

DOSSIER PEDAGOGIQUE

L'Oiseau vert

Carlo Gozzi

Distribution

Mise en scène : **Carlo Boso**

Avec

Pompéa : **Sarah Brahy**

l'Oiseau vert et Brighella : **Bernard Cogniaux**

Barbarine : **Joséphine de Renesse**

Smeraldine : **Béatrix Ferauge**

Assistant de Calmon : **Laszlo Harmati**

Calmon : **Thierry Janssen**

Tartaglione : **Marie-Paule Kumps**

Tartaglia : **Olivier Massart**

Renzo : **Grégory Praet**

Pantalone : **Freddy Sicx**

Ninette : **Sandrine Versele**

Truffaldin : **Simon Wauters**

Scénographie et costumes : **Claude Renard**

Lumières : **Orazio Trotta**

Création masques : **Stefano Perocco di Meduna**

Assistante à la mise en scène : **Elise Vandergoten**

Assistante scénographie et costumes : **Crisanta Fernandez**

*Une création-production du Théâtre de l'Eveil/Théâtre le Public, avec l'aide de la Communauté française Wallonie-Bruxelles, la Province de Hainaut et le Centre des Arts Scéniques
En collaboration avec le Centre Culturel d'Ottignies-Louvain-la-Neuve www.poleculturel.be*

Dates : du 24 septembre au 11 octobre 2009

Lieu : Théâtre Jean Vilar

Durée du spectacle : 2h30 avec entracte

Réservations : 0800/25 325

Contact écoles :

Adrienne Gérard - 010/47.07.11 – adrienne.gerard@atjv.be

I. L'Oiseau vert, l'intrigue

Grâce à la charité du Premier ministre Pantalone, Renzo et Barbarine, les jumeaux du valeureux roi Tartaglia et de la tendre Ninette échappent de justesse, lors de leur naissance, à la mort atroce que leur réservait leur grand-mère, la vieille Tartagliona, la reine des Tarots. Pour comble d'horreur, cette dernière fait enterrer vive la pauvre et jeune accouchée Ninette sous le trou de l'évier. Les jumeaux sont recueillis par un couple de masques plébéiens, Truffaldino, charcutier d'occasion, et Smeraldina, la voleuse d'enfants, son épouse débonnaire. Ignorants de leur origine, les enfants acquièrent en grandissant la conviction que toutes les actions humaines sont dictées par l'amour de soi et s'efforcent de s'élever au-dessus de cet égoïsme grâce à la philosophie.

Lorsqu'ils atteignent l'âge de dix-huit ans, Truffaldino les chasse effrontément. Ils réagissent d'abord avec hauteur, en philosophes, mais bientôt la faim, la soif et la solitude ont raison de leur sagesse. Errant sur une plage déserte, ils sont en plein désarroi lorsque leur destin croise celui de l'Oiseau vert qui, pour être délivré d'un maléfice qui pèse sur lui, doit se faire épouser par Barbarina et sauver Ninette enterrée vive sous l'évier. Avec Calmon, son acolyte dévoué, il vient à leur secours. Mais Calmon fait de l'excès de zèle et procure aux jeunes gens - outre une immense fortune - un palais somptueux situé juste en face du palais royal. Les voici donc confrontés à Tartaglia, leur père, et surtout Tartagliona, leur acharnée grand-mère assistée de l'astrologue-poète Brighella. Une lutte sans merci commence.

Car au contact de la richesse, les pauvres jumeaux oublient complètement leurs idées philosophiques : Barbarina saisie d'une ambition insatiable rêve d'être la plus belle et ne tolère pas que quelque chose lui manque ; Renzo tombe follement amoureux d'une statue qui est le portrait de sa jeune mère ; il est prêt à tout pour lui donner vie malgré elle. Les jumeaux brûlent d'assouvir leurs désirs. Ils surmontent, avec l'appui de l'Oiseau vert et de Calmon, des épreuves prodigieuses qui mettent leur vie en péril et au terme desquelles leur égoïsme se révèle, en fin de compte, bénéfique au genre humain.

Notons que *L'Oiseau vert* a déjà été accueilli à l'Atelier Théâtre Jean Vilar en 1982, dans une mise en scène de Benno Besson. Une création de la Comédie de Genève.

II. Carlo Gozzi : vie, œuvre et contexte

Quelques dates importantes

1720	Naissance de Carlo Gozzi à Venise.
1741	Départ pour la Dalmatie, dans la suite du Provéditeur général Girolamo Quirini.
1744	Retour à Venise, où il retrouve sa famille ruinée. Début d'interminables disputes judiciaires. Gozzi se remet aux études littéraires qui ont occupé son adolescence. Il s'inscrit à l'Accademia dei Granelleschi qui défend la tradition contre les tendances novatrices de l'époque, représentées par Pietro Chiari et surtout par Carlo Goldoni.
1757	Gozzi publie un pamphlet contre Goldoni : <i>La tartane des influences pour l'année bissextile 1756</i> .
1761	Création au Théâtre San Samuele, par la compagnie de Giovanni Antonio Sacchi, de <i>l'Amour des Trois Oranges</i> , la première « fable » de Gozzi.
1761-1765	Création de neuf autres fables : <i>Le Corbeau</i> <i>Le Roi cerf</i> <i>Turandot</i> <i>La Femme serpent</i> <i>La Zobéide</i> <i>Les Calamiteux fortunés</i> <i>Le Monstre turquin</i> <i>L'Oiseau vert</i> (9 janvier 1765) <i>Zaïm, roi des génies</i>
1765-1780	Nombreuses pièces adaptées du français et de l'espagnol ; tragi-comédies originales, dont : <i>La Princesse philosophe</i> <i>Les Drogues d'amour</i> <i>La Marphyse bizarre</i>
1780	Gozzi commence la rédaction des <i>Mémoires inutiles</i>
1806	Mort de Gozzi.

Carlo Gozzi : deux ébauches de portraits

Un de ses contemporains :

« Voyez-vous, là-bas, un homme qui se chauffe au soleil sur la place San Mosè ? Il est grand, maigre, pâle et un peu voûté. Il marche lentement, les mains derrière son dos, en comptant les dalles d'un air sombre. Partout on babille à Venise, lui seul ne dit rien : c'est un signor comte encore plus triste du plaisir des autres que de ses procès. »

Philippe Monnier, dans *Venise au XVIIIe siècle* :

« On babille : lui observe en silence. On suit la pente : lui remonte en courant. Tout ce qui est nouveau paraît beau : la nouveauté l'exaspère... »

Il a en sainte horreur le sublime et les « lumières » de son siècle éclairé. Un farfadet lui paraît plus charmant qu'un système ; un préjugé plus admissible qu'un gallicisme ; une chimère plus véridique qu'une réalité. La philosophie moderne l'assomme. La phraséologie moderne ; « sensible... insensible... mes frères... mes semblables... voix du sang... cri de la nature... » lui rompt la tête ».

Deux hommes de théâtre à Venise : Gozzi et Goldoni

Vers 1750, l'abbé Pietro Chiari et Carlo Goldoni se partageaient les faveurs du public vénitien : leur rivalité avait divisé Venise en deux camps, armant les uns contre les autres « les dames, les cavaliers, les concitoyennes, les concitoyens, la plèbe, les artisans, les gondoliers, les doctes concubines ». L'Accademia dei Granelleschi, à laquelle Gozzi avait adhéré, avait pris position contre ces deux auteurs, tout en reconnaissant la supériorité de Goldoni.

Dès la publication de *La tartane des influences pour l'année bissextile 1756*, à laquelle Goldoni eut le tort de répondre, Gozzi multiplia ses attaques. Les reproches que Gozzi adressait à Goldoni étaient divers : tout d'abord, il n'admettait pas que son rival demandât aux acteurs un certain pourcentage sur les recettes, alors que lui-même écrivait sans préoccupation financière, pour le plaisir, pour le prestige, en grand seigneur qu'il était. Il lui reprochait aussi ses négligences de style dues à sa trop grande hâte et s'opposait à son réalisme inspiré du théâtre français.

Par ailleurs, la polémique de Gozzi contre Goldoni s'alimentait à des motifs moraux et politiques. Gozzi blâmait l'indulgence avec laquelle Goldoni peignait les faiblesses et les vices, et il lui trouvait une fâcheuse tendance à bousculer l'ordre établi en représentant le mal chez les nobles et en défendant les vertus de la petite bourgeoisie. C'était donc aussi au nom de sa caste que le comte Gozzi s'opposait à l'avocat bourgeois Goldoni.

Dans les *Mémoires inutiles*, Gozzi formule ainsi son jugement : « Dans Goldoni (avec qui j'ai toujours entretenu de bonnes relations), je trouvais quantité de scènes comiques, du vrai et du naturel, mais des intrigues insuffisantes, la nature non pas imitée, mais copiée platement. Il m'est toujours apparu comme un homme né avec la capacité de faire d'excellentes pièces : mais, soit manque de culture et de discernement, soit nécessité de satisfaire son public afin de soutenir les pauvres comédiens dont il recevait son salaire et sa hâte de fabriquer chaque année une infinité d'ouvrages nouveaux, afin d'entretenir son renom, il n'est aucune de ses œuvres qui ne soit bourrée de défauts. »

Goldoni, lui, était persuadé du bien-fondé de sa démarche : « Oui, il faut traiter des sujets de caractère, écrit-il dans ses *Mémoires*, c'est la source de la bonne comédie, c'est par là que le grand Molière a commencé sa carrière et est parvenu à ce degré de perfection que les anciens n'ont fait que nous indiquer et que les modernes n'ont pas encore égalé. »

Deux siècles après cette controverse, il nous apparaît que Gozzi s'est inventé une forme de théâtre qui permet une mise en jeu très riche et libre de la réalité, tandis que Goldoni s'en est tenu à l'observation de ce qui est, décrivant les détails de l'existence quotidienne avec un vérisme qui annonce le cinéma. L'univers de Gozzi est celui de la transformation incessante de la réalité : inquiétant, il reflète un mouvement qui remet sans cesse en question ce que l'on croyait acquis.

A la suite de la petite guerre que lui livra Gozzi, Goldoni finit par s'exiler à Paris où le succès l'attendait.

Gozzi, lui, fut bientôt oublié en Italie. Mais l'Allemagne le porta aux nues : le *Sturm und Drang* le considéra comme un précurseur, un allié, et Schlegel alla même jusqu'à le comparer à Shakespeare : enthousiasme paradoxal puisque, sur le plan politique, tout opposait le mouvement libéral allemand et le noble réactionnaire italien. E.T.A. Hoffmann s'appuya entièrement sur Gozzi pour écrire sa *Princesse Brambilla*, récit-manifeste où se déploie l'ironie romantique. Enfin, Gozzi exerça une influence sans relâche sur le Wiener Volkstheater, notamment sur Raimund. Il fut, pour Hofmannstahl, une référence constante.

En Russie, Meyerhold, aux alentours de 1914, se passionna pour Gozzi au nom de la

« théâtralité » : il ouvrit le feu en publiant à Moscou une revue qu'il intitula symboliquement *L'Amour des Trois Oranges*. Et, en 1922, Eugène Vakhtangov montra, au Théâtre d'art, une *Princesse Turandot* qui resta mémorable.

Malgré les efforts de Mme de Staël et de Paul de Musset, la France bouda Gozzi jusqu'en 1897, année où l'on joua *Turandot* à l'Odéon ; la pièce fut reprise vingt-six ans plus tard par Jacques Copeau, au Vieux-Colombier. Mais il fallut attendre la veille de la dernière guerre pour que *Le Roi cerf* connaisse un véritable triomphe dans la mise en scène d'André Barsacq. En allemand, *Le Roi cerf* fut créé en 1971 à la Volksbühne dans une mise en scène de Benno Besson.

Si les hommes de théâtre méconnurent longtemps Gozzi, les musiciens, eux, puisèrent largement dans son œuvre. Ainsi Wagner qui s'inspira de *La Femme serpent* pour son premier opéra, *Les Fées* (1833). Au XX^{ème} siècle, Puccini donna *Turandot*, Prokofiev *L'Amour des Trois Oranges* et, plus récemment, Hans Werner Henze *Le Roi cerf*.

Un mélange heureux de libre ironie et de poésie fabuleuse

En dépit de son penchant ironique partout sensible, Gozzi s'est gardé d'effacer le dessin général de ses thèmes fabuleux. Dans la conduite de ses intrigues, il s'est toujours montré d'une remarquable fidélité envers ses modèles empruntés à la tradition populaire ou aux sources orientales. La substance narrative – l'essence mythique – du conte est ainsi préservée. Et, pour ainsi dire à l'insu de Gozzi, les valeurs symboliques et poétiques de la fable continuent d'être agissantes. S'il ne cherche pas délibérément à introduire de nouveaux mystères, il laisse subsister à tout le moins celui que recèle le récit fabuleux préexistant qu'il porte en scène. Mieux encore, nous avons le sentiment qu'en quelques circonstances, Gozzi, presque inconsciemment, se laisse emporter par un élan d'imagination ingénue, dans l'esprit du rêve et du mythe : une sorte d'envol fantastique est parfois perceptible dans ses pièces. La fable n'est plus un simple prétexte, elle prend vie, elle prend corps, elle entraîne son narrateur dans une région inconnue, et nous propose une énigme insistante et malaisément déchiffrable. Ce qui enchanta les lecteurs romantiques de Gozzi (surtout en Allemagne), c'est le mélange heureux de libre ironie (où s'affirment les pouvoirs de l'esprit subjectif) et de poésie fabuleuse (où s'annonce la présence d'un esprit objectif, d'une sagesse impersonnelle, issue des couches primitives de l'âme humaine). On lui saura gré d'offrir tout ensemble un témoignage de la légèreté séduisante du XVIII^{ème} siècle italien et un message symbolique issu de l'enfance du monde. En forçant quelque peu l'interprétation de ce théâtre, les romantiques trouveront chez Gozzi toute une « profondeur » dont il ne semble pas avoir été lui-même préoccupé, mais qu'il avait néanmoins prise *innocemment* en charge, avec le matériau fabuleux qu'il faisait passer du livre à la scène. De plus, l'hostilité évidente de Gozzi à l'égard de la « philosophie des lumières » - conçue comme un rationalisme sèchement mécaniste – lui valait la sympathie d'une génération insatisfaite qui avait mis à l'ordre du jour la réhabilitation des facultés irrationnelles de l'âme.

Jean Starobinski, « Ironie et mélancolie : Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard »,
Critique, N. 227 et 228, 1966.

III. La Commedia dell'arte : toute une histoire !

Plaire au Public

La Commedia dell'arte trouve sa forme définitive dans la seconde moitié du XVI^e siècle et son épanouissement concorde avec la décadence de la littérature. Quand l'Art (et en particulier la littérature dramatique) dépourvu de spontanéité et de naturel, sombra dans l'affectation, dans un raffinement aristocratique exagéré et ne fut plus capable de se maintenir que grâce aux mécènes, les milieux les plus cultivés aspirèrent au naturel, à la simplicité et se tournèrent avec espoir vers l'art populaire. Tandis que le théâtre littéraire était complètement soumis aux principes de la dramaturgie classique, la Commedia dell'arte, quant à elle, ne s'embarrassait d'aucune doctrine esthétique. Elle devait cependant constamment lutter pour son existence: il lui fallait plaire au public, c'est-à-dire faire «de bonnes recettes». Aussi les comiques italiens ne reconnaissaient d'autre principe que celui que Molière proclama plus tard: «Je prends mon bien où je le trouve»! Ils accueillaient tout ce qui pouvait contribuer à l'intérêt du spectacle: innovations ou vieux procédés, du moment que ça plaise! Les intrigues compliquées de la Comédie latine plaisaient au public? Elles furent donc intégrées dans la Commedia et rendues encore plus compliquées. Le public voulait que les dialogues des Amoureux fussent abondamment ornés de fleurs de rhétorique? Ce style affecté fut poussé jusqu'à ses extrêmes limites. Les Italiens détestaient les Espagnols qui les opprimaient? Le fanfaron ridicule fit son apparition sous les traits du Capitaine espagnol. Le public se moquait de la scolastique? C'est le personnage grotesque du Docteur qui apparut. On offrait au public tout ce qu'il demandait!

Un art plus libre et plus joyeux

Au XVI^e siècle, le premier demi-siècle montre un processus clair : après les premiers répertoires comiques des bouffons de Cour et de places publiques et à partir des personnages créés pour attirer et amuser le spectateur, on arrive à de véritables comédies d'un genre totalement nouveau. Non seulement on y voit des masques parvenus au terme de leur caractère, mais on assiste également à une transformation du genre comique, à une nouvelle façon de traiter les psychologies ainsi que la construction dramatique, enfin délivrée du schéma plautien (Comédie latine).

Le langage dramatique des Zanni, du Magnifico, de Pantalone, etc. est assimilé par des comédiens hommes de lettres. Le théâtre professionnel apparaît donc pour la première fois et donne des résultats heureux jusqu'au XVII^e siècle où l'élément érudit finira par avoir le dessus et où la représentation perdra en originalité au profit de l'élégance et de la courtoisie. Dans un premier temps donc (1550-1570), les acteurs affirment ce genre nouveau dans toute l'Europe et se font les créateurs d'une des formes d'art les plus libres et les plus joyeuses. Tout acteur crée à cette époque son propre masque, et lui donne un nom de fantaisie, il le fait parler le dialecte dans lequel il s'exprime le plus aisément, il lui attribue ses particularités et ses virtuosités propres.

C'est à la fin du siècle seulement que se fixeront les noms et les caractéristiques des masques, si bien que l'interprète pourra reprendre tout en improvisant un schéma préétabli, pas très différent de celui que suit habituellement le personnage de comédie écrite. A l'invention du masque se substitue au fur et à mesure l'exploitation de toutes ses possibilités d'expression en passant par l'acrobatie, la danse, le chant, les déguisements les plus variés y compris les travestis féminins très comiques et sources d'équivoques grotesques.

Dans la première moitié du XVII^e siècle en Italie, la Commedia est au centre de la vie théâtrale mais aussi de la vie sociale: les masques rencontrent un grand écho dans les arts, les mœurs, les coutumes. Au cours de la seconde moitié du XVII^e, le centre spirituel des comédiens italiens devient Paris (même si les compagnies ne disparurent pas pour autant en Italie) car la Cour française et le public parisien offraient de meilleures recettes.

La France accueille les «comédiens de l'art»

La troupe de Ganassa (le premier Arlequin pour certains) joue à Paris en 1570. Elle sera suivie par une autre compagnie : les *Gelosi*, qui, à peine arrivée, doit repartir pour des raisons de privilèges vis-à-vis des comédiens français. Ce n'est donc pas sans mal que la Commedia fera ses débuts en France. Les *Gelosi* réapparaîtront en 1588 et seront suivis des *Fedeli*, une autre grande compagnie de l'époque. Leurs comédies n'étaient plus exactement celles des origines, elles tournaient maintenant au mélodrame et à la féerie. Les Italiens eurent d'abord recours au comique de gestes et d'attitudes car ils dominaient mal la langue française; c'est ainsi qu'ils créèrent ce qu'on appellera plus tard l'*Arlequinade Sautante*.

Ce n'est qu'au bout de quelques années que les Italiens commenceront à s'exprimer par la parole. La Commedia s'épanouit tout spécialement en France grâce à la protection des grands, mais aussi parce qu'au fil des années va s'opérer une interpénétration entre le théâtre italien et le théâtre français.

La Commedia dell'arte est alors si vivante qu'arrivent en France d'autres compagnies tout aussi talentueuses, parmi lesquelles il faut citer celle de Domenico Locatelli et Dominico Biancolelli (Arlequin) et celle de Tiberio Fiorilli (Scaramouche) qui fut pour Molière (fasciné par la maîtrise de son jeu et de l'art de l'improvisation) un modèle et un maître et qui partagea avec lui en 1658, la salle du Petit Bourbon.

Louis XIV réserve à l'époque une place de choix à tous les genres de spectacles et assure aux arts une floraison extraordinaire. Il est donc naturel qu'un genre aussi neuf que la Commedia dell'arte, continuellement renouvelé par l'improvisation, plein de vie et de rires, figure parmi les plaisirs et les jeux de la Cour et que, dans ce contexte particulièrement favorable, elle brille de tous ses feux. Elle s'améliorera encore en ajoutant aux canevas italiens des pièces et des canevas français, joués en français.

La démolition du Petit Bourbon, en vue de travaux d'agrandissement du Louvre, va officialiser cette situation de fait puisque le Roi attribue alors à Molière et aux Italiens la salle du Palais Royal.

Molière meurt en 1673, mais la Commedia ne disparaîtra pas avec lui. Elle va continuer à se produire à Paris devant un public de plus en plus nombreux mais également de plus en plus policé! Ses détracteurs veillent toujours et, en 1679, le Roi chasse la troupe de Scaramouche, Madame de Maintenon ayant cru se reconnaître dans le personnage principal d'un scénario satirique intitulé «*La Fausse Prude*»!

Les Italiens reviendront en 1716 avec la troupe de Luigi Riccoboni dont les comédiens se sont fait des amis français qui écrivent pour eux et qui leur demandent ensuite d'être leurs interprètes (Marivaux).

Terre d'élection de la Commedia, la France le sera doublement en accueillant non seulement les comédiens de l'art, mais aussi Carlo Goldoni (1707-1793).

Fidèle à la Commedia, il l'est dans ses premières œuvres. Il conserve les personnages types et ce n'est qu'en 1750 (dans «*Pamela*») qu'il se débarrasse des masques.

Peu à peu Goldoni va se dégager de cet univers connu. Son admiration pour Molière va l'y pousser ainsi que le regard qu'il jette sur la civilisation ambiante et dont il souligne certains travers («*la Villeggiatura*»).

Déclin et renouveau

Avec Goldoni semble s'amorcer le déclin de la Commedia: au XVIII^e siècle, elle vivote grâce à sa renommée ancienne, mais l'élan qui l'animait jadis s'épuise, l'invention comique et l'humour spontané font place au cabotinage et à un vulgaire laisser-aller. Les divers recueils littéraires qui facilitent à l'acteur la composition de son rôle, réduisent l'importance de l'improvisation, et le génie inventif des comédiens s'atténue.

Aussi, au XVIII^e siècle, la Commedia à proprement parler cesse d'exister en Italie. Carlo Gozzi (1720-1806) essaya cependant de relancer la Commedia à l'aide de décors,

costumes, travestissements, titres curieux, mises en scène compliquées. Mais les fantaisies esthétiques de cet aristocrate n'eurent qu'un succès éphémère. De plus, l'esprit du siècle de Montesquieu et de Voltaire, plein de logique et de rationalité ne pouvait supporter l'absurdité des masques italiens. Quant aux fous et aux farceurs de l'ancienne comédie, ils remontèrent sur les mêmes tréteaux forains que ceux qu'ils avaient quittés deux cents ans auparavant. Certaines troupes restèrent en Russie à la suite de tournées et on a trouvé la trace de spectacles de Commedia à la Cour du dernier Tsar (1917). C'est par le biais de cette même Russie que Reinhardt a pu transmettre l'«*Arlequin Serviteur de Deux Maîtres*» à Giorgio Strehler, ainsi que les différentes techniques utilisées par les comédiens dell'Arte. En 1947, il monte «*Arlequin Serviteur de Deux Maîtres*» de Goldoni, représenté par la troupe du Piccolo Teatro de Milan, dont les comédiens ont dû retrouver la technique qu'impose le port des masques.

Parmi les Arlequins modernes, on peut citer Marcello Moretti.

La fin des années '60 permet à la Commedia dell'arte de réintégrer la scène en France grâce à Ariane Mnouchkine: le Théâtre du Soleil monte «*Capitaine Fracasse*» et «*l'Age d'Or*». Le projet de Mnouchkine est alors d'évoquer les événements et les problèmes de son époque (1973) sur base de canevas écrits par les comédiens eux-mêmes et à partir desquels ils improvisent, canevas menés par des personnages types tels que Arlequin, Pantalone... Arlequin devient alors un ouvrier algérien immigré.

Avec Dario Fo, dont les mises en scène sont inspirées par l'esprit de la Commedia, un texte comme «*Le Médecin malgré lui*» de Molière, devient un canevas sur lequel se greffent d'autres lazzi, des appels au public et divers commentaires inspirés par l'actualité...

David Pion, *La Commedia dell'arte*, mémoire de fin d'études, I.A.D.

IV. La magie des masques

Le masque n'est pas seulement un objet, un déguisement, une caricature du visage. Il est doué de plusieurs vies: il meurt, pour un temps, lorsque son «propriétaire» renonce à travailler avec lui, mais renaît avec le nouveau comédien qui héritera de lui. Pierre-Louis Duchartre déclare: «L'acteur qui joue sous le masque reçoit de cet objet la réalité de son personnage. Il est sous son contrôle et lui obéit irrésistiblement.» C'est dire l'étrangeté du masque qui transforme l'acteur, le dépossède pour mieux l'enrichir. Mais quel travail la partie inférieure du visage ne devra-t-elle pas accomplir pour prolonger ce masque, et le douer d'une vie supplémentaire! Il y a beaucoup à apprendre. Pour l'instant, ces masques reposent, face visible fixant le plafond de leurs orbites creuses. Il serait sacrilège de les placer différemment. Non qu'une superstition quelconque s'attache à leur manipulation, mais ils doivent inspirer le respect. Ce ne sont pas de simples objets. Le travail du comédien est de les rendre vivants. En conséquence, il convient de se comporter avec eux comme des êtres dotés d'une âme. Ne pas les abandonner, jetés sur une table, ne pas les saisir pas leurs yeux creux : on aime voir un visage de face et on ne crève pas les yeux de son interlocuteur. Le masque n'est pas seulement un élément de déguisement, un ornement, c'est le souffle même du comédien qu'il transmet, son *anima* pourrait-on dire.

Arlequin

C'est le masque le plus populaire de la Commedia dell'arte, le secondo zanni, né dans les brouillards stagnants de la ville basse de Bergame. A la différence de son compatriote Brighella, il montre l'intelligence limitée d'un homme crédule, naïf et perpétuellement affamé. Faquin et escroc par nature et par nom, il est toujours affamé au sens le plus complet du terme, puisque l'acteur qui l'incarnait partageait souvent avec son personnage, les difficultés d'une vie hasardeuse. Il porte sur le visage un demi-masque noir aux traits félins et démoniaques, pourvu parfois de sourcils hérissés et de moustaches. Le nez est camus et l'ensemble est complété par une énorme bosse sur le front.

Brighella

Voici le serviteur fourbe de la Commedia dell'arte, ou primo zanni, né dans la ville haute de Bergame, donc bien distinct d'Arlequin, serviteur stupide et goujat fieffé, originaire de la ville basse. Intrigant, cupide et astucieux, c'est un valet qui vit d'expédients, un ruffian prêt à seconder les plus basses envies de son patron, qui tourne bride avec la même habileté au moment du besoin et du péril. Son masque est noir ou d'un vert olivâtre, enrichi d'autres couleurs à la fantaisie des acteurs. Les moustaches constituent un complément indispensable au personnage.

Le Docteur

C'est un personnage comique originaire de la «grasse et docte» Bologne. Pédant, «docteur» seulement de nom, parfois médecin, d'autres fois notaire ou avocat, c'était assurément un produit de l'imagination estudiantine, qui avait dû l'enfanter à l'occasion de quelque représentation canularique. Le personnage ne pouvait trouver parrainage plus idéal que celui de Bologne, cité universitaire et d'anciennes traditions. Il porte sur le visage un demi-masque noir qui accentue un appendice nasal charnu et ridiculement verruqueux, caractéristique largement exploitée par les auteurs comiques. Il est souvent figuré en père de famille, comme Pantalón, avec une fille perpétuellement en âge de se marier. Ce masque bolonais avait plusieurs noms : docteur Balanzone, Balordo ou Graziano.

Le Capitaine

C'est un soldat fanfaron et vantard, foudre de guerre en paroles, à l'image de tous les aventuriers qui infestaient l'Italie de l'époque, et vivante parodie de l'occupant espagnol qui faisait vraiment tout ce qu'il fallait pour s'acquérir cette réputation détestable.

Michèle Clavilier et Danielle Duchefdelaville, *Commedia dell'arte. Le jeu masqué*, Presses Universitaires de Grenoble, 1994
Danilo Reato, *Les masques de Venise*, Ed. Herscher, 1991

La création des masques de *L'Oiseau vert* est assurée par **Stefano Perocco di Meduna**. Ce dernier rencontre les masques en 1977, pendant les stages théâtraux de la « Biennale di Venezia » dans le cours dirigé par Donato Sartori. Le travail de recherche conduira à la fondation du groupe « Strutture Gestuali di Scaltenigo » et à la rencontre l'année suivante avec Carlo Boso et la Commedia dell'Arte. S'ensuit une recherche sur les racines culturelles qui font d'un masque un véritable véhicule de communication. Stefano Perocco a réalisé des masques pour un grand nombre de compagnies et écoles, a dessiné et construit des scénographies et a enseigné dans plusieurs Académies et Universités.

Ses axes de travail sont une recherche sur les métamorphoses, sur le côté animal du masque et le côté obscur de l'être humain. Il invente des structures, des carapaces humaines auxquelles il faut donner vie et où le geste est encore à inventer. Ses œuvres ont fait l'objet d'expositions dans les galeries et les musées du monde entier.

Goldoni contre les masques...

Goldoni dans ses *Mémoires* fustige allègrement leur utilisation.

« Le masque doit toujours faire beaucoup de tort à l'action de l'acteur, soit dans la joie, soit dans le chagrin ; qu'il soit amoureux, farouche ou plaisant, c'est toujours le même cuir qui se montre ; et il a beau gesticuler et changer de ton, il ne fera jamais connaître, par les traits du visage, qui sont les interprètes du cœur, les différentes passions dont son âme est agitée. »

V. Carlo Boso et le Théâtre de l'Eveil, une collaboration de 10 ans

Carlo Boso suit des études d'art dramatique à l'Ecole du Piccolo Teatro de Milan où il reçoit l'enseignement de Ferruccio Soleri, lui-même élève de Marcello Moretti. Il est ensuite engagé dans la troupe du Piccolo Teatro où, de 1967 à 1981, il jouera dans une quarantaine de pièces dirigées par Strehler, Castri, Mezzadri, de Filippo, Soleri et Fo.

Sa carrière de metteur en scène débute en 1979. Il dirige tant en Europe qu'en Amérique une vingtaine de pièces dont *La Veneziana*, *L'Opéra de Quat'Sous*, *Les Bonnes*, *Le Marchand de Venise*... Parallèlement, il crée et dirige des pièces issues de la tradition de la Commedia dell'Arte pour la Compagnie TAG de Venise dont *Il Falso Magnifico*, *Il Triomfo di Arlecchino*, *Droghe d'amore*... qui ont fait l'objet de plus de 1.000 représentations dans le monde.

En 1981, en collaboration avec la Ville de Paris, il anime avec une cinquantaine de comédiens de plusieurs pays d'Europe le parvis de Notre-Dame. De 1983 à 1994, il présente des ateliers internationaux de Commedia dell'Arte sur les places de la ville de Venise à l'occasion du Carnaval.

En Belgique, il signe entre autres les mises en scène du *Retour du Capitaine* et de *Ubu Roi* pour la Compagnie de la Sonnette ainsi que de *Mélodie Foraine* pour la Compagnie Pour Rire, spectacle primé aux Rencontres de Huy 1996. Plus récemment, il met en scène *La Mascarade fantastique* et *Woyzeck* pour Altane Théâtre (en 2000 et 2004), *Mort accidentelle d'un anarchiste* (en 2003) et la saison dernière *Faut pas payer* de Dario Fo pour le Théâtre de l'Eveil.

Carlo Boso a dirigé plus de 120 stages de formation d'acteurs dans le monde entier. Il dirige actuellement le Studio Théâtre de Montreuil.

En 1996, nous présentions avec le Théâtre de l'Eveil *Arlequin, valet de deux maîtres* avec le succès que l'on sait...

Une série de belles réussites suivirent l'*Arlequin : L'Opéra de quat' sous*, *Les Jumeaux vénitiens*, *Mort accidentelle d'un anarchiste*...

Pour célébrer ces 10 années de collaboration ainsi que le 25^{ème} anniversaire de la fondation du Théâtre de l'Eveil, nous avons choisi de présenter au une nouvelle adaptation de *L'Oiseau vert* de Carlo Gozzi. Il s'agit du chef-d'œuvre de ce grand auteur vénitien, contemporain de Carlo Goldoni.

Dans *L'Oiseau vert*, on trouve des personnages à fort caractère : le Roi Tartaglia, la Reine Mère, les jumeaux Renzo et Barbarine, la reine Ninette, ainsi que les masques qui ont marqué toute une époque du théâtre européen... Truffaldin, Smeraldine, Pantalone, Brighella, Calmon, et bien entendu l'Oiseau vert.

C'est ce mélange du Truffaldin de Carlo Gozzi et du théâtre de caractères pratiqué par des auteurs comme Goldoni, Marivaux, Beaumarchais et la Commedia dell'arte ainsi que par la troupe de Antonio Sacchi qui donne à ce conte féerique une forme spectaculaire exceptionnelle basée à la fois sur la fantaisie des acteurs et la rigueur dramaturgique de l'auteur.

Pour créer *L'Oiseau vert*, nous avons réuni sur le plateau un groupe d'artistes qui sont un échantillon représentatif de cette merveilleuse famille du théâtre ; artistes qui depuis 10 ans nous permettent de vivre une exceptionnelle aventure humaine et artistique.

Carlo Boso