



La Scène
en Version
Originale



Julie Vatain-Corfdir (dir.)

Appliquant à la scène théâtrale un concept cinématographique, cet ouvrage s'interroge sur les modalités des spectacles non traduits, présentés au public dans toute l'étrangeté de leurs gestes et de leurs voix d'origine. Alors que fleurissent les travaux consacrés à la traduction théâtrale, le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques (PRITEPS) a choisi de se pencher, avec ce volume, sur le phénomène inverse : celui d'un théâtre joué pour une salle dont la langue n'est pas celle du spectacle, en revendiquant cette altérité comme part de l'expérience esthétique. Des troupes italiennes conviées dans toutes les cours d'Europe aux comédiens chinois reçus pour les expositions universelles, les cas d'études abondent, invitant à explorer le fonctionnement, la réception et l'influence de ces spectacles.

Délibérément interdisciplinaire, cet ouvrage collectif croise les pratiques, les langues et les approches pour enrichir la réflexion théorique par la comparaison. À partir d'exemples très divers – spectacles en langue exotique ou régionale, scènes historiques ou création contemporaine – les articles interrogent la transmission du spectacle au-delà des mots. Découverte de l'Autre, élitisme culturel, ou voyeurisme de l'étrange ? Perception ancrée dans la musicalité de la langue, ou dans la gesticulation des corps ? Les textes réunis ici analysent aussi bien la spécificité des spectacles en version originale que les institutions qui les accueillent, la sociologie des publics, et les choix de surtitrage. Ils dessinent, au fil de l'analyse, l'image d'une expérience théâtrale aussi fertile que déconcertante, enracinée dans le sensible, et concentrant toute l'attention sur la puissance du rythme, la délicatesse du geste et la résonance de la voix.

Julie Vatain-Corfdir (dir.)

La scène en version originale



Ouvrage publié avec le concours de
l'université Paris-Sorbonne et du PRITEPS

Les PUPS sont un service général de l'université Paris-Sorbonne

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015
isbn : 979-10-231-0313-7

Couverture : Michaël Bosquier
Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)

PUPS
Maison de la Recherche
Université Paris-Sorbonne
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60
fax : (33) (0)1 53 10 57 66

pups@paris-sorbonne.fr
<http://pups.paris-sorbonne.fr>

AVANT-PROPOS

Julie Vatain-Corfdir

Si l'art théâtral est celui de la parole incarnée, qu'advient-il de cette parole en terre étrangère ? Comme en témoignage, dès le xvii^e siècle, la présence de comédiens italiens dans plusieurs capitales européennes, l'itinérance est inscrite dans l'histoire du théâtre mondial, dans la vie des troupes et la carrière des acteurs. Il convient donc de s'interroger sur le spectacle comme objet exporté, dans ses modalités changeantes comme dans sa réception. C'est ce qu'a souhaité faire ici, dans le cadre de ses travaux à la croisée des scènes, le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de Paris-Sorbonne (PRITEPS). À l'heure où de nombreuses publications se penchent sur les difficultés et les bonheurs de la traduction théâtrale, ce volume choisit de se consacrer à l'expérience inverse : celle du théâtre en version originale, joué pour un public dont la langue n'est pas celle du spectacle, en revendiquant l'altérité linguistique comme part de l'expérience esthétique.

La création contemporaine abonde en mises en scènes multilingues et multiculturelles, affirmant l'« étrangéisation » du théâtre comme clé d'une perception renouvelée, mais l'histoire montre que ces pratiques s'appuient sur une tradition vieille de plusieurs siècles. Des comédiens français invités par Catherine de Russie aux acteurs anglais qu'accueille l'Odéon en 1827, des tournées de Sarah Bernhardt en Amérique du Nord à celles de Louis Jovet en Amérique du Sud, des applaudissements reçus par les comédiens-danseurs japonais à l'exposition universelle de 1900 aux succès en langue japonaise de Simon McBurney ou de Claude Régy, le théâtre aime à faire entendre la musique d'une autre langue, à explorer la transmission du spectacle au-delà des mots.

Une enquête sur ce phénomène exige de s'intéresser non seulement à la spécificité des spectacles qui voyagent, mais aussi aux institutions qui les accueillent, aux publics auxquels ils se destinent, et aux effets qu'ils produisent. Si les barrières langagières peuvent en effet provoquer la méfiance des spectateurs, incitant les artistes à les rassurer par la distribution de synopsis ou la mise en place de surtitres, elles permettent également de placer l'art théâtral sous une autre lumière. L'altérité linguistique concentre l'attention sur le langage scénique, sur l'expressivité du geste, sur le rythme et la musicalité de la déclamation, éduquant le public à une forme de réception ancrée dans le sensible plus que dans le discours. La question de l'équilibre entre sens et

sonorité suggère d'ailleurs une comparaison avec l'opéra, car la langue étrangère n'est pas perçue de la même manière par les spectateurs lorsqu'elle est parlée ou chantée. Les spectacles venus d'ailleurs enrichissent, enchantent ou déconcertent la réception, de même qu'ils influencent les pratiques de la scène « d'accueil », qui se renouvelle au contact de dictionnements inaccoutumés et de nouvelles cultures du geste. Faire entendre une pièce en version originale, c'est croiser à la fois les langues et les traditions théâtrales, et raviver l'art dramatique en le dépouillant du verbe pour mettre l'accent sur le corps et la voix.

6 L'approche de ce volume consiste à mettre en regard des pratiques et des langues diverses, de manière à enrichir le questionnement théorique par la comparaison. Le vaste éventail d'exemples abordés par les articles a suggéré un ordre de présentation à la fois chronologique et thématique, selon les sections. La chronologie s'impose en effet pour étudier les origines européennes du phénomène, à savoir les pratiques voyageuses des comédiens italiens, ces précurseurs de l'exportation des spectacles et de la bigarrure linguistique. Le premier volet s'y consacre, avec trois articles qui étudient successivement la présence italienne sur les scènes parisiennes aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Il s'agit là d'analyser la saveur du bilinguisme franco-italien et son effet sur le public ([Charles Mazouer](#)), la place du geste et de l'agilité corporelle dans un théâtre improvisé fondé sur le jeu physique ([Charles Mazouer](#), [Alessia Gennari](#)), et plus généralement de mettre en doute l'idée de barrière linguistique conçue comme un obstacle. La question de l'institutionnalisation de ce théâtre et de sa perception dans les sources contemporaines mérite également d'être étudiée ([Sandrine Blondet](#), [Alessia Gennari](#)), ainsi que le statut des comédiens, indépendants ou placés sous le patronage des Grands ([Sandrine Blondet](#)).

Après cette mise en perspective des premières pratiques du genre, une deuxième section se tourne vers le surgissement de la langue « autre » comme principe de création théâtrale. C'est ici un regroupement thématique qui permet de mettre en regard des cas d'études variés, de la langue régionale à la langue exotique. Les scènes en occitan de *Monsieur de Pourceaugnac* et la pastorale languedocienne de Mondonville invitent ainsi à s'interroger sur le choix de la langue occitane : sa portée, son accessibilité, et sa valeur théâtrale ([Bénédict Louvat-Molozay](#)). Le rapport du spectateur aux sonorités d'une autre langue est également analysé à travers *l'Électre* de Sophocle, retransmise en grec à la télévision britannique avec un succès inattendu qui souligne la suprématie de l'intensité émotive et de la musicalité du jeu ([Amanda Wrigley](#)). L'exemple des comédiens chinois sur la scène française permet ensuite d'apprécier la façon dont les spectacles éduquent le regard du public, sortant progressivement des confins d'un exotisme bizarre pour devenir un art apprécié ([Shih-Lung Lo](#)). Ces exemples divers

et révélateurs posent avec acuité la question de la déclamation autre, et présentent diverses facettes des dispositifs de compréhension mis en place pour le public.

Un troisième volet se consacre à la fortune de la langue française sur les scènes étrangères. La Russie en offre plusieurs exemples, qu'il s'agisse des proverbes dramatiques écrits en français par Catherine II et sa cour ([Valentina Ponzetto](#)) ou de troupes françaises invitées à Saint-Petersbourg au fil du XIX^e siècle ([Pascale Melani](#)). Les questions qui se posent alors ont trait non seulement aux textes joués en langue étrangère, mais aussi à tout l'univers culturel qu'ils véhiculent, aux modes françaises – qu'elles soient littéraires ou vestimentaires – et à la sociologie du public. Ce dernier point intéresse également le phénomène méconnu du « Théâtre français d'Amérique », troupe française implantée à New York avant même l'arrivée de Jacques Copeau, avec pour public privilégié une élite culturelle qui fait grand cas de ses affiliations européennes ([Mechele Leon](#)).

La dernière section du volume se tourne vers les pratiques linguistiques et les métissages de la scène contemporaine. Depuis la fin du XX^e siècle, les créations internationales, le travail sur le sur-titrage et les spectacles présentés en versions multiples sont particulièrement à l'honneur. La reconnaissance dont jouit actuellement le théâtre espagnol alternatif permet de s'interroger sur les modalités de sa réception, sur son influence et sur l'adaptation des spectacles aux lieux où ils sont présentés ([Béatrice Bottin](#)). Plus rare, la production d'une même mise en scène en plusieurs langues engage une réflexion sur la valeur et le fonctionnement de ce choix esthétique, et sur ses conséquences en termes de rapport au public et d'efficacité de la mise en scène ([Anaïs Bonnier](#)). L'exemple d'un metteur en scène proposant ses spectacles tantôt en traduction, tantôt en langue étrangère, invite enfin à une analyse du jeu de l'artiste avec sa réception, entre distanciation et connivence ([Suzanne Fernandez](#)). À travers cette mosaïque de cas d'études sous-tendus par une réflexion théorique, c'est donc un travail approfondi sur le spectacle de l'Autre, dans ses modalités linguistiques et sonores comme dans son exotisme gestuel, que propose ce volume.

GESTE ET PAROLE CHEZ LES ACTEURS ITALIENS EN FRANCE (XVI^e-XVII^e SIÈCLES)

Charles Mazouer

On sait que la circulation des troupes italiennes de la *commedia dell'arte* en France a commencé dès le milieu du XVI^e siècle ; leur passage – car il s'agissait uniquement de séjours – est bien documenté à partir de Charles IX, dans les années 1570. Des *Gelosi* aux *Confidenti* et aux *Fedeli*, de Flaminio Scala au couple Andreini et à l'Arlequin Martinelli, troupes et acteurs célèbres divertirent nos rois et le peuple. On sait aussi que, bien que tributaires des aléas de l'histoire, les séjours se firent plus longs et que Louis XIV installa durablement à Paris, en la pensionnant royalement, sa troupe de comédiens italiens qui, après avoir partagé le théâtre de Molière, jouera à l'Hôtel de Bourgogne jusqu'au moment de son renvoi, en 1697¹. Jusqu'à cette date, selon leur esthétique et dans leur langue, des spectacles de *commedia dell'arte* furent donnés au public français. Mais, à partir de 1681, la troupe italienne commença d'introduire des scènes françaises dans les canevas italiens et finit par créer des pièces presque complètement en français, toujours destinées aux *tipi fissi* italiens. De ce nouveau théâtre italo-français, l'Arlequin Gherardi nous a laissé une très précieuse anthologie dans son fameux *Théâtre italien* publié en 1700².

On imagine aussitôt l'intérêt de ces productions italiennes pendant un siècle et demi de présence en France : compte tenu du jeu avec les langues et de la place capitale du corps dans cette tradition théâtrale, que peut-on saisir de la réception par le public français de spectacles italiens ou bilingues ?

- 1 Voir Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, Fasano/Paris, Schena/PUPS, 2002, et la bibliographie. Mise à jour récente de l'exposé et de la bibliographie dans Charles Mazouer, *Le Théâtre français de l'Âge classique*, III, *L'arrière-saison*, Paris, Champion, 2014, chapitre VI.
- 2 Une édition du premier des six volumes de Gherardi est à paraître en 2015, aux éditions Classiques Garnier ; les autres volumes suivront. Voir, pour le moment, deux volumes d'anthologie : Évariste Gherardi, *Le Théâtre italien, I*, éd. Charles Mazouer, et *Le Théâtre italien, II, Les comédies italiennes de J.-F. Regnard*, éd. Roger Guichemerre, publiés par la STFM, en 1994 et 1996.

Une des marques distinctives de la *commedia dell'arte* originelle³ concerne le langage différent employé par les différents types – du bergamasque d'Arlequin au vénitien de Pantalon, en passant par le bolonais du *Dottore*, le toscan des amoureux et amoureuses et le napolitain de *Pulcinella*. Ce jeu dialectal, perceptible à une oreille italienne de l'époque, ne l'était pas à des oreilles françaises : la langue pourtant, à l'égal du masque et du costume, et à l'égal du jeu, caractérisait les personnages de cette comédie. Les acteurs italiens supprimèrent donc la polyglossie des dialectes pour le public parisien.

Mais l'italien persistait à poser des problèmes de compréhension, et le grand Arlequin Domenico Biancolelli obtint du roi, au grand dam des comédiens français, la permission d'utiliser le français – « pour se conformer au goût et à l'intelligence de la plupart des auditeurs », précise Gherardi, dans son « Avertissement qu'il faut lire ».

10 Dès lors, des auteurs français se mirent à collaborer à des spectacles qu'ils appelaient « comédies françaises accommodées au théâtre italien »⁴.

Précisons le rapport entre scènes italiennes et scènes françaises, en distinguant deux aspects : le spectacle dans sa globalité et les textes des auteurs français.

Quant aux spectacles, la première période (jusqu'en 1688) des comédies franco-italiennes est celle de la *commedia dell'arte* ornée de quelques scènes françaises, le quart du spectacle, probablement. Le rapport entre les deux langues s'inverse entre 1688 et 1691 et nous avons des comédies françaises ornées de quelques scènes italiennes ; à partir de 1692, toutes les pièces que publie Gherardi sont des comédies françaises (des comédies de mœurs d'ailleurs, et non plus de sujets à l'italienne), ornées de rares scènes italiennes. Toujours un bilinguisme déséquilibré.

Quant aux seuls textes écrits par les dramaturges français (scènes françaises, puis comédies entièrement en français), on y repère la présence régulière de la langue italienne, signalée d'ordinaire par l'italique, mais très minoritaire. Assez vite chez Fatouville, le premier fournisseur français du théâtre italien, l'italien disparaît de ses scènes et de ses comédies. Et malgré des retours périodiques à cette habitude, la bigarrure du bilinguisme est négligée par les successeurs de Fatouville comme Regnard et Dufresny. La francisation du spectacle joué par les *tipi fissi* italiens, devenu satire des mœurs françaises, est réalisée.

Ce n'est pas le lieu d'analyser le fonctionnement de ce jeu linguistique entre l'italien et le français, qui est le fait d'acteurs devenus bilingues, tout en gardant sans doute la

3 Voir Claude Bourqui, *La Commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècles*, Paris, Sedes, 1999 ; 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2011.

4 Cité dans Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin*, op. cit., p. 125 et 130.

nostalgie de leur langue, dont ils ont probablement plaisir à orner les comédies qu'on les oblige à apprendre par cœur désormais en français. Cette jonglerie est pourtant fort amusante, qui fait par exemple alterner une phrase ou une réplique en italien avec une phrase ou une réplique en français. Plus savoureux encore : le bilinguisme pratiqué à l'intérieur d'une phrase, d'ailleurs favorisé par la proximité des deux langues, assez facilement ajustables. Un seul exemple, qu'on trouve dans la bouche d'Arlequin – les *zanni* ou valets s'amuse volontiers avec leur langue originelle, en particulier en usant du procédé burlesque de la création de mots : « *Partito di Roma* à coups de pieds au cul, *son venuto trenando* la savate d'hôtellerie en hôtellerie⁵ ».

Il faudra apprécier les effets sur le public français de ce bilinguisme des textes écrits et appris (qui émoustille le déchiffrement et aide déjà à la compréhension), comme de celui de ces scènes italiennes dont Gherardi ne dit rien ou dont il ne donne que le canevas – en quoi perdure la technique d'improvisation de la *commedia dell'arte*. Le Recueil de Gherardi parle alors de scènes « toutes italiennes », de « scènes italiennes toutes de jeu » ; et il définit ainsi ce type de scènes : « scène jouée sur le champ, sans rien apprendre par cœur et qui dépend entièrement du génie et de l'esprit de l'acteur »⁶. Examinons donc ce jeu italien, qui frappa beaucoup le public français.

LA PLACE DU GESTE

De toutes les manières, la *commedia dell'arte* exaltait l'art de l'acteur et de l'actrice – car c'est la *commedia dell'arte* qui imposa des actrices dans les rôles féminins au xvi^e siècle.

À commencer par la fameuse improvisation, le jeu *all'improvviso* à partir d'un canevas ou *soggetto* qui se contentait d'esquisser sommairement, pour chaque scène des trois actes, le thème sur lequel les acteurs devaient improviser. L'improvisation ne se faisait pas à partir de rien ; les acteurs avaient à combiner et à composer. Ils y étaient aidés par un travail préalable, qui était d'abord de mémoire, à partir de quelque répertoire (*repertorio* ou *zibaldone*) qui donnait des listes de *concetti*, de répliques, de monologues, de dialogues, de *lazzi*. Restait l'essentiel : ajuster cela exactement dans le déroulement du jeu et inventer les liaisons. *Improvvisé* signifie surtout « non écrit » ; mais si l'improvisation mettait au second plan l'élaboration littéraire des spectacles, elle se souciait probablement de l'agencement des faits. Elle donnait lieu surtout à la

5 Dufresny et Brugière de Barante, *Pasquin et Marforio*, I, 1.

6 Dufresny, *L'Opéra de campagne*, I, 4.

variété du jeu et mettait en relief les talents de l'acteur, homme d'imagination et de connaissances, dont le jeu se trouvait comme libéré par l'improvisation.

L'autre grande caractéristique de la *commedia dell'arte* – un théâtre fondé sur un certain nombre de types fondamentaux, *parti* ou *tipi fissi* – accrut sans doute aussi l'importance du jeu et du geste. Chaque type conservait et développait son style de jeu. Tous ne portaient pas le masque, ou le demi-masque, qui, on le sait, interdisaient l'expressivité du visage, mais la reportaient sur le reste du corps. Inversement d'ailleurs, les postures diverses du corps amenaient l'imagination du spectateur à penser que le masque (en cuir, parfois en carton) n'était pas fixe. Certes, selon les types, la matière et l'expression du jeu physique connaissaient des variations. Chez les *innamorati*, la déclamation était primordiale, accompagnée d'une gestique plus retenue. En revanche, les *zanni* comiques poussaient le jeu physique au grotesque et à la bouffonnerie. D'où l'importance des fameux *lazzi*, ces développements adventices, voire étrangers à l'action, qui pouvaient consister en une plaisanterie verbale, mais surtout en un jeu de scène comique.

12

Bref, tous ces acteurs, gens de métier et de culture, jouaient avec leur corps – souple, mobile, acrobatique parfois. Et chacun devait s'ajuster à son ou à ses partenaires sur la scène du théâtre improvisé. On comprend aussi que, jouant partout en Europe devant des publics qui ignoraient leur langue, les troupes aient naturellement insisté sur le geste plus que sur la parole.

Comment saisir le jeu physique des acteurs de l'*arte* en France ? Par définition, ni texte ni didascalie pour témoigner de la mise en spectacle des canevas de la *commedia dell'arte*. Il existe cependant un document inestimable, qui mériterait d'être systématiquement exploité : ce qu'on appelle le *Scenario* du grand Arlequin Domenico Biancollelli. De quoi s'agit-il ? Vedette de la troupe installée à demeure à Paris et pensionnée par Louis XIV, le célèbre Biancolelli – « Il fait tout ce qu'il veut de son corps », notait le *Mercure galant* de juin 1679 – inscrivit sur un cahier personnel, à partir de 1667, les actions scéniques les plus remarquables relatives à son personnage dans les différents spectacles *all'improvviso*. On devine le prodigieux intérêt de ces notes dont le manuscrit est perdu mais dont il nous reste par chance une transcription française du XVIII^e siècle, remarquablement éditée par Delia Gambelli⁷.

Voici une illustration minuscule, prise au hasard entre cent autres beaucoup plus développées – le début du seul paragraphe consacré par Biancolelli à son jeu dans

7 *Arlecchino a Parigi. Lo Scenario di Domenico Biancolelli*, éd. Delia Gambelli, Roma, Bulzoni, 1997, 2 vol.

le *scenario* intitulé *Il marito (Le Mari)*, qui met en scène, outre Arlequin, le Docteur et Scaramouche :

Lorsque le Docteur nous appelle, Scaramouche et moi, nous répondons tous deux à la fois ; après plusieurs contestations entre nous, nous nous empressons de le servir et nous le faisons tomber ; je reproche à Scaramouche que les souliers du Docteur ne sont pas bien nettoyés, nous voulons les rendre plus propres, nous le prenons chacun par une jambe et lui faisons faire la culbute ; il se relève⁸...

Après quelques jeux verbaux, la scène s'achève par un coup de batte d'Arlequin sur le malheureux Scaramouche. Toutes les notes de Biancolelli témoignent de l'exploitation du corps comique de l'acteur.

Un aspect important du jeu physique concerne le jeu avec les objets – le terme d'*objet* ayant d'ordinaire remplacé chez les théoriciens du théâtre celui d'*accessoire*. Les mains prennent des objets, les manipulent, les poussent, les tirent, les lancent, les entassent, les brisent ; le geste se prolonge et s'achève en jeu avec les objets. Des indications ont été proposées sur cet aspect⁹.

En fait d'objets, le vêtement est le premier accessoire de l'acteur comique, habillé, déshabillé, déguisé et métamorphosé. Arlequin et ses compères les *zanni* en font un grand usage. Doit retenir ensuite l'attention la place de l'objet dans le jeu. Au départ utilitaire dans la représentation mimétique, l'objet quitte sa fonction pour devenir ludique. Je donne une scène (toujours tirée du *Scenario*) qui représente un sommet, scène au cours de laquelle Trivelin invite Arlequin à enlever tous les meubles de la maison, en particulier tous les ustensiles de fer et de cuivre qui sont dans la cuisine :

[...] j'en apporte un paquet sur mes épaules, ensuite un gril et une pelle que je tiens comme si je jouais du violon, puis je reviens avec une chaudière en teste, une seringue d'une main et un fusil de l'autre, ensuite avec une broche autour de laquelle sont des bottes de rave et de choux ; je reparois avec une cage et un chat dedans, puis avec un chien emmailloté, puis avec un panier rempli de poterie que je laisse tomber et qui se casse en morceaux, puis avec une chaise percée dans laquelle j'ai la teste, je tiens le bassin d'une main, et de l'autre je le couvre avec mon chapeau ; puis avec un berceau où il y a des enfants dedans, puis un chaudron en teste, une platine d'une main, et un pilon de mortier de l'autre¹⁰.

8 *Ibid.*, t. II, p. 569.

9 Voir Charles Mazouer, « Le jeu avec les objets dans le *Scenario* de Domenico Biancolelli », dans Eva Erdmann et Konrad Schoell (dir.), *Le Comique corporel. Mouvement et comique dans l'espace théâtral du XVII^e siècle*, Tübingen, G. Narr, 2006, p. 85-99.

10 *Arlechino a Parigi*, op. cit. t. I, p. 287.

On se croirait chez les Deschiens de Macha Makeïeff et de Jérôme Deschamps, qui évacuent pratiquement la parole ! Qu'il s'agisse du jeu avec les objets ou du jeu physique en général, on ne peut pas être insensible au comique de liberté et de fantaisie qui en découle.

Mais que devint le jeu quand la troupe italienne dut apprendre par cœur des scènes et des comédies entières écrites en français, ainsi obligée d'abandonner l'improvisation ? Certains, comme Biancolleli, supportèrent mal cet abandon de la technique traditionnelle. Il en reste pourtant plus d'une trace dans les six volumes du Recueil de Gherardi, jusque dans les comédies les plus tardives. Tout à coup, Gherardi ne donne pas le texte d'une scène et se contente d'indiquer qu'on jouait là une scène toute italienne, c'est-à-dire toute de jeu et d'action. Car, explique Gherardi au début de l'« Avertissement qu'il faut lire », la plus grande beauté de scènes italiennes de la *commedia dell'arte* était « inséparable de l'action, le succès de leurs comédies dépendant absolument des acteurs¹¹ ». Et d'opposer l'acteur français – simple perroquet qui joue de mémoire – à l'acteur italien :

14

Qui dit *bon comédien italien* dit un homme qui a du fonds, qui joue plus d'imagination que de mémoire ; qui compose, en jouant, tout ce qu'il dit ; qui sait seconder celui avec qui il se trouve sur le théâtre : c'est-à-dire qu'il marie si bien ses paroles et ses actions avec celles de son camarade qu'il entre sur le champ dans tout le jeu et dans tous les mouvements que l'autre lui demande, d'une manière à faire croire à tout le monde qu'ils étaient déjà concertés¹².

Apologie, publiée en 1700, de la technique traditionnelle de la *commedia dell'arte*.

La lecture du Recueil de Gherardi, avec les jeux *ad libitum* simplement signalés ou succinctement mentionnés sans description, avec évidemment des didascalies plus explicites adjointes au texte écrit, assure que ce sont bien des acteurs italiens formés à leur jeu traditionnel qui jouent le nouveau répertoire des textes français. L'utilisation des corps reste capitale.

Toujours dans son « Avertissement qu'il faut lire », Gherardi – j'ai déjà cité ce passage – explique que c'est « pour se conformer au goût et à l'intelligence de la plupart des auditeurs » que la troupe fit appel à des dramaturges français. Quelques mots donc, pour finir, sur les réactions du public français vis-à-vis des différents spectacles que proposèrent les troupes italiennes pendant un siècle et demi.

11 Cité dans Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin*, op. cit., p. 125.

12 *Ibid.*, p. 125-126.

Si la langue de la *commedia dell'arte* ne posait pas de problème à une cour de France pour longtemps italianisée (de Catherine de Médicis à Mazarin, en passant par Marie de Médicis), elle était un obstacle pour le peuple qui affluait aux « comédies et plaisants jeux » des troupes italiennes de passage à l'Hôtel de Bourgogne ou, plus tard, de la troupe stable de l'Ancien Théâtre italien. Mais qu'attendait-on des troupes italiennes, dans quel horizon d'attente apparaissaient-elles ? Dans un climat de liberté, les Italiens offraient le plaisir de la gaîté, du rire, poussé à la bouffonnerie. Des amateurs de théâtre comme Saint-Évremond ou Chappuzeau reflètent bien, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, l'opinion commune, qui mêle de la fascination et un certain dédain pour le théâtre venu d'outre-monts. Qu'ils improvisent ou apprennent par cœur, les Italiens restent les maîtres de la facétie, du rire et des tours d'adresse. Saint-Évremond admire l'action de ces mimes et pantomimes remarquables, inimitables, mais qui restent des bouffons. Chappuzeau voit en leur théâtre un pur divertissement et un divertissement fait uniquement pour les sens – pas pour l'esprit.

Dès leur arrivée en France, les Italiens furent considérés comme très « gestueux » – et pour cause : leur art le voulait. Mais puisque le public ne comprenait pas ou comprenait mal leur langue, le jeu physique devint naturellement un complément indispensable ou un substitut du dialogue. Presque impossible en tragédie, la substitution du geste à la parole ou l'articulation du geste à la parole pour donner à comprendre le spectacle furent aisés en comédie. Pour le public français, le corps des acteurs italiens ne parlait pas une langue étrangère.

Mais que penser de ce jeu du bilinguisme dans les vingt dernières années de la troupe ? L'impatience et peut-être l'agacement du public parisien avaient réclamé du français ; ils obtinrent finalement du français farci d'italien. Aux fins de comique et de ridicule ? Je ne le pense pas : pas plus que le français, l'italien n'est déformé ni objet de raillerie. Je pense plutôt à une véritable connivence du public à l'égard de l'utilisation ludique du bilinguisme, nouvel agrément verbal. « Les curieux de la langue italienne » – précise Gherardi dans son « Avertissement qu'il faut lire » – « [...] trouveront par-ci par-là des scènes purement en italien et d'autres mêlées de français et d'italien, ainsi qu'on les jouait sur notre théâtre¹³ ». En sus de la fondamentale complémentarité du geste et de la parole, le bilinguisme proposait ainsi une autre bigarrure.

Si la langue italienne laisse des traces écrites dans le Recueil de Gherardi et si des didascalies permettent d'imaginer un peu le jeu des acteurs, rien de tel pour les

13 *Ibid.* p. 129-130.

spectacles de *commedia dell'arte*, dont le texte comme le jeu sont abolis. Impossible donc de mener une étude sémiologique véritable sur les spectacles italiens. La simple mise au point qui précède permet cependant de cerner les problèmes d'un théâtre en langue étrangère. Pour les Italiens de cette époque, leur art du geste, qui fascina Molière, vint à la rescousse de la compréhension d'une langue dont ils continuaient à tirer des effets dans son heurt et dans son mariage avec le français. Lelio et son Nouveau Théâtre italien ne suivront plus cette voie, au profit d'un répertoire uniquement français, bientôt illustré par Marivaux.

BIBLIOGRAPHIE

16

- Arlecchino a Parigi. Lo Scenario di Domenico Biancolelli*, éd. Delia Gambelli, Roma, Bulzoni, 1997, 2 vol.
- BOURQUI, Claude, *La Commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVII^e et le XVIII^e siècles*, Paris, Sedes, 1999.
- DUFRESNY, Charles et Brugiere de Barante, Prosper, *L'Opéra de campagne*, dans Évariste Gherardi, *Théâtre italien, IV*, Paris, Briasson, 1741.
- , *Pasquin et Marforio*, dans Évariste Gherardi, *Théâtre italien, VI*, Paris, Briasson, 1741.
- GHERARDI, Évariste, *Le Théâtre italien, I*, éd. Charles Mazouer, et *Le Théâtre italien, II: les comédies italiennes de J.-F. Regnard*, éd. Roger Guichemerre, Paris, STFM, 1994 et 1996.
- MAZOUER, Charles, *Le Théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, Fasano/Paris, Schena/PUPS, 2002.
- , « Le jeu avec les objets dans le *Scenario* de Domenico Biancolelli », dans Eva Erdmann, et Konrad Schoell, *Le Comique corporel. Mouvement et comique dans l'espace théâtral du XVII^e siècle*, Tübingen, G. Narr, 2006, p. 85-99.
- , *Le Théâtre français de l'Âge classique, III, L'arrière-saison*, Paris, Champion, 2014.

CHARLES MAZOUER

Charles Mazouer est professeur émérite de littérature française. Il est spécialiste de l'ancien théâtre français, du Moyen Âge à l'aube des Lumières. Il a édité un certain nombre de textes de théâtre des XVI^e et XVII^e siècles. Il dirige actuellement une grande histoire du théâtre français en 12 volumes, en cours de publication chez Champion. Il dirige également la collection « Bibliothèque du Théâtre français » aux nouvelles éditions Classiques Garnier. Quelques publications : *Le Théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, Fasano/Paris, Schena/PUPS, 2002. *Molière et ses*

comédies-ballets, 2^e édition, Paris, Champion, 2006. *Le Théâtre français de l'Âge classique*, I, *Le premier XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2006. *Farces du Grand Siècle : de Tabarin à Molière, farces et petites comédies du XVII^e siècle*, 3^e éd., Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2008. *Le Théâtre français de l'âge classique*, II, *L'apogée du classicisme*, Paris, Champion, 2010. *Le Théâtre français de l'Âge classique*, III, *L'arrière-saison*, Paris, Champion, 2014. *Théâtre et christianisme*, Paris, Champion, 2015.

Résumé : Pendant un siècle et demi, les spectateurs français ont pu admirer les productions de la *commedia dell'arte* grâce aux troupes italiennes, d'abord de manière sporadique depuis les années 1570, puis de manière permanente, du début du règne de Louis XIV à leur renvoi en 1697. Ces productions sont examinées à un triple point de vue. Quant au jeu avec les langues, d'abord : de manière variée au fil du temps a fonctionné un bilinguisme franco-italien, savoureux. Ensuite et surtout, est analysée la place du geste, du corps de manière générale, dans un théâtre largement improvisé et donc fondé sur le physique de l'acteur (*lazzi* ; jeux avec les objets). Enfin, comment réagit le public français à ces spectacles ? Point trop gêné par le bilinguisme, mais fasciné par les acteurs comiques, le public français eut tendance à cantonner les Italiens de la *commedia dell'arte* dans le grotesque et le bouffon. En tout état de cause il se régalaient de la fantaisie et de la gaîté de ce théâtre.

Mots-clés : *Commedia dell'arte* en France ; XVI^e siècle ; XVII^e siècle ; bilinguisme ; acteurs ; jeu physique ; réception.

Abstract : For a century and a half, the French audience was able to attend the *commedia dell'arte* productions of visiting Italian companies – at first, sporadically, from the 1570s onwards, and then on a more permanent basis, from the beginning of the reign of Louis XIV to 1697. This article explores such productions from three points of view. First, I look at the interplay of languages, to show that, over time, a form of Franco-Italian bilingualism was successfully – and deliciously – implemented. Then, and most importantly, I analyse the role of gestures, and of the body in general, in a form of theatre which is based on improvisation and therefore on the actor's physicality (through *lazzi*, the use of objects, etc.). And thirdly, how did the French audience react to those shows? Not particularly rebuffed by the language, and fascinated by the comedy, French spectators tended to limit the powers of the Italian actors to the realms of the grotesque and the farcical. At any rate, they delighted in the fanciful and cheerful quality of the productions.

Keywords : *Commedia dell'arte* in France ; 16th century ; 17th century ; bilingualism ; actors ; physicality ; reception.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos, de Julie Vatain-Corfdir	5
---	---

PREMIÈRE PARTIE LES PRÉCURSEURS

Geste et parole chez les acteurs italiens en France (xvi ^e -xvii ^e siècles)	
Charles Mazouer	9
L'activité parisienne des comédiens italiens entre 1600 et 1622	
Sandrine Blondet	19
Pratique et réception du jeu italien à Paris au commencement du xviii ^e siècle (1716-1718)	
Alessia Gennari	31

DEUXIÈME PARTIE LANGUE RÉGIONALE ET LANGUE EXOTIQUE : UN PRINCIPE DE CRÉATION THÉÂTRALE

Théâtre et occitan à la cour de France (xvii ^e -xviii ^e siècles) : de <i>Monsieur de Pourceaugnac</i> à <i>Daphnis et Alcimadure</i>	
Bénédicte Louvat-Molozay	39
Sophoclean television: <i>Electra</i> without subtitles on ITV in 1962	
Amanda Wrigley	55
De la « Rose de Nankin » à Cheng Yanqiu : les acteurs chinois sur la scène française (1850-1950)	
Shih-Lung Lo	67

TROISIÈME PARTIE

LE RAYONNEMENT ÉTRANGER DU THÉÂTRE EN LANGUE FRANÇAISE

<i>Théâtre de l'Hermitage</i> : des proverbes dramatiques en français pour la cour de Catherine II de Russie Valentina Ponzetto	81
La troupe française du théâtre Mikhaïlovski dans la vie théâtrale russe au XIX ^e siècle Pascale Melani	101
Before Jacques Copeau: The Théâtre français d'Amérique of New York, 1913-1917 Mechele Leon	115

170

QUATRIÈME PARTIE

PRATIQUES LINGUISTIQUES SUR LA SCÈNE CONTEMPORAINE

Le théâtre espagnol alternatif: l'avènement d'un lieu de métissages polymorphes et synergiques Béatrice Bottin	127
La pratique de la version multiple dans le monde théâtral néerlandophone Anaïs Bonnier	139
<i>Le Silence</i> et <i>La Menzogna</i> . Réflexion sur la réception française des spectacles de Pippo Delbono Suzanne Fernandez	155
Table des matières	169

E-THEATRUM MUNDI

La collection « e-Theatrum Mundi » considère le théâtre sous tous ses angles et dans tous ses états. Dans la continuité de la collection papier à laquelle elle est adossée, elle se veut un lieu de réflexion sur les diverses manifestations d'expression théâtrale à travers le monde, et rassemble des travaux de recherche sur l'écriture, le jeu, les pratiques et les formes scéniques, la mise en scène et le spectateur. Sa particularité est de proposer uniquement des volumes interdisciplinaires, en lien avec le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de l'université Paris-Sorbonne (PRITEPS), dont elle reflète les activités. En croisant les angles d'approche, la collection vise à provoquer des confrontations fructueuses entre les scènes, les langues et les méthodologies, dans le domaine des études théâtrales.

