tête des seuls membres de la société qui n'avaient pas le pouvoir absolu, les médecins, montrés comme des estropiés et des incapables, les marchands, représentés comme de vulgaires voleurs. Les masques de la Commedia dell'Arte, on le sait, avaient aussi leurs ascendants plus ou moins légitimes dans certains types de théâtre grec et romain. Le théâtre grec, à son tour, va chercher ses racines dans le théâtre oriental. Il y a par exemple un masque de Bali qui ressemble beaucoup à celui de Pantalon de Bisognosi : c'est un masque de vieillard, avec la même agressivité, le même rictus, des yeux caves et des bosses au front. (...)

Le masque a toujours été représentation : représentation d'un visage divin, humain, ou animal qui à la fois efface les traits de celui qui le porte, et en exprime sa personnalité. Cette transformation est chargée d'une signification magique parce qu'elle permet la métamorphose d'un individu, rendu différent de soi et investi de pouvoirs nouveaux, chargé d'une énergie secrète, mystérieuse. A l'origine, en effet, le masque est un élément subversif car il nie la ressemblance de l'homme à Dieu en cachant le visage.

Un certain nombre de masques d'ailleurs, et notamment celui d'*Arlequin* possède au front une marque parfois sous la forme d'un bouton doré ou d'une protubérance colorée entre les sourcils. Il s'agit évidemment du troisième oeil qui permet au magicien, au demi-dieu ou au démon de voir à travers le corps des hommes. Cette verrue est le plus souvent liée au caractère diabolique du masque. En ce qui concerne *Arlequin*, elle est considérée comme une corne du diable, et celui-ci est vu comme un suppôt de *Satan*. L'origine même de son nom semble corroborer cette thèse : il vient d'*Hellequin*, petit démon médiéval qui à la tête de ses esprits malins mène des tapages nocturnes. Son masque noir aurait été brûlé aux feux de l'enfer.

Dario FO

"Le gai Savoir de l'Acteur"



*"Le masque agrandit le jeu du comédien,
il essentialise le caractère du personnage et de la situation.
Il précise les gestes du corps et le ton de la voix.
Emportant le texte au dessus du quotidien,
il filtre l'essentiel et laisse tomber l'anecdote, il rend lisible"*

J. LECOQ

L'INFLUENCE DE LA COMMEDIA DELL'ARTE

Le rayonnement de la Commedia dell'Arte s'est étendu à tous les pays d'Europe, où elle a laissé des traces profondes dans l'imagination populaire aussi bien que dans le théâtre, la poésie et les arts. Plusieurs de ses personnages se sont mêlés aux figures produites par les différents folklores nationaux ou ont contribué à en engendrer de nouvelles. Mais c'est en France que la Commedia a trouvé dès le dernier tiers du XVI^{ème} siècle sa seconde patrie. Nulle part ailleurs, elle ne s'est aussi intimement mêlée à la vie dramatique, pour modifier à ce point le théâtre lui-même.

Depuis le jour où les premières troupes italiennes se sont introduites à Paris dans les années 1570, elles n'ont cessé d'y trouver protection et encouragement. Malgré leurs démêlés avec les comédiens français, jaloux de leurs prérogatives, et avec les autorités religieuses en vue de la scène, elles ont pu continuer à donner des représentations et à former des troupes itinérantes.

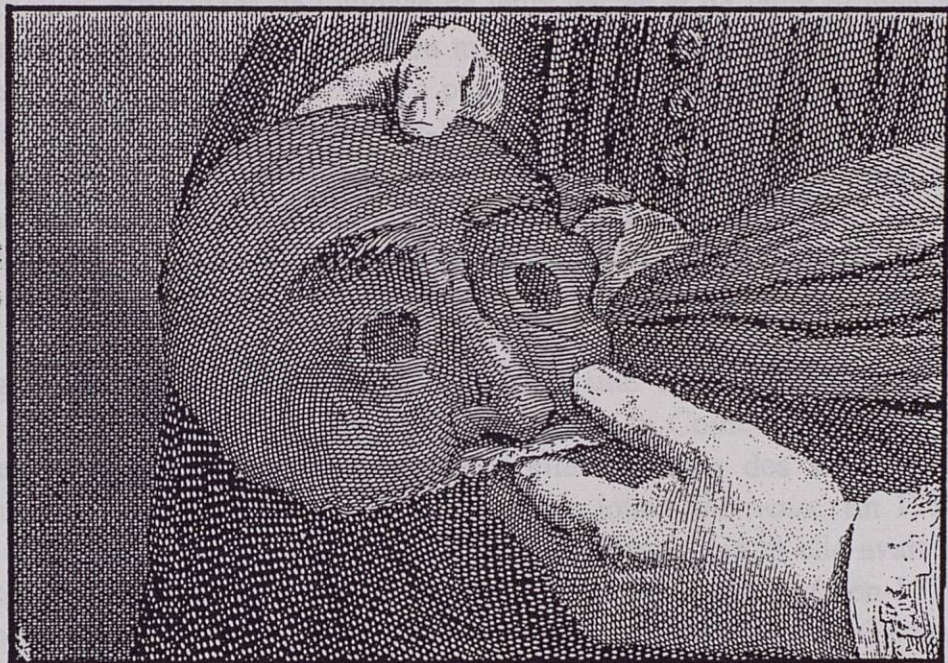
Leur succès a conduit à la création de la Comédie-Française, où elles ont été intégrées en 1651. Elles ont ainsi permis l'émergence de grands auteurs comme Molière, qui a su tirer parti de leur jeu et de leur langage pour créer des personnages et des situations qui ont marqué l'histoire de la littérature française.

Dès 1716, le Roi a réinstallé à l'hôtel de Bourgogne une troupe de comédiens italiens, qui ont continué à jouer des pièces de la Commedia dell'Arte. Leur influence a été immense, et ils ont permis de découvrir de nouveaux auteurs comme Voltaire, qui a écrit des pièces inspirées de leur jeu et de leur langage. Ils ont aussi permis de découvrir de nouveaux acteurs comme Molière, qui a su tirer parti de leur jeu et de leur langage pour créer des personnages et des situations qui ont marqué l'histoire de la littérature française.

On ne les reverra plus à Paris, mais leur influence a été immense, et ils ont permis de découvrir de nouveaux auteurs comme Voltaire, qui a écrit des pièces inspirées de leur jeu et de leur langage. Ils ont aussi permis de découvrir de nouveaux acteurs comme Molière, qui a su tirer parti de leur jeu et de leur langage pour créer des personnages et des situations qui ont marqué l'histoire de la littérature française.

Masques et bergamasques ont été réintroduits en France au XVIII^{ème} siècle, et ont permis de découvrir de nouveaux auteurs comme Voltaire, qui a écrit des pièces inspirées de leur jeu et de leur langage. Ils ont aussi permis de découvrir de nouveaux acteurs comme Molière, qui a su tirer parti de leur jeu et de leur langage pour créer des personnages et des situations qui ont marqué l'histoire de la littérature française.

On ne les reverra plus à Paris, mais leur influence a été immense, et ils ont permis de découvrir de nouveaux auteurs comme Voltaire, qui a écrit des pièces inspirées de leur jeu et de leur langage. Ils ont aussi permis de découvrir de nouveaux acteurs comme Molière, qui a su tirer parti de leur jeu et de leur langage pour créer des personnages et des situations qui ont marqué l'histoire de la littérature française.



*"Le masque agrandit le jeu du comédien,
il essentialise le caractère du personnage et de la situation.*

Il précise les gestes du corps et le ton de la voix.

*Emportant le texte au dessus du quotidien,
il filtre l'essentiel et laisse tomber l'anecdote, il rend lisible".*

J. LECOQ

L'INFLUENCE DE LA COMMEDIA DELL'ARTE

Le rayonnement de la Commedia dell'Arte s'est étendu à tous les pays d'Europe, où elle a laissé des traces profondes dans l'imagination populaire aussi bien que dans le théâtre, la poésie et les arts. Plusieurs de ses personnages se sont mêlés aux figures produites par les différents folklores nationaux ou ont contribué à en engendrer de nouvelles. Mais c'est en France que la Commedia a trouvé dès le dernier tiers du XVIème siècle sa seconde patrie : nulle part ailleurs, elle ne s'est aussi intimement mêlée à la vie dramatique, pour modifier à ce point le théâtre lui-même.

Depuis le jour où les premières troupes italiennes se sont introduites à Paris dans les années 1570, elles n'ont cessé d'y trouver protection et encouragements. Malgré leurs démêlés avec les comédiens français, jaloux de leurs prérogatives, et avec les autorités religieuses ou politiques, offusquées de l'audace de leurs gestes et de leurs propos sur la scène, elles s'implantent à demeure à Paris au milieu du XVIIème siècle : en 1645 *Tiberio Fiorelli*, le fameux *Scaramouche* qui, à plus de quatre-vingts ans, réussissait encore à se gifler avec le pied, s'établit au Petit-Bourbon, puis au Palais Royal, où sa compagnie jouera, vers 1660, en alternance avec celle de *Molière*. En 1668, les comédiens italiens commencent à s'exprimer en français, mais, l'ordre moral s'appesantissant, ils sont chassés en 1697 pour avoir froissé la susceptibilité de *Mme de Maintenon*.

Dès 1716, le Régent charge *Luigi Riccoboni* de réunir une nouvelle troupe qu'il réinstalle à l'hôtel de Bourgogne. Tous les jours, désormais, la Comédie-Italienne se francise davantage. Après s'être adressé à *Regnard* elle demande des scénarios à *Lesage* et à de nombreux autres écrivains, en attendant de jouer *Marivaux*. En 1762, elle fusionne avec l'Opéra-Comique, issu du théâtre de foire avec lequel elle avait de nombreuses affinités : mais les acteurs italiens sont encore une fois renvoyés en 1779. On ne les reverra plus. Mais, de *Sganarelle* à *Crispin*, d'*Arlequin* à *Figaro*, de *Géronte* à *Bartolo*, de *Silvia* à *Rosine*, ils auront fait essaimer leurs personnages à travers tout le théâtre français. Sans eux, ni *Molière*, ni *Marivaux*, ni *Beaumarchais* ne seraient tout à fait devenus eux-mêmes.

Masques et bergamasques enfin traversent toute la peinture et la poésie françaises, de *Callot* à *Verlaine*, de *Lancret* à *Picasso*, de *Watteau* à *Apollinaire*. Mais il y a plus. Dès le XIXème siècle, la Commedia dell'Arte se réincarne sur le boulevard du Crime sous les traits du mime *Debureau*. Bientôt, elle ressuscitera au cirque sous le masque enfariné des clowns, puis au cinéma, sous les allures de *Charlot* ou de *Max Linder*. On la retrouve encore dans les marionnettes, et surtout au théâtre où *Gordon Craig*, *Meyerhold*, *Copeau*, *Dullin*, *Barrault* ont chacun essayé de s'approprier ses secrets pour rénover au XXème siècle l'art du comédien.

Non seulement la "famille Arlequin" est réapparue sur les planches, en particulier dans les admirables mises en scène de *Giorgio Strehler* au *Piccolo Teatro* de Milan, mais elle revit au coeur même de l'enseignement de l'art dramatique moderne : depuis quelques années, la pédagogie s'inspire, en matière théâtrale, des figures et des techniques jadis inventées par les comédiens ambulants d'Italie, et les gens du spectacle redécouvrent que l'honneur de leur métier, c'est d'être d'abord un artisanat.

Robert ABIRACHED



Cap Babeo.

Cucuba.

...CE DE VIVRE
... de la survie que de la vie
... qui est déjà un luxe
Plantés dans la misère un peuple
dans sa nouveauté aussi bien que dans son intelligence
elle hiérarchise la société d'une manière stable
sans révolte du valet à l'égard de son maître
Mais chacun s'arrange, avec tous les compromis possibles
pour résister et satisfaire sa faim,
sa cupidité, ses amours et tout ce monde vit ensemble
Chacun essaie de tromper l'autre
et tombe dans des pièges dérisoires
Le sourire n'existe pas, on pleure ou l'on rit

J. LECOQ

CARLO GOZZI

1728-1806

LA COMMEDIA DELL'ARTE, ou L'URGENCE DE VIVRE

*La Commedia dell'Arte s'appuie sur les passions des hommes
poussées au maximum de leurs conséquences.*

Elle fait apparaître l'absurdité de nos comportements.

*Elle n'a rien à voir avec un divertissement élégant
mais elle exprime l'urgence de vivre,
plus près de la survie que de la vie,
ce qui est déjà un luxe.*

*Plantée dans la misère du peuple,
dans sa naïveté aussi bien que dans son intelligence,
elle hiérarchise la société d'une manière stable,
sans révolte du valet à l'égard de son maître.*

*Mais chacun s'arrange, avec tous les compromis possibles,
pour exister et satisfaire sa faim,
sa cupidité, ses amours et tout ce monde vit ensemble.*

*Chacun essaie de tromper l'autre
et tombe dans des pièges dérisoires.*

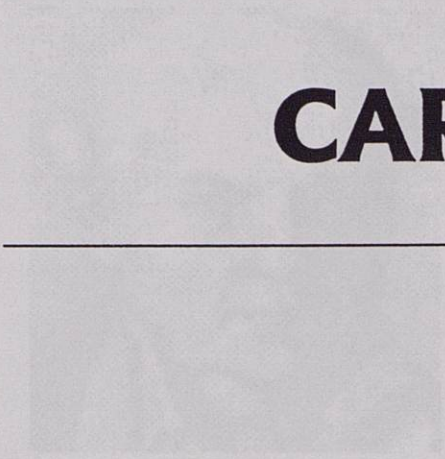
Le sourire n'existe pas, on pleure ou l'on rit.

J. LECOQ

CARLO GOZZI

CARLO GOZZI

1728-1806



Né le 13 décembre 1720 à Venise, dans une famille d'aristocrates ruinés par la découverte de l'importance de la langue italienne, il meurt le 4 avril 1806 dans une famille de lettrés.



La passion des lettres domine toute sa vie. Il ne quitte Venise qu'une seule fois, à vingt ans, pour se rendre en Dalmatie comme "soldat de fortune". Revenu en 1744, il n'en repart plus et reprend ses études interrompues, y trouvant un réconfort face à l'annexion que lui cause la mésaventure familiale, qui s'aggrave encore après la mort de son père et le partage du patrimoine.

Son entrée à l'Académie des Granelleschi marque pour lui le début d'une activité littéraire nouvelle et plus affirmée, succédant à l'indiscipline de sa jeunesse. C'est alors qu'apparaît pour la première fois le polémiste batailleur, l'écrivain à l'ironie mordante. Ses cibles favorites sont Chiari et Goldoni, les rois d'une réforme de la comédie qui ne plait pas à Carlo Gozzi. Il les attaque souvent, d'abord dans l'almanach *"La Tartane des influences de l'année 1756"*, puis dans une satire féroce : *"Le Théâtre comique à l'hôtellerie du pèlerin entre les mains des académiciens Granelleschi"* mais sa victoire sur ses adversaires est assurée par la représentation des Fables (fiabe), qui lui permettent de prouver qu'il est un écrivain de théâtre et qu'il sait susciter l'intérêt du public avec des drames simples, et la récitation improvisée des masques de la Commedia dell'Arte. Ces années des Fables sont les plus fécondes de sa création poétique. En 1761, année où il fait représenter *"L'Amour des trois oranges"*, le poète a déjà écrit les dix premiers chants de *"Marfisa la bizarre"*, poème satirique qu'il termine en 1768. Puis il s'adonne à d'autres genres, il écrit des tragi-comédies, des comédies romanesques, des drames de cape et d'épée, mais il ne doit jamais retrouver la veine poétique des Fables.

Dans cette phase ultime de production littéraire, il trouve une amie et une inspiratrice en la personne de Teodora Ricci, femme de Francesco Bartolli et maîtresse de Pier Antonio Grataroli, secrétaire du Sénat, qui est entrée en 1771 dans la compagnie Giovanni Antonio Sacchi. C'est peut-être Sacchi, lui aussi amoureux de la belle actrice, qui suggère à l'acteur Vitalba, lequel jouait le rôle de don Adone dans la comédie *"Les Drogues d'amour"*, de caricaturer Grataroli en imitant sa mimique et sa manière de s'habiller.

CARLO GOZZI



Né le 13 décembre 1720 à Venise, dans une famille d'aristocrates ruinés par la découverte de l'Amérique,- Venise perdant son importance de plaque tournante. **Carlo Gozzi** y meurt le 4 avril 1806. Il est élevé dans une famille de lettrés - véritable "asile des poètes" ainsi qu'il la définit - et la passion des lettres domine toute sa vie. Il ne quitte Venise qu'une seule fois, à vingt ans, pour se rendre en Dalmatie comme "soldat de fortune".

Revenu en 1744, il n'en repart plus et reprend ses études interrompues, y trouvant un réconfort face à l'amertume que lui cause la mésentente familiale,

qui s'aggrave encore après la mort de son père et le partage du patrimoine.

Son entrée à l'Académie des Granelleschi marque pour lui le début d'une activité littéraire nouvelle et plus affirmée, succédant à l'indiscipline de sa jeunesse. C'est alors qu'apparaît pour la première fois le polémiste batailleur, l'écrivain à l'ironie mordante. Ses cibles favorites sont *Chiari* et *Goldoni*, les rois d'une réforme de la comédie qui ne plaît pas à **Carlo Gozzi**. Il les attaque souvent, d'abord dans l'almanach "*La Tartane des influences de l'année 1756*", puis dans une satire féroce : "*Le Théâtre comique à l'hôtellerie du pèlerin entre les mains des académiciens Granelleschi*" mais sa victoire sur ses adversaires est assurée par la représentation des Fables (fiabe), qui lui permettait de prouver qu'il est un écrivain de théâtre et qu'il sait susciter l'intérêt du public avec des drames simples, et la récitation improvisée des masques de la Commedia dell'Arte. Ces années des Fables sont les plus fécondes de sa création poétique. En 1761, année où il fait représenter "**L'Amour des trois oranges**", le poète a déjà écrit les dix premiers chants de "*Marfisa la bizarre*", poème satirique qu'il termine en 1768. Puis il s'adonne à d'autres genres, il écrit des tragi-comédies, des comédies romanesques, des drames de cape et d'épée, mais il ne doit jamais retrouver la veine poétique des Fables.

Dans cette phase ultime de production littéraire, il trouve une amie et une inspiratrice en la personne de *Téodora Ricci*, femme de *Francesco Bartoli* et maîtresse de *Pier Antonio Gratarol*, secrétaire du Sénat, qui est entrée en 1771 dans la compagnie *Giovanni Antonio Sacchi*. C'est peut-être *Sacchi*, lui aussi amoureux de la belle actrice, qui suggère à l'acteur *Vitalba*, lequel jouait le rôle de don Adone dans la comédie "*Les Drogues d'amour*", de caricaturer *Gratarol* en imitant sa mimique et sa manière de s'habiller.

LA POÉTIQUE DE CARLO GOZZI

Le poète se déclare totalement étranger à l'histoire, mais pour se défendre des accusations que *Gratarol* avance dans "*Apologie narrative*" ("*Narrazione apologetioa*"), il commence à rédiger ses "*Mémoires inutiles*" qui demeurent son ouvrage le plus intéressant et le plus vivant, et dans lequel il trace une figure de lui-même et peint des portraits de la vie contemporaine qui sont parmi les plus plaisants quoique les plus sarcastiques du siècle. Il y revêt d'ailleurs une figure de Don Quichotte masochiste et y déclare : "On a toujours raison d'être le plus pessimiste possible".

De fait *Gozzi* a passé sa vie en colère ou en procès (contre *Goldoni* et *Chiari*, certes, mais aussi contre ses locataires, sa cousine, ses voisins...). En réalité, il fait figure de traditionnaliste : il s'en prend aux apparences, aux zéloteurs mondains, à l'esprit de fête partout présent, à la fête et au rire, en somme à son époque et à la décadence de Venise.

Dans ses dernières années, il a la douleur d'assister à la chute de la glorieuse république de Saint-Marc. Mais ni les désillusions ni les difficultés ne le détournent de travailler jusqu'à son dernier souffle à ce théâtre auquel il a donné le meilleur de son énergie et de son talent. Citons encore de **Carlo Gozzi**, "*L'oiseau vert*" ("*L'uccellini belverde*"), "*Le Roi Cerf*" et "*La Femme Serpent*" (1762), "*La Princesse Turandot*" (1762) et "*La Princesse philosophe*" (1772 - 1774).

G. VUGLIANO

LA POÉTIQUE DE CARLO GOZZI

Lorsque *Goldoni* puis **Gozzi** se décident à l'assister, il est trop tard, la *Commedia dell'Arte* se meurt. La présence à son chevet de ces ennemis jurés, réunis en la circonstance, ne présage rien de bon.

Goldoni et **Gozzi** vont tenter de la revitaliser, le premier en s'appuyant comme *Marivaux* (son aîné de dix-neuf ans) sur le réalisme des situations, des personnages et des conditions sociales. Il va la purifier des "lazzi" obscènes, des grossiers écarts de langage, fait de l'intrigue une mécanique bien réglée et rédige entièrement ses dialogues sans laisser de "blancs" pour les fameuses improvisations devenues conventionnelles. Mais il s'est heurté à la "contre réforme" victorieuse du réactionnaire **Carlo Gozzi**. Celui-ci accuse en effet *Goldoni* de détruire la comédie des masques, donc la tradition. Il crée la fable satirico-féerique avec des personnages de nouveau masqués où le merveilleux et le pathétique l'emportent toujours sur le bouffon et fait de la féerie la base de sa machinerie. En dépit de ce qui les oppose, ce sont sans doute les mêmes raisons qui les incitent, à l'origine, à s'intéresser à l'Art Comique, irrésistiblement attirés par l'aspect spectaculaire et vivant du théâtre de tréteaux. Pourtant leur inclination pour la comédie des masques et leur intérêt pour ce phénomène de moeurs ne les empêche pas d'analyser lucidement les raisons de la décadence de ce genre et de porter des jugements sans pitié. Si les critiques acerbes de *Goldoni* à l'égard des acteurs comiques ont été maintes fois citées, celles que **Gozzi** formule font preuve d'autant d'intransigeance et de causticité à leur endroit. Il va même jusqu'à leur reprocher de nuire à leur art en brisant, par la récitation hésitante due à leur inculture, le rythme vif et soutenu de l'action dont ils ralentissent le déroulement, sapant ainsi un des fondements de la comédie improvisée dont elle tirait en grande partie sa gloire et son mérite.

Gozzi commence d'abord par écrire des canevas comme celui de "*L'Amore delle tre melarance*", puis rajoute dans ses fables, en marge de scènes entièrement rédigées, des indications à l'usage des masques laissant aux comédiens le loisir d'improviser. Dans ses dernières pièces, rien n'est laissé à la libre inspiration, tout est fixé d'avance. A l'époque de "*L'Amour des trois oranges*", **Gozzi** critique la suprématie du texte écrit. Il s'attarde dans sa Poétique sur la dimension spécifique de la comédie improvisée : "Le spectacle théâtral est par essence éphémère, et il est vain de se lancer à son propos dans de brillantes controverses. La participation du public est la condition d'un bon divertissement et les oeuvres dramatiques entièrement rédigées tombent vite dans l'oubli car elles engendrent rapidement l'ennui si l'attention n'est pas soutenue par l'attente de quelque développement imprévu". L'auteur, qui raisonne en termes de spectacle, de divertissement, de suspense, considère qu'un texte dramaturgique prémédité ne peut emporter l'adhésion du public. Il est à la recherche d'une écriture efficace qui serait en quelque sorte la synthèse du langage noble des poètes et du non-langage des bergers. Et ce n'est pas un hasard s'il insiste sur l'intérêt que présente un canevas ouvert plutôt qu'un texte prémédité limitatif.

Gozzi ne voit dans la comédie dialoguée et imprimée qu'un corps inerte, une forme vide, alors qu'il considère que la trame, réduite à l'intrigue, est un élément dynamique qui contribue à la théâtralité du spectacle. Cette apparente pauvreté de la trame, ce vide qui demande impérieusement à être comblé, ouvre une disponibilité à l'éphémère, elle permet d'intégrer au spectacle les événements d'une actualité provisoire mais propre à susciter l'intérêt du public.



F. Maggiora pinx.

*Motus doceri gaudet Ionicos
Matura Virgo et fingitur artubus*

F. Pedro sculp. ap. Cavalli Venetis

*Jam nunc, et incestos amores
De tenero meditatur ungui.*

Horat.

A la différence des romantiques que fascine le mythe d'une apparente et totale spontanéité, **Gozzi** lui, est parfaitement conscient de la technique qui est à la base de la composition improvisée. Le fait même que la trame écrite soit réduite à sa plus simple expression offre aux acteurs l'occasion de donner libre cours à leur verve et de montrer leur bravoure. C'est cette disponibilité que **Gozzi** prétend exploiter en fondant sa dramaturgie sur le goût populaire pour le merveilleux s'opposant en cela aux partisans de la philosophie des lumières. "*L'Amore delle tre metarance*", qu'il écrit en 1761, représente la première mise en application de ces principes.

Il écrit dans un premier temps, à l'intention de la *compagnie Sacchi* un canevas anonyme et qui ne sera pas imprimé, dans la plus pure tradition de l'art comique. Il rédige ensuite les Fables, dont il veut publier un recueil, et leur donne un contenu autrement plus riche que celui des canevas traditionnels, bien qu'il ait conservé de ceux-ci les éléments caractéristiques. Il ne se contente pas d'y tracer l'intrigue, il introduit des fragments de dialogue prémédité, ajoute de nombreuses indications concernant les procédés scénographiques et techniques spectaculaires, propres à suggérer une atmosphère magique, et les accompagne de commentaires soulignant l'importance qu'ils revêtent dans le déroulement de l'action.

La machinerie féerique n'a certes pas été créée par **Gozzi**, mais il en fait le pivot de son invention : "*E' del poeta il fin la meraviglia*" écrivait un siècle plus tôt le chevalier Marin, et **Gozzi** applique au poète de théâtre ce propos d'émerveillement. Dans ses "*Mémoires*", il se borne à définir son genre par le simple vocable de "fantastique". En fait, il postule quelque chose de considérable, qui s'appelle la théâtralité, un univers formé par le dépassement du réel. Au premier degré de la théâtralité qu'est la *Commedia dell'Arte*, **Gozzi** en ajoute un second : ses fables construisent en effet un merveilleux populaire, rudimentaire.

L'intérêt que **Gozzi** porte à la mise en scène trouve d'ailleurs son origine dans le désir de construire tout le spectacle autour de cette "machine à produire du merveilleux", à partir des métamorphoses et d'une grande variété d'interventions magiques qui contribuent à faire et à défaire l'intrigue tout en étant son noyau central. Il évoque lui-même la force expressive de cet "appareil" et y voit les raisons de son succès : "Mes nombreux ennemis s'ingéniaient à tourner en dérision mes "*Fables*", ils prétextaient que telle scène n'était qu'une bouffonnerie triviale pour la plèbe". Ces propos sont révélateurs des rapports véritables que **Gozzi** entretient avec la *Commedia dell'Arte*. Il ne faut pas voir dans sa démarche une tentative généreuse pour restaurer ce genre décadent. Bien qu'ils jouent un rôle important, les masques et les métamorphoses ne sont indiqués que comme accessoires. Quoiqu'il en soit, il ressort que l'élaboration scénique de la fable a pour premier objectif de captiver l'attention du public. **Gozzi** d'ailleurs se définissait comme un illusionniste du réel, producteur de miracles sur scène et d'émerveillement dans son public. Néanmoins, il avoue que l'attrait du public pour la fable dont la structure justifie l'intervention d'une machinerie, relève d'un intérêt enfantin et que le choix de ce genre n'a été de sa part qu'un moyen de s'assurer le concours du public dans la polémique qui l'opposait à d'autres auteurs de théâtre.

Car **Carlo Gozzi** est polémiste et c'est sans doute cet esprit qui lui fit écrire "*L'Amour des trois oranges*" : il transforme en effet le célèbre conte en satire littéraire, la fée Morgane incarnant l'abbé Chiari, le mage Célius, *Goldoni*. Mais à l'entendre, ce serait par dédain pour ses adversaires qu'il décide de faire spectacle à l'aide de ces contes, comme s'il tenait ce matériau pour de l'ineptie. Or, il jette bas, par cette gageure un maître tel que *Goldoni*.

MES FANTAISIES ALLÉGORIQUES ET SAUGRENUES

Quoi qu'il en soit, ce n'est pas avec de l'ineptie et du dédain qu'on dame le pion à un rival de cette taille : le départ était sans doute polémique mais autre chose s'est créé... du merveilleux.

Avec ses références féeriques, parfois même à un arrière plan inconscient - l'orange n'évoque-t-elle pas, par sa rondeur, la fécondité ? **Gozzi** ne serait-il pas proche d'une esthétique romantique ? A la suite de son théâtre en effet un pays le découvre, l'Allemagne du "Sturm und Drang" et des générations de poètes et de philosophes voient en lui un précurseur et osent le célébrer à l'égal d'un *Shakespeare*. Expliquera-t-on cet engouement par la simple dimension fantastique des machineries ? Pourquoi pas plutôt par la mise en avant du moi, "Ce moi depuis si longtemps haïssable" au centre de la création artistique ? Qu'est-ce que le romantisme sinon la revanche véhémente de ce moi, face à une société devenue le réel et figée en classicisme ? Un moi longtemps proscrit, refoulé, presque ignoré, et qui de cette malédiction conserve la trace, un péché originel qui ne lui consent que le ton de la plainte. Et voilà que, chez **Gozzi**, il triomphe, dans la contamination du miraculeux par le trivial, alliance que, soit dit en passant, un romantique tel que *Hugo* ne renierait pas.

Roberto TESSARI

"Carlo Gozzi et la Commedia dell'Arte"

"Les Masques dans la Commedia dell'Arte"

MES FANTAISIES ALLÉGORIQUES ET SAUGRENUES

"Dans l'intention de lancer l'assaut contre *Chiari* et *Goldoni* et d'opérer une diversion dans les goûts du public, j'avais adopté pour armée la troupe comique de *Sacchi*. Cette troupe défendait valeureusement l'ancienne comédie italienne à l'impromptu : genre que, inhumainement, et sous les dehors d'un zèle affiché à l'égard de la culture qui couvrait un intérêt vénal des plus zélés, *Messieurs Goldoni* et *Chiari* s'étaient proposé d'anéantir par de prétendues innovations.

Antonio Sacchi, *Agostino Fiorilli*, *Artanagio Zannoni*, *Cesare Derbes* étaient les quatre masques - *Truffaldin*, *Tartaglia*, *Brighella* et *Pantalon* - tous comédiens des plus émérites. Un métier consommé, la prestesse et la grâce, des *lazzis* continuels joints à des traits d'esprit malicieux, du naturel et beaucoup de philosophie, tels étaient leurs atouts. S'ajoutaient à eux la soubrette *Andriana Sacchi Zannoni*, qui était toute vivacité.

Mais, petit à petit, les nouveautés incessantes produites par les deux auteurs à l'imagination féconde, qui traitaient *Sacchi* et ses bons compagnons de mimes méprisables, de paillasses fades, d'ennemis de je ne sais quelle culture, par une imposture littéraire que peu de spectateurs relevaient, avaient fini par l'emporter et on avait réduit ces pauvres diables quasiment à l'abandon.

Voilà pourquoi j'avais trouvé plaisant de prendre justement la troupe de *Sacchi* pour alliée et, grâce à elle, de venger avec une capricieuse jovialité notre académie inepte si grossièrement vilipendée. Par mes fantaisies allégoriques et saugrenues, d'une substance enfantine, que j'offris bénévolement à *Sacchi*, j'entendais couper à nos adversaires l'herbe sous les pieds.

La féerie de "*L'Amour des trois oranges*" sera, triomphalement, le coup d'envoi. Grande sera la colère que provoquera ce spectacle hardi chez mes deux rivaux et dans leurs phalanges, par la révolte qu'il annonçait, par son ton parodique et par les arcanes dont il s'agrémentait : mais plus encore par les éloges des gazetiers, qui y découvriraient des intentions que moi-même j'ignorais.

Par de froides moqueries, l'armée ennemie chercha à démolir mon conte de fées, arguant de son propre écoeuement littéraire et d'un dédain des plus bavards : ils déclaraient que cette action scénique n'était que bouffonnerie vulgaire pour la plèbe, oubliant qu'elle avait été entendue, appréciée et applaudie aussi par l'élite aristocratique et intellectuelle, et criaient que son succès tenait uniquement au soutien que lui apportaient l'extraordinaire cocasserie des quatre masques et le caractère surprenant de la machinerie ; sans s'aviser de la véritable inspiration de cette esquisse.

Me gaussant fort de la bêtise de leurs arguments, je rétorquais publiquement que la force de l'intrigue, les rebondissements de l'action, l'art du dialogue et quelque éloquence harmonieuse pouvaient transformer le moindre sujet puénil, convenablement traité, jusqu'à lui donner un aspect de gravité, par l'illusion d'une vérité propre à retenir l'attention des spectateurs".

Carlo GOZZI - "*Les Mémoires Inutiles*"

LA COMPAGNIE : LE THÉÂTRE DES ASPHODÈLES

L'Asphodèle est cette plante quelconque qui pousse en troupe, la roquette sèche, le sol ingrat ou le coteau sauvage, le maïs attendue, sur le bas côté des routes où ne s'arrêtent

Et, si... spectacle fait le... vie différents, offert à ceux qui acceptent encore de s'arrêter et de se laisser étonner ?

L'AMOUR DES TROIS ORANGES

Mis en scène par le Théâtre des Asphodèles

La... de talentueux... coiffeuses, techniciens et auteurs compositeurs interprètes venant d'horizons différents.

De cette diversité est née une pluridisciplinarité propre à cette compagnie, qui au travers de ses créations théâtrales historiques, classiques, contemporaines et jeune public, a su trouver son identité.

De scènes prestigieuses au théâtre de rue, l'art de la Commedia dell'Arte, du clown, du chant, de l'acrobatie et de la pyrotechnie ont permis un fructueux échange humain et artistique.

Aujourd'hui huit créations sillonnent les routes de France et d'Europe, avec quelques 1029 représentations.

En sept ans la Compagnie Le Théâtre des Asphodèles affirme sa recherche artistique : une exposition, des stages, des ateliers complètent notre activité.

Notre nouvelle création "*L'Amour des Trois Oranges*", pièce coproduite avec le Théâtre des Celestins de Lyon devrait nous permettre d'être enfin reconnu des instances culturelles de notre pays ! Une trentaine de personnes en dépendent.

Depuis "Arlequin, valet des deux maîtres" de GOLDONI, créé par G. STREHLER en 1979 à l'Odéon de Paris, c'est la première fois qu'un grand théâtre français coproduit un spectacle de Commedia dell'Arte.

Asphodèlement Vôtre
Thierry AUZER

LA COMPAGNIE : LE THÉÂTRE DES ASPHODÈLES

L'**Asphodèle** est cette plante quelconque qui perce en troupes, la rocaille sèche, le sol ingrat ou le coteau sauvage. C'est une beauté soudaine et inattendue, sur le bas côté des routes où ne s'arrêtent guère que les gens du voyage.

Et, si dans un monde souvent aride, utilitaire, difficile ou médiocre, chaque spectacle tait le défi d'une éclosion éphémère de beauté, d'originalité, aux couleurs d'une vie différente, offert à ceux qui acceptent encore de s'arrêter et de se laisser étonner ?

La Compagnie Le Théâtre des Asphodèles créée en 1992 est la réunion de talentueux metteurs en scène, comédiens, décorateurs, costumiers, maquilleuses, coiffeuses, techniciens et auteurs compositeurs interprètes venant d'horizons différents.

De cette diversité est née une pluridisciplinarité propre à cette compagnie, qui au travers de ses créations théâtrales historiques, classiques, contemporaines et jeune public, a su trouver son identité.

De scènes prestigieuses au théâtre de rue, l'art de la Commedia dell'Arte, du clown, du chant, de l'acrobatie et de la pyrotechnie ont permis un fructueux échange humain et artistique.

Aujourd'hui huit créations sillonnent les routes de France et d'Europe, avec quelques 1029 représentations.

En sept ans la Compagnie Le Théâtre des Asphodèles affirme sa recherche artistique : une exposition, des stages, des ateliers complètent notre activité.

Notre nouvelle création "**L'Amour des Trois Oranges**", pièce coproduite avec le Théâtre des Célestins de Lyon devrait nous permettre d'être enfin reconnu des instances culturelles de notre pays ! Une trentaine de personnes en dépendent.

Depuis "*Arlequin, valet des deux maîtres*" de GOLDONI, crée par G. STREHLER en 1979 à l'Odéon de Paris, c'est la première fois qu'un grand théâtre français coproduit un spectacle de Commedia dell'Arte.

Asphodèlement Vôtre
Thierry AUZER

EXTRAITS DU CANEVAS, D'APRÈS L'ACTE II

Si apriva la scena a un deserto. Si vedeva Celio mago, protettore del Principe Tartaglia, fare dei circoli. Obbligava il Diavolo Farfarello a comparire. Usciva Farfarello, e parlava in versi martelliani con voce terribile per questo modo:

Olà, chi qua mi chiama dal centro orrido, ed atro ?

Sei tu Mago da vero, o Mago da Teatro ?
Se da Teatro sei, non è mestieri il dirti,
che sono un'anticaglia Diavoli, Maghi, e Spirti.

I due Poeti s'erano espressi, che volevano sopprimere nelle Commedie le Maschere, i Maghi, e i Diavoli. Celio rispondeva in prosa, ch'era Mago da vero. Farfarello soggiungeva :

Or ben, sia chi tu voglia , se da Teatro sei,
in versi martelliani almen parlar mi dei.

Celio minacciava il Diavolo, voleva parlare in prosa a suo senno. Chiedeva se quel Truffaldino, da lui spedito con arte alla Corte del Re di Coppe, avesse fatto alcun effetto ; se Tartaglia fosse stato obbligato a ridere, e fosse guarito dagli effetti ipocondriaci. Il Diavolo rispondeva :

Rise, guari ; ma dopo Morgana, tua nimica,
con un'imprecazione rovesciò la fatica.
Furioso, anelante, infiammato le guance
va in cerca per amore delle tre Melarance ;
Con Truffaldin sen viene. Morgana un Diavol
tetro
ha mandato con quelli, perché soffi lor dietro.
Già mille miglia han fatto, e presto qui
saranno
nel castel di Creonta, a morir con affanno.

La scène s'ouvrait dans un désert. On voyait le mage Célius, protecteur du Prince Tartaglia, faire des cercles. Il obligeait le Diable Farfarello à comparaître. Farfarello arrivait et parlait en vers martelliens, avec une voix horrible, de cette manière :

Holà, qui m'appelle ici du centre affreux et noir ?
Es-tu véritable magicien ou magicien de théâtre ?
Si tu es de théâtre, ce n'est pas le cas de te dire
que les Diables, les Mages et les Fantômes sont de
l'antiquaille.

Les deux poètes (Carlo Goldoni et Pietro Chiari) avaient déclaré qu'ils voulaient supprimer dans la comédie les Masques, les Magiciens et les Diables. Celius répondait en prose qu'il était un vrai Magicien. Farfarello insistait :

Bien, sois qui tu veux, mais si tu es magicien
de théâtre, tu dois me parler en vers martelliens.

Celius menaçait le Diable, il voulait s'exprimer en prose et judicieusement. Il voulait savoir si Truffaldino, par lui même envoyé avec zèle à la Cour du Roi de Pique, avait obtenu quelque résultat : si Tartaglia avait fini par rire et s'il était guéri des conséquences de son hypocondrie. Le Diable répondait :

Il a ri, il est guéri, mais ensuite Morgane, ton ennemie,
par une malédiction a renversé les effets de ta magie.
Furieux, sans plus de souffle, les joues enflammées,
il va à l'aventure par amour pour les trois oranges ;
Truffaldino l'accompagne. Morgane leur a envoyé un Diable méchant pour qu'il leur souffle derrière.
Ils ont déjà parcouru mille milles et bientôt ils seront
au château de Creonta pour y mourir dans les souffrances.

Il Diavolo spariva. Celio esclamava contro la nimica Morgana. Spiegava il gran periglio di Tartaglia, e di Truffaldino inviati al castello di Creonta, poco lunge da quel luogo, e in cui si custodivano le tre fatali Melarance. Si ritirava per apparecchiare le cose necessarie a salvar due persone meritevoli, e utilissime alla società.

Celio Mago, che rappresentava in questa inezia il Sig. Goldoni, non doveva proteggere Tartaglia, e Truffaldino. Ecco un errore ben degno di censura, so meritasse censura una diavoleria, come fu questo scenico abbozzo. I Sigg. Chiari e Goldoni erano nimici in quel tempo nell'arte loro poetica. Volli, che Morgana, e Celio mi servissero a por in vista in modo caricato il genio avverso di quei due talenti, né mi curai di raddoppiare personaggi, per salvarmi da una critica in uno smoderato capriccio.

Uscivano Tartaglia, e Truffaldino armati, come s'è detto, e uscivano con un corso velocissimo. Avevano un Diavolo con un mantice, che, soffiando lor dietro, li faceva precipitosamente correre. Il Diavolo cessava di soffiare, e spariva. I due viaggiatori cadevano a terra per l'impeto, con cui correvano, alla sospensione del vento.

Ho infinito obbligo al Sig. Chiari dell'effetto efficacissimo, che faceva questa diabolica parodià.

Nelle sur Rappresentazioni, tratte dall'Eneide, egli faceva fare a' suoi Troiani nel giro d'una scenica azione de' viaggi grandissimi, senza il mio Diavolo col mantice.

Le Diable disparaissait. Celius invectivait contre son ennemie Morgane. Il expliquait le grand danger (encouru) par Tartaglia et Truffaldino, une fois au château de Creonta, un peu loin de là, dans lequel étaient gardées les fatales Oranges. Il se retirait pour apprêter les choses nécessaires à sauver deux personnes si méritantes et très utiles à la société.

Le Mage Celius qui représentait dans cette ineptie Mr Goldoni ne devait pas protéger Tartaglia et Truffaldino. Voilà une incongruité (mienne) bien digne de censure, s'il méritait censure une diablerie comme cette ébauche scénique. Messieurs Chiari et Goldoni étaient des adversaires dans leur art poétique, ces temps-là. Je voulais que Morgane et Celius me servent à mettre en relief, de manière caricaturée, le génie différent de ces deux talents, et je ne me faisais pas scrupule d'en rajouter de manière à prévenir toutes les critiques par un caprice sans frein.

Arrivaient ensuite Tartaglia et Truffaldino armés, comme on vient de le dire, et en courant très vite. Ils avaient derrière un Diable qui, en soufflant, les faisait aller au grand galop. Le Diable cessait de souffler et disparaissait. Les deux voyageurs tombaient par terre à cause de l'impétuosité de leur course, le vent s'étant éteint.

Je suis infiniment obligé à Mr Chiari de l'effet très réussi que faisait cette parodie diabolique. Dans ses représentations, tirées de l'Enéide, il faisait faire à ses Troyens, pendant une action scénique, des voyages faramineux. Moi, du moins, j'y avais mis un Diable avec soufflet !

Traduction : Andrée Genovese

Un nouveau bond spatio-temporel nous ramène en France de nos jours, mais cette fois-ci notre propos n'est pas de déclencher une nouvelle distonie, mais uniquement de laisser vivre l'enfance que nous croyons définitivement disparue et qui continue à vivre quelque part en nous.

POUR FAIRE RÊVER LES GRANDS...

NOTES DE MISE EN SCÈNE

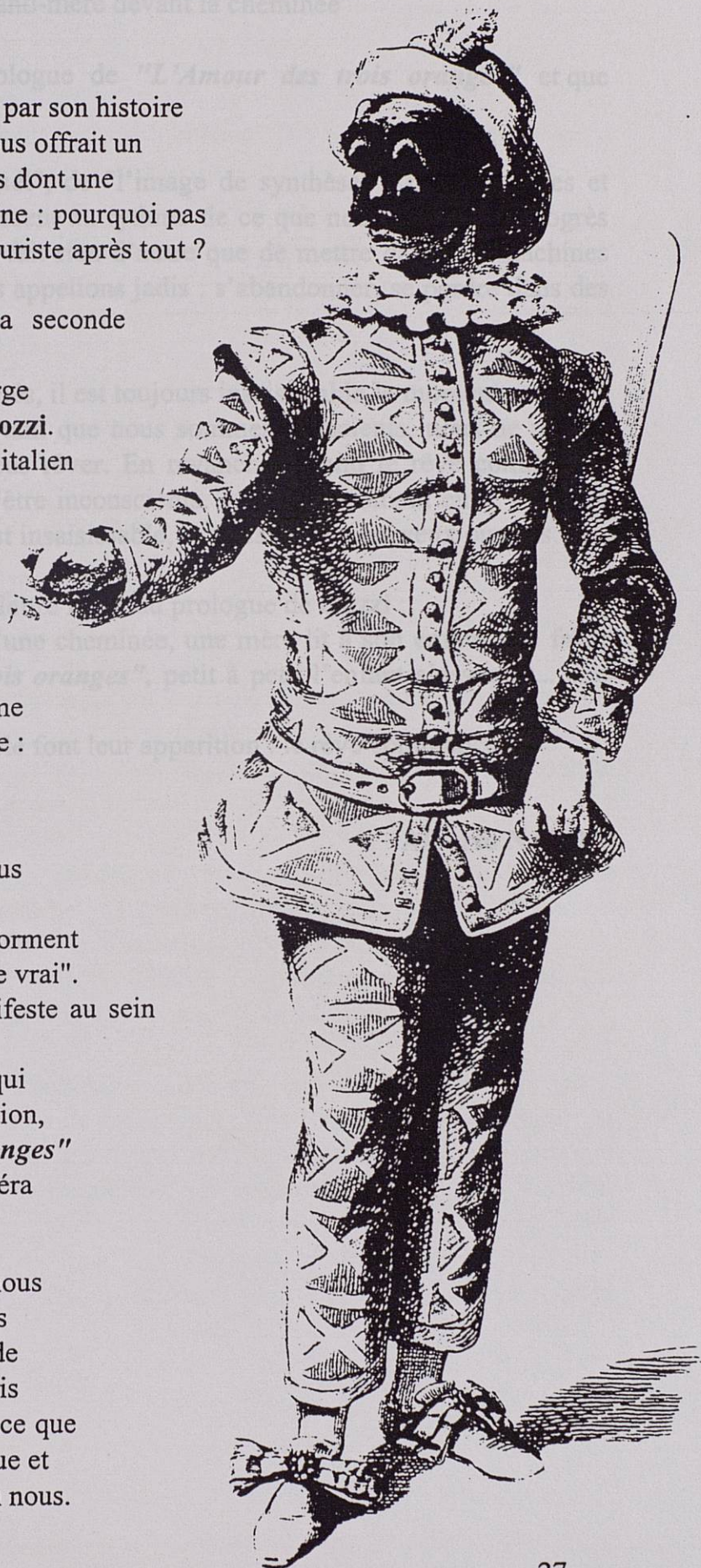
"*L'Amour des Trois Oranges*", de par son histoire si riche en événements culturels, nous offrait un éventail de possibilités somptueuses dont une approche de la culture contemporaine : pourquoi pas une Commedia dell'Arte un peu futuriste après tout ?

Nous sommes à Venise, dans la seconde moitié du "Settecento", une vive polémique flambe entre le dramaturge *Carlo Goldoni* et le comte *Carlo Gozzi*. Le premier veut réformer le théâtre italien et le second prendre la défense du théâtre traditionnel et populaire et, en particulier, de la Commedia dell'Arte.

De la polémique verbale on passe aux "faits théâtraux" : le défi, lancé par *Gozzi*, éclate avec l'énorme succès de sa première fable théâtrale : "*L'Amore delle tre Melarance*" au Théâtre san Samuele de Venise.

D'un seul bond spatio-temporel, nous voici à Moscou, environ un siècle après. *Stanislavsky* et *Dancenko* réforment le Théâtre russe au nom de "l'intime vrai". Cette fois-ci la polémique se manifeste au sein même du mouvement réformateur, c'est l'indigne disciple *Meyerhold* qui proclame le droit à la libre imagination, sa devise : "*L'Amour des trois Oranges*" de *Gozzi* (inspirant par la suite l'opéra de *Prokofiev*).

Un nouveau bond spatio-temporel nous ramène en France de nos jours, mais cette fois-ci notre propos n'est pas de déchaîner une nouvelle diatribe, mais uniquement de laisser vivre l'enfance que nous croyons définitivement disparue et qui continue à vivre quelque part en nous.



"...maintenant imagine-toi, cher public adoré
d'être avec grand-mère devant la cheminée"

C'est ainsi que se conclut le prologue de "*L'Amour des trois oranges*" et que commence la pièce.

Nous sommes à l'époque du "virtuel", de "l'image de synthèse" : mots étranges et nouveaux, néologismes qui apparaissent au rythme de ce que nous appelons "progrès technologiques". Or, ce progrès ne fait rien d'autre que de mettre dans des machines (prodigieuses, bien sûr) ce que nous appelions jadis : s'abandonner, se perdre dans des rêveries.

Que nos yeux soient ouverts ou fermés, il est toujours insaisissable le moment magique où nous glissons du réel au rêve ; tant que nous sommes conscients, nous ne rêvons pas, et sommes conscients de ne pas rêver. En revanche, quand le rêve commence, nous ne sommes plus conscients d'être inconscients. Aussi, le moment entre l'état de conscience et de semi-conscience est insaisissable, et nous rêvons les yeux ouverts.

Et voilà que je prends au pied de la lettre la fin du prologue de **Gozzi** : dans la chambre d'enfant, à côté d'une cheminée, une mère lit à son enfant une fable pour l'endormir, "*L'amour des trois oranges*", petit à petit l'enfant s'assoupit... elle aussi.

D'un coup les personnages de la fable font leur apparition : le rêve commence.

Alberto NASON

La réforme théâtrale de Goldoni (qui donnait un visage aux comédiens et un rôle à l'écriture, en abolissant graduellement les masques et l'improvisation de la *commedia de l'arte*) avait laissé au chômage technique certaines troupes qui n'avaient pas su se remettre en question ; entre autres, celle du célèbre *Truffaldino* Antonio Sacchi, qui deviendra ainsi l'instrument de Gozzi pour la reconquête du pouvoir théâtral.

Les masques, incarnant des types, anodins, incultes et dépolitisés, devenaient, pour l'adversaire de Goldoni, un outil féroce de polémique littéraire et en même temps, par contraste, redonnaient une grandeur artificielle aux moult rois, princes et princesses qui peuplaient, avec diables, sorcières et magiciens, ses royaumes imaginaires, souvent situés dans un vague Orient que les "*Mille et une nuit*" avaient mis à la mode. Mais combien est lointain Gozzi du *Follatre* des "*Contes philosophiques*" ou plus simplement du *Montesquieu* des "*Lettres persanes*", tout en jouant sur les mêmes touches !

UNE FABLE D'ADAPTAT-AUTEUR(S)

"*L'amore delle tre melarance*" de **Carlo Gozzi** - avec son frère Gasparo l'un des grands protagonistes de la vie culturelle dans la Venise du XVIII^e siècle - est une sorte de mirage des artistes et des intellectuels étrangers plus que des italiens (déjà, dans la traduction française de ce titre, il y a un significatif écart sémantique, l'italien *melarance* contenant aussi le mot *pomme* et désignant une variété très particulière d'orange douce). Si ce titre - j'insiste sur le titre - s'impose aujourd'hui à l'imaginaire des gens, il faut surtout remercier l'œuvre musicale de *Prokofiev*, n'en déplaise à *Schlegel* et aux autres romantiques allemands, qui ont donné à **Gozzi** plus d'importance qu'il n'en mérite pour exalter les éléments fantastiques et oniriques de "ses" fables théâtrales contre le *réalisme* populaire du théâtre de *Carlo Goldoni*.

Les fables de **Gozzi** sont pour la plupart empruntées (surtout de "*Lu cuntu di li cunti*" du napolitain *G.B. Basile*) et librement remaniées dans un but très précis : écorner le théâtre de *Goldoni* (et de l'*Abbé Chiari*, un autre personnage haut en couleurs de la vie théâtrale vénitienne de l'époque) qui avait envoyé aux oubliettes les nobles personnages de la tragédie classique et donné une dignité littéraire à l'homme de la rue, à l'humanité bariolée des *calli* et des *canali* vénitiens. Pour l'aristocratique et *laudator temporis acti* **Gozzi**, cela représentait une révolution qui sentait le soufre de la France des Lumières, dont les dangereuses pensées se répandaient en Europe et risquaient de miner les valeurs (Dieu, Patrie, Famille, pour simplifier) de l'oligarchique et désormais sclérosée société vénitienne.

La réforme théâtrale de *Goldoni* (qui donnait un visage aux comédiens et un rôle à l'écriture, en abolissant graduellement les masques et l'improvisation de la *commedia de l'arte*) avait laissé au *chômage technique* certaines troupes qui n'avaient pas su se remettre en question ; entre autres, celle du célèbre *Truffaldino Antonio Sacchi*, qui deviendra ainsi l'instrument de **Gozzi** pour la reconquête du pouvoir théâtral.

Les masques, incarnant des *types*, anodins, incultes et dépolitisés, devenaient, pour l'adversaire de *Goldoni*, un outil féroce de polémique littéraire et en même temps, par contraste, redonnaient une grandeur artificielle aux moult rois, princes et princesses qui peuplaient, avec diables, sorcières et magiciens, ses royaumes imaginaires, souvent situés dans un vague Orient que les "*Mille et une nuit*" avaient mis à la mode. Mais combien est lointain **Gozzi** du *Voltaire* des "*Contes philosophiques*" ou plus simplement du *Montesquieu* des "*Lettres persanes*", tout en jouant sur les mêmes touches !

De "*L'amore delle tre melarance*", la première de ses dix fables, **Gozzi** nous a laissé une sorte de chronique du spectacle, une *analisi riflessiva*, comme il la définit lui-même. Il s'agit d'un pamphlet chaotique, mais la troupe de *Sacchi*, bien motivée, a dû se servir du canevas et des suggestions orales de l'auteur d'une manière magistrale, en redonnant une nouvelle citoyenneté, plus qu'à l'improvisation, aux masques délaissés de la *commedia de l'arte* et en ensorcelant les spectateurs avec le feuilleton des amours orangesques du prince Tartaglia. Le succès fut énorme et le volte-face du public si blessant que *Goldoni*, indigné, abandonna Venise pour Paris.

Chargé d'une commande d'écriture par le Théâtre des Asphodèles, je me suis tenu à une respectueuse proximité-distance de ce matériau "informe". Pas question pour moi, même si l'envie était forte, de donner *carte blanche* à mes idiosyncrasies théâtro-littéraires. Il fallait surtout suivre la trame de la fable, de manière à nouer ensemble, sans acrimonie, les fils de l'ironie et de la poésie, de la drôlerie et du rêve.

Il se peut que je sois resté fidèle à **Gozzi**, tout en écrivant autre chose. "*L'amore delle tre melarance*" est, au fond, une fable d'adaptat-auteur(s).

Andréa GENOVESE

Comment faire d'un canevas un texte théâtral ?

"Ce qu'Andréa Genovese (l'adaptateur) a fait, c'est de respecter entièrement le canevas et ce, à la virgule près en le réactualisant avec les faits d'aujourd'hui. Son langage, le langage d'Andréa est fantastique et permet de servir le texte de manière merveilleuse, comme je voulais qu'il le soit. Sa verve, son verbe, son plaisir de jouer avec les mots, c'est un type de plaisir qui n'est pas un plaisir français, mais peut-être italo-français. Ce plaisir reste, et même quand on se trouve face à la nécessité d'inventer quelque chose et de continuer seuls sans dialogue, on le retrouve quelque part. C'est à dire que les mots que nous utilisons ne sont plus ceux de tous les jours, on trouve des petits néologismes qui, du point de vue du sens et des onomatopées vont rappeler certaines significations qu'on voulait donner, une saveur étrange. Le roi par exemple a peur de se faire "détartroaiser". Ce sont de petits effets mais présents c'est là et partout. Ça vit. Le langage devient vivant, nouveau. *Rossini* un jour avait assisté à un concert dans lequel des gens s'endormaient et il a dit : "moi, je vais mettre des tambours, des instruments qui percutent... et personne ne s'endormira". Et bien, c'est ce que nous avons voulu faire : mettre dans cette pièce des petites choses qui accrochent, qui réveillent sans arrêt l'attention du public. C'est essentiel et en plus, ça permet de mettre un certain ingrédient insolite, un peu inattendu, savoureux qui va questionner les gens : tiens ce goût, on ne le connaît pas. Qu'est-ce que c'est ?"

RENCONTRE AVEC ALBERTO NASON

Vous mettez en scène aujourd'hui "L'amour des trois oranges", un canevas de Gozzi, ni traduit, ni précis dans son histoire. Comment Gozzi l'a-t-il écrit ?

"Pour nous, *"L'amour des trois oranges"*, c'est un canevas. Pour **Gozzi**, c'est un acte polémique (vis à vis de *Carlo Goldoni* et de *l'abbé Chiari*) dont il nous a laissé une analyse réflexive (c'est d'ailleurs le sous-titre de la pièce) . Il raconte ce qu'il se passe sur le plateau comme un spectateur extérieur à la scène et il décrit ce qu'il voit (c'est la partie analytique) et à l'intérieur de cette description, il y a la partie réflexive : il note les effets qu'il veut caler par rapport à *Goldoni*. Il s'esclaffe en voyant que tout marche, en entendant les flèches, les piques que lancent les comédiens. Il se réjouit, quand il voit que le public accroche, que la salle est comble. Et c'est tout cela qu'il note, et c'est ce qui fait la singularité de ce canevas vis à vis des autres. Dans ses autres canevas, il écrit pour ses personnages de fables, parfois même en vers que je trouve d'ailleurs très médiocres, et il laisse par contre pour toutes les interventions des masques des génériques, c'est à dire des canevas. *"L'Amour des trois oranges"* est donc sa seule pièce qui n'est pas écrite".

Comment faire d'un canevas un texte théâtral ?

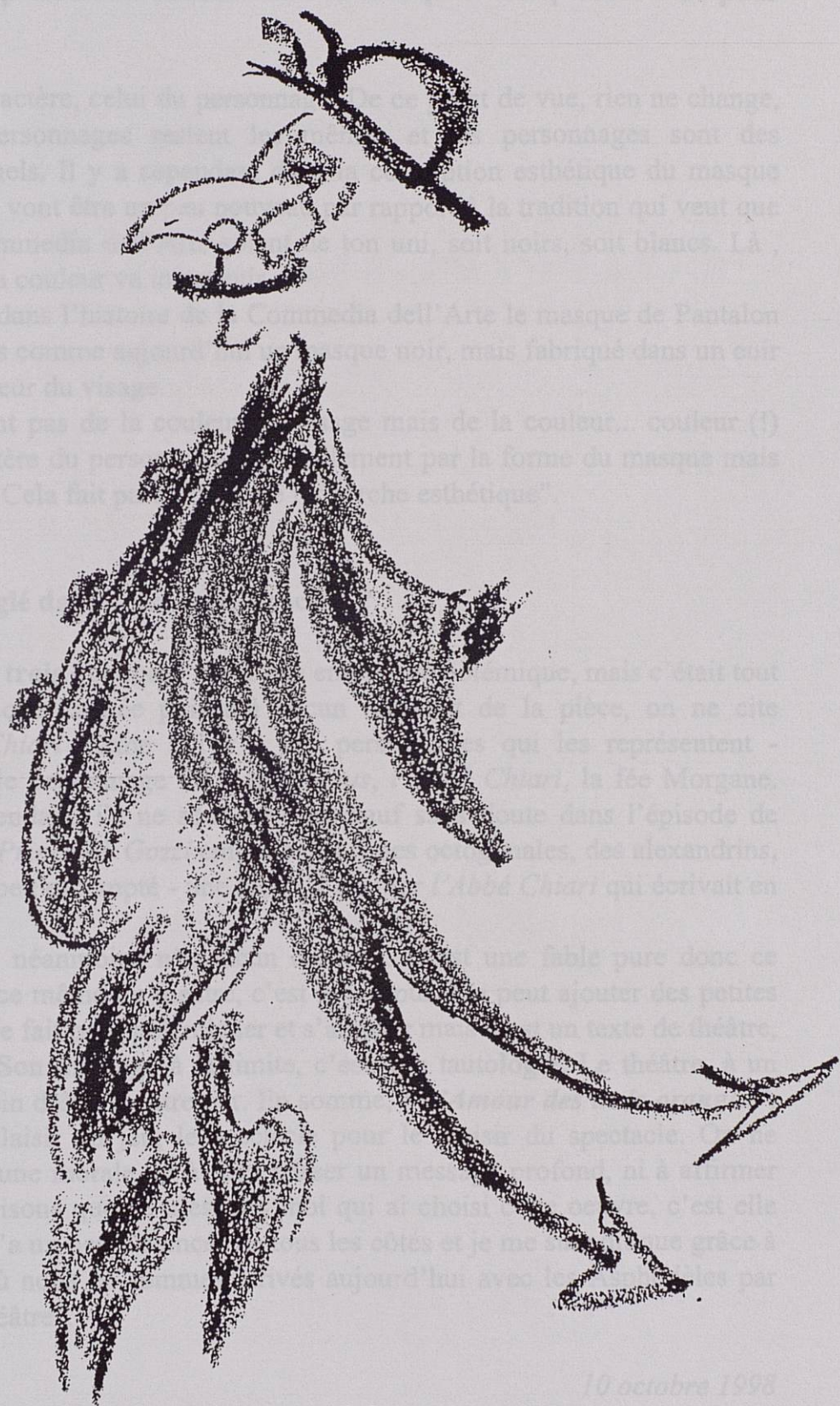
"Ce qu'Andréa Genovese (l'adaptateur) a fait, c'est de respecter entièrement le canevas et ce, à la virgule près en le réactualisant avec les faits d'aujourd'hui. Son langage, le langage d'Andréa est fantastique et permet de servir le texte de manière merveilleuse, comme je voulais qu'il le soit. Sa verve, son verbe, son plaisir de jouer avec les mots, c'est un type de plaisir qui n'est pas un plaisir français, mais peut-être italo-français. Ce plaisir reste, et même quand on se trouve face à la nécessité d'inventer quelque chose et de continuer seuls sans dialogue, on le retrouve quelque part. C'est à dire que les mots que nous utilisons ne sont plus ceux de tous les jours, on trouve des petits néologismes qui, du point de vue du sens et des onomatopées vont rappeler certaines significations qu'on voulait donner, une saveur étrange. Le roi par exemple a peur de se faire "détartroniser". Ce sont de petits effets mais présents c'est là et partout. Ça vit. Le langage devient vivant, nouveau. *Rossini* un jour avait assisté à un concert dans lequel des gens s'endormaient et il a dit : "moi, je vais mettre des tambours, des instruments qui percutent... et personne ne s'endormira". Et bien, c'est ce que nous avons voulu faire : mettre dans cette pièce des petites choses qui accrochent, qui réveillent sans arrêt l'attention du public. C'est essentiel et en plus, ça permet de mettre un certain ingrédient insolite, un peu inattendu, savoureux qui va questionner les gens : tiens ce goût, on ne le connaît pas. Qu'est-ce que c'est ?"

Vous avez fait quelques modifications sur vos masques. Lesquelles ? Et pour quelles raisons ?

"Le masque est un caractère, cela est évident. Les personnages sont des personnages traditionnels, il y a quelques éléments qui vont vers une certaine tradition esthétique du masque, quelques éléments qui vont vers une certaine tradition qui veut que les masques de la Commedia dell'Arte soient noirs, soit blancs. Là, dans notre spectacle, la couleur... A un moment donné, dans l'histoire de la Commedia dell'Arte le masque de Pantalon par exemple n'était pas comme aujourd'hui, mais fabriqué dans un cuir teint, il était de la couleur du visage. Nos masques ne seront pas de la couleur du visage, mais de la couleur... couleur (!) pour affirmer le caractère. Ils ne sont pas de la forme du masque mais en plus par la couleur. Cela nous permet de dire que c'est un masque."

Qu'avez-vous privilégié ?

"Dans 'L'Amour des trois oranges' c'était un masque, mais c'était tout de même une polémique. On ne peut pas dire que la pièce, en ne citant pas Goldoni ou l'ibba Goldoni, c'est plutôt une référence à Goldoni. A aucun moment n'est-ce pas une référence à Goldoni dans l'épisode de l'empoisonnement du roi. C'est un texte de théâtre, des alexandrins, c'est-à-dire un ton un peu plus sérieux que Goldoni qui devait en faire une fable pure dans ce genre de pièce. C'est un texte de théâtre, sans message donné. Seuls les personnages, c'est le jeu pour le plaisir. On ne cherche pas à donner une nouvelle mode. D'ailleurs, c'est elle qui m'a choisie, qui m'a demandé de faire un spectacle. Elle je pourrais dire où elle est par rapport à ce type de théâtre."



10 octobre 1998

FARFARELLO

Vous avez fait quelques modifications sur vos masques. Lesquelles ? Et pour quelles raisons ?

"Le masque est un caractère, celui du personnage. De ce point de vue, rien ne change, les caractères des personnages restent les mêmes et les personnages sont des personnages traditionnels. Il y a cependant dans la conception esthétique du masque quelques éléments qui vont être un peu nouveau par rapport à la tradition qui veut que les masques de la Commedia dell'Arte soient de ton uni, soit noirs, soit blancs. Là, dans notre spectacle, la couleur va intervenir.

A un moment donné, dans l'histoire de la Commedia dell'Arte le masque de Pantalon par exemple n'était pas comme aujourd'hui un masque noir, mais fabriqué dans un cuir teint, il était de la couleur du visage.

Nos masques ne seront pas de la couleur du visage mais de la couleur... couleur (!) pour affirmer le caractère du personnage, pas seulement par la forme du masque mais en plus par la couleur. Cela fait partie de notre recherche esthétique".

Qu'avez-vous privilégié dans votre mise en scène ?

"Dans **"L'Amour des trois oranges"** il y a une empreinte polémique, mais c'était tout de même une polémique cachée puisqu'à aucun moment de la pièce, on ne cite *Goldoni* ou *l'Abbé Chiari* même s'il y a des personnages qui les représentent - *Goldoni*, c'est plutôt le personnage du *mage Célius*, *l'Abbé Chiari*, la fée Morgane. A aucun moment cependant, ils ne sont dévoilés sauf sans doute dans l'épisode de l'empoisonnement du *Prince* où *Gozzi* emploie des rimes octogonales, des alexandrins, c'est-à-dire un ton un peu escompté - une façon d'acculer *l'Abbé Chiari* qui écrivait en rime.

Le texte en lui-même néanmoins n'a aucun contenu. C'est une fable pure donc ce spectacle c'est l'essence même du théâtre, c'est le jeu pur. On peut ajouter des petites choses comme **Gozzi** le fait pour polémiquer et s'amuser mais c'est un texte de théâtre, sans message donné. Son message à la limite, c'est une tautologie. Le théâtre, à un moment donné, a besoin d'être théâtre pur. En somme, **"L'Amour des trois oranges"**, c'est le jeu pour le plaisir du jeu, le spectacle pour le plaisir du spectacle. On ne cherche pas à donner une morale, ni à faire passer un message profond, ni à affirmer une nouvelle mode. Disons que ce n'est pas moi qui ai choisi cette oeuvre, c'est elle qui m'a choisie, qui m'a un peu "coincé" de tous les côtés et je me suis dit que grâce à elle je pourrais dire où nous en sommes arrivés aujourd'hui avec les Asphodèles par rapport à ce type de théâtre".

10 octobre 1998

AU THÉÂTRE DES CÉLESTINS DE LYON
DU 18 JANVIER AU 5 FEVRIER 1999

L'AMOUR DES TROIS ORANGES

de
CARLO GOZZI

CALENDRIER DES REPRÉSENTATIONS

■ JANVIER 1999 ■

Lundi	18		20 h 30
Mardi	19		20 h 30
Mercredi	20		20 h 30
Jeudi	21		20 h 30
Vendredi	22		20 h 30
Samedi	23	14 h 30	20 h 30
Dimanche	24	15 h 00	
Lundi	25	Relâche	
Mardi	26		20 h 30
Mercredi	27		19 h 30
Jeudi	28		19 h 30
Vendredi	29		20 h 30
Samedi	30	14 h 30	20 h 30
Dimanche	31	15 h 00	

■ FÉVRIER 1999 ■

Lundi	1	Relâche	
Mardi	2		20 h 30
Mercredi	3	14 h 30	20 h 30
Jeudi	4		20 h 30
Vendredi	5		20 h 30

**AU THÉÂTRE DES CÉLESTINS DE LYON
DU 18 JANVIER AU 5 FÉVRIER 1999**