

Arbitraire l'idée de faire de deux un siècle unique ? Arbitraire de parti pris. Pourquoi se fier aux découpages traditionnels et institutionnels de l'histoire ? Il y a bien, d'Henri IV à Louis XVI, entre Renaissance et Révolution, et sans que les frontières ainsi dessinées soient étanches, un long siècle français, politique, religieux, culturel. Avec trois références majeures : le modèle antique, le modèle chrétien, le modèle scientifique ; et de nouveaux apports — exotisme —, de nouvelles pratiques de diffusion des textes. De là débats permanents, évolution des idées et des poétiques. Au cœur de cette trame complexe et continue d'influences et de stratégies, des œuvres qui ne se laissent réduire à ce qui les conditionne.

Sous la direction de Jean DAGEN et de Philippe ROGER, cet ouvrage permet de confronter les travaux menés par de nombreux universitaires et chercheurs, tant français qu'étrangers, qui ont choisi de se placer dans cette perspective « bi-séculaire ».

Un Siècle de Deux Cents Ans ?

J. Dagen et Ph. Roger

Sous la direction de
Jean Dagen et Philippe Roger



Un Siècle de Deux Cents Ans ?

Les XVII^e et XVIII^e Siècles : Continuités et Discontinuités



27 €

prix TTC France

III : Allégorie de la Renommée

Diffusion : Harmonia Mundi

ISBN 2 84321 063 1

DE

L'ESPRIT DES LETTRES

DES JONQUÈRES

Remerciements

Monsieur Jean Dagen et Monsieur Philippe Roger, les organisateurs du colloque « Un siècle de deux cents ans ? », qui eut lieu en Sorbonne et à la Fondation Singer-Polignac les 14, 15 et 16 juin 2001, expriment toute leur gratitude à la Fondation Singer-Polignac et à son Président, le sénateur Édouard Bonnetous, membre de l'Institut, ancien ministre, grâce auxquels ce colloque a pu se tenir dans d'excellentes conditions, grâce auxquels ces Actes peuvent être publiés.

Ils disent leur vive reconnaissance au professeur Jean Mesnard, membre de l'Institut, qui a favorisé et entretenu leur fructueuse collaboration avec la Fondation Singer-Polignac.

Ils tiennent à remercier également de leur patronage et de leur contribution financière le Conseil scientifique de l'Université de Paris IV-Sorbonne et le CNRS.

Ils rappellent que ce colloque fut organisé sous l'égide du « Centre d'Étude de la Langue et de la Littérature Françaises des XVII^e et XVIII^e siècles » (UMR 8599), avec la très précieuse collaboration scientifique et technique de Nathalie Rizzoni et la participation de tout le personnel de ce Centre dont était ainsi célébré le trentième anniversaire.

Un Siècle de Deux Cents Ans?

Les XVII^e et XVIII^e Siècles : Continuités et Discontinuités

Textes réunis par

Jean DAGEN et Philippe ROGER

FONDATION SINGER-POLIGNAC

présidée par

Édouard BONNEFOUS

Chancelier honoraire de l'Institut de France

Ancien Ministre d'État

ÉDITIONS DESIONQUÈRES

SOMMAIRE

Jean DAGEN: *Préface*

9

SIÈCLES LITTÉRAIRES, SIÈCLES PHILOSOPHES ?

Jean-Charles DARMON. Philosophie épicurienne et littérature : propositions pour l'étude de leurs relations de Gassendi à l'*Encyclopédie*.

19

Béatrice GUION. L'amour-propre bien ménagé : des ruses de la providence à la morale de l'intérêt

56

PERCEPTION DU TEMPS ET LÉGENDES DES SIÈCLES

Muriel BROU. Le roman du XVII^e siècle

dans la *Bibliothèque universelle des romans*

91

Jean-Claude BONNET. Le débat sur le « Grand Siècle » à l'Académie au début du XIX^e siècle

108

Peter FRANCE. Une légende des siècles : les pièges de la périodisation

119

Charles PORSET. Hazard revisité. Y a-t-il une « charnière » XVII^e-XVIII^e siècles ?

127

Robert MANQUIS. La rhétorique éclairée du sacrifice : substitutions rationalistes et échanges romantiques

145

POÉTIQUES, PRATIQUES

Thomas PAVEL. Continuité ou coupure ? : considérations sur le roman français du XVII^e au XVIII^e siècle

171

Patrick DANDREY. D'un théâtre d'ombres : L'imaginaire dramatique du délire et de sa cure dans la pensée médicale des XVII^e et XVIII^e siècles

181

Marc ESCOLA. Morale et fiction, de La Bruyère à Marivaux

198

Sylvain MENANT. D'un siècle à l'autre, la permanence anthologique

219

EVOLUTION DES GENRES

Sylvie MAMY. L'invention de l'opéra-ballet à sujet comique	231
Carmelo ALBERTI. Naissance et avatars du mythe de la <i>Commedia dell'arte</i>	248
Shelly CHARLES. Le roman entre tradition classique et modèle anglais	262

UN MÊME MONDE LITTÉRAIRE ?

Françoise WAQUET. Parole académique, parole magistrale	279
Geneviève ARTIGAS-MENANT. Du labeur clandestin à la propagande philosophique	293
François MOUREAU. Lire le voyage classique : inventaire et reconstruction	305
Michel DELON. Existe-t-il un néoclassicisme en littérature ?	315

INDEX

331

PRÉFACE

Arbitraire l'idée de faire de deux un seul siècle ? Arbitraire en effet, et de parti pris. Parce qu'elle ébranle l'arbitraire plus pesant encore des découpages traditionnels et institutionnels ; parce qu'elle jette quelque suspicion sur le goût invétéré de périodiser à l'intérieur de la longue période ; parce qu'elle remet en mémoire que l'histoire se laisse sans trop de façons dépecer en époques, recomposée selon des déplacements de frontières et des creusements de ruptures plus ou moins imaginaires. Notre hypothèse, ainsi définie par ce qu'elle refuse, se justifie, sans rien sacrifier à un historicisme quelconque, par sa seule fécondité : les travaux du *Centre d'Étude de la Langue et de la Littérature Françaises des XVII^e et XVIII^e siècles* en administrent depuis trente ans assez de preuves, dans ce recueil d'études en dernier lieu.

Précautions prises et une fois convenu que nous ne nous attardons pas à chicaner sur les limites de notre « siècle de deux cents ans » — on ne souhaite faire silence ni sur l'héritage de la Renaissance, peut-être sous-estimé, ni sur l'élan de la révolutionnaire —, on le voit se dessiner avec assez de vraisemblance. Régime de monarchie absolue maintenu vaillamment au long des règnes des cinq Bourbon et de trois régence ; hégémonie conquérante de l'église catholique post-tridentine ; entre l'Édit de Nantes et la Constitution civile du clergé, que d'affaires théologiques à retentissements extra-religieux, que de figures cardinales et archiépiscopeales sur le théâtre politique de la France « toute catholique » ; ambitions territoriales, diplomatiques et dynastiques d'une royauté s'imposant au prix de crises intérieures et de guerres répétées avec et contre les états européens ; domination ou volonté de domination d'une culture portée par l'excellence d'une langue consciencieusement perfectionnée et réglée de Malherbe à Rivarol, appuyée sur une stratégie de séduction à l'adresse des savants étrangers : autant de raisons solides, sans compter avec l'économie et la démographie, de saisir comme un ensemble hautement conditionné et suffisamment cohérent ce que l'esprit produit en France entre la fin des guerres de religion et la secousse révolutionnaire.

Si l'on se demande à quoi tient principalement la parenté des ouvrages publiés au cours du long siècle, on peut observer que,

NAISSANCE ET AVATARS DU MYTHE
DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE*

Carmelo ALBERTI

« Les Comédiens Italiens n'ont pas toujours joué dans leur Pays la Comédie purement à l'impromptu [...]. Mais dans les Cours de l'Europe, où la Langue Italienne n'est pas familière, & où cependant le jeu des Comédiens Italiens est recherché et applaudi, ils n'ont fait usage que de l'impromptu ordinaire : & c'est par là qu'ils sont connus dans toute l'Allemagne, & particulièrement en France [...] »¹.

Ayant coiffé la casquette de l'historien du théâtre européen, Luigi Riccoboni tente de mettre en évidence les incohérences que fait apparaître la confrontation entre les différents systèmes théâtraux européens. Ainsi condamne-t-il l'ignorance des usages scéniques étrangers cultivée par chacun de nos pays. Par exemple, écrit Riccoboni, les Français n'ont pas la curiosité de savoir ce que la culture italienne a produit au XVI^e siècle — dramaturgie alors de haut niveau. Ils se contentent d'assimiler le théâtre italien aux représentations bouffonnes que les acteurs comiques de passage à Paris s'efforcent de mettre en pratique, afin de répondre aux exigences imposées par leur métier. La littérature italienne est pourtant aussi riche que les autres cultures nationales, souligne Riccoboni, qui connaît bien la valeur de la comédie italienne du XVI^e siècle ainsi que le talent d'auteurs comme Machiavel, Arioste et Bibbiena, puisque, dans le passé, il avait lui-même essayé, mais en vain, de l'imposer sur les scènes italiennes.

Dans ses *Riflessioni storiche et critiche*, Riccoboni exprime un certain mépris pour l'art théâtral européen peu conscient des liens qui unissent entre elles les cultures nationales, dans les moyens d'expression scénique par exemple. Il est indéniable que, depuis fort longtemps, les cours européennes échangeaient entre elles des intellectuels, des écrivains, des artistes et des hommes de théâtre. Ce *Siècle de Deux Cents Ans* n'est-il pas caractérisé par des parcours transversaux d'aventuriers-philosophes qui se trouvent chez eux partout : dans toute ville, dans toute cour, dans n'importe quelle auberge ou relais de poste ?

La trame culturelle de l'âge moderne se tisse dans les grandes capitales, ainsi que dans les résidences des souverains et des grands médiateurs politiques, mais la propagation de cette culture obéit à un processus qui touche différents milieux sociaux et qui émerge dans de nombreuses analyses. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, il apparaît de plus en plus nécessaire de multiplier les points de vue, d'approfondir le regard critique, de « narrer » les expériences, de décrire les faits de la chronique, mécanisme qui tend à transformer en « mythes » les phénomènes et les événements. Ainsi, d'un point de vue thématique, voit-on apparaître des personnages et des situations significatives que les langages culturels (romans, comptes rendus journalistiques, mémoires, pièces de théâtre, arts figuratifs et architectoniques) fixent en diverses formules.

Dans la définition qu'il donne d'une *Histoire du Théâtre Italien*², considérée du point de vue de l'interprète, le même Riccoboni souligne par exemple l'influence que la culture théâtrale espagnole fit subir à l'italienne, à l'aube du XVII^e siècle, en raison de la présence politique espagnole, à Naples et à Milan. Il ne faut pas oublier non plus que les guerres dynastiques menées dans toutes les contrées d'Europe accentuent un ordre apparent, fondé sur la dissimulation et la rhétorique, qui sont l'une et l'autre des formes intrinsèques du jeu théâtral. Et l'un des objectifs de la scène de théâtre est de créer un lieu privilégié, où l'on peut observer directement la transformation du monde. Ainsi, l'usage de jouer au théâtre de façon improvisée — usage qui, malgré les nombreuses études dont il est l'objet, renferme aujourd'hui encore ses mystères sur les pratiques d'interprétation —, se fait le miroir de l'instabilité sociale et culturelle qui affecte alors les régions européennes.

La *commedia dell'arte* se diffuse en Europe en se pliant aux règles imposées par les différents pays de passage, tout en exaltant la continuité de son propre « mythe ». En même temps, elle prouve son extradomainaire aptitude à la métamorphose. Partout où elle est accueillie, la *commedia dell'arte* s'adapte en effet aux attentes des spectateurs, tient compte des particularités linguistiques et des usages théâtraux. Sa facilité à s'intégrer aux différents systèmes des théâtres nationaux est attestée par les réactions féroces des institutions locales. En effet, la malléabilité artistique des comédiens italiens met parfois en péril les conventions et les privilèges des théâtres, car l'essence même de l'art représentatif des meilleurs comédiens italiens est fondée sur la force de sa transgression. Les comédiens de l'art sont en effet présents sur plusieurs niveaux du spectacle : ils sont les auteurs de leur propre texte théâtral, le rendant unique et non

reproductible. Chaque représentation met en relation directe les acteurs sur la scène et leurs destinataires (le public). Ce sont eux qui déterminent la durée du spectacle et la scansion dramatique du texte. En outre, les comédiens du théâtre improvisé, parviennent à briser la hiérarchie des compagnies : l'exemple le plus significatif est la prédominance acquise par le personnage d'Arlequin sur les scènes françaises, rôle qui dépasse les limites normalement fixées au second Zanne dans la tradition théâtrale italienne.

Le « mythe » qui accompagne désormais la *commedia dell'arte* permet aux nouveaux comédiens de dissimuler le désarroi et la fatigue provoqués par les voyages, qui les poussent souvent de façon aventureuse à la recherche d'emplois économiquement plus avantageux. Ce mythe leur procure un accueil attentionné et raffiné dans les pays visités, la protection des artistes et des hommes politiques. Il se répercute également dans les divertissements des cours, il exalte le jeu du travestissement et le « gai mentir », il influence l'imaginaire des peintres, mêlé de galanterie et de rusticité, d'amour et de sensualité. L'art du théâtre improvisé est intimement associé à la musique et à la pantomime. Ainsi s'accroît la dimension mélodramatique du théâtre qui oscille entre les influences du style grotesque, lié à des effets comiques bas et vulgaires, et celles d'une vocation plus littéraire, qui encourage le comédien célèbre à se faire accepter dans les académies.

À l'époque considérée comme l'âge d'or de la comédie improvisée, c'est-à-dire entre 1580 et 1620, ses protagonistes les plus prestigieux, Francesco et Isabella Andreini, leur fils Giovan Battista, Flaminio Scala, Pier Maria Cecchini, Niccolò Barbieri, Tristano Martinelli et d'autres encore dessinent un trajet idéal qui part de Venise et se termine à Paris : d'un côté, la cité lagunaire, qui leur offre la possibilité de mettre à l'épreuve leur talent face à des spectateurs qui paient leur entrée dans les théâtres (les premières salles de spectacles qui se multiplient rapidement dans le tissu urbain-istique de la Sérénissime) ; de l'autre, au contraire, le souverain le plus puissant du monde, devant lequel les comédiens espèrent jouer. Venise est l'endroit où il est possible d'affirmer une pratique théâtrale publique ; Paris est celui de la consécration, pour un métier encore incertain et aventureux³.

Outre ces aspects historiques, on pourrait aussi rappeler certaines solutions trouvées par les Italiens pour jouer la métamorphose, chacune d'entre elles soulignant la complexité de la relation qui existe entre le monde et la scène. La trame biographique des acteurs est à ce point pétrie de théâtralité que même leur mode de vie finit par

paraître aussi dramatique et ambigu que les sujets qu'ils représentent. C'est là justement, dans cette zone où se confondent existence et fiction, qu'apparaît la « fausse alchimie d'un art mal imaginé », selon les termes du perspicace Riccoboni⁴. Cet art n'est certes pas en mesure de changer la réalité mais, dans des situations exceptionnelles, il réussit à la transfigurer, à la faire paraître exaltante. Il est probable que la compétence technique des comédiens du théâtre improvisé réussit à capter la face cachée de la nature. Celle qu'il n'est pas permis à tout un chacun de découvrir. Toutefois, ce que l'*artifex* savant pourrait révéler n'est qu'une vision grotesque et double de l'existence, une représentation éphémère, dont, rapidement, il ne restera plus aucune trace. C'est pourquoi, il faut parfois chercher entre les lignes des textes littéraires la trace légère d'un processus irrémédiablement perdu.

En ce qui concerne les différents Zanni, il est possible d'établir une typologie variée de présences masquées, chacune d'entre elles représentant une sorte d'exaltation imaginative d'un type simple. Ce n'est pas par hasard que l'Église s'acharne contre les solutions pauvres inventées par les bouffons, qui ignorent la frontière entre moralité et transgression : l'aspect démoniaque qui se lit sur les visages des domestiques de la *commedia dell'arte* est le même qui surgit sur les scènes, dans certains lieux réservés et dans les cours des représentations sacrées et qui arrive jusque dans les villages, à la porte des maisons, parfois même dans les habitations les plus pauvres. La turbulence naturelle du masque se propose en tant que conception du monde, en tant que manière de penser. Il serait intéressant de suivre les aventures d'Arlequin tout au long des itinéraires effectués par ses interprètes, d'un lieu à l'autre, en considérant les métamorphoses qu'effectue ce personnage selon les événements historiques et civils et la situation des populations auxquelles il est confondu. Pourtant, il existe une distance importante entre le rôle du premier et celui du second Zanne. Il s'agit d'une fracture très profonde qui sépare deux personnages du théâtre comique qui, à un moment donné, se rendent indépendants l'un de l'autre. Malgré la variété des solutions existant dans le domaine du masque, celui qui s'appelle Brighella adopte en fait un comportement inconciliable avec les actions d'Arlequin. Cela ne les empêche pourtant pas de tenter l'un et l'autre d'échapper au grand prototype du domestique et d'essayer, chacun à sa manière, de sortir des paramètres du style qui lui est personnel.

Je voudrais citer l'exemple remarquable d'un premier Zanne qui sort de son registre, révélant la contradiction du « caractère » du

Zanne et fait émerger une grande potentialité de maturité dont se servira plus tard, dans sa formation, le nouvel Arlequin. Le cas en question se situe, comme on peut l'imaginer, dans un domaine expressif qui occupe un champ immense et se fonde sur la diversité des langages descriptifs (littérature, poésie, récit, mémoire, chronique, confessions, et autre encore). Cet exemple est fourni par l'acteur Carlo Cantù, dit Buffetto au théâtre, qui est l'auteur d'une curieuse pièce intitulée *Cicalamento in canzonette ridicole ovvero trattato di matrimonio tra Buffetto e Colombina comici*⁵. [Palabre en chansons grotesques, ou contrat de mariage entre Buffetto et Colombina, comédiens].

Après avoir travaillé dans la troupe des « Accessi » sous la direction de Cecchini, Carlo Cantù entre en 1630 dans la compagnie des « Confidenti », dirigée par Nicolò Barbieri et Jacopo Antonio Fidenzi dit Cinzio, à la cour du duc de Parme. Vers 1645, Cantù est à Paris où il est engagé pour chanter dans la *Finta Pazza* de Giulio Strozzi, mise en musique par Francesco Saccati et mise en scène par Giacomo Torelli. La présence de Cantù dans ce spectacle musical révèle qu'il peut à la fois chanter et jouer de très nombreux instruments. On le voit d'ailleurs représenté sur une gravure de Stefano della Bella⁶, inséré dans un cadre évoquant Paris, où il joue de la guitare : à ses pieds se trouvent des instruments de musique — flûtes, cornet, cornemuse, viole — qui montrent ses nombreux talents musicaux. L'image est accompagnée de cette inscription :

Fortuna per despetto

Me fez volar la robba co i dinar,

La patria abbandonar,

E de Carlo Cantù me fez Buffett.

Ma po' inudo conceiti,

Quando da Zan me mess a recitar,

Come Carlo incontrai fortuna avversa,

*Come Buffett, la provo a la reversa.*⁷

L'éclectisme démontré par Buffetto renferme l'énigme même que constitue le « type » comique de la comédie improvisée. Quelques dizaines d'années plus tard, dans la *Préface* de son *Théâtre italien*, Evaristo Cherardi l'explique clairement : « 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 sekunder celui avec qui il se trouve sur le théâtre : c'est-à-dire qui marie si bien ses paroles et ses actions avec celles de son partenaire qu'il entre sur-le-champ dans l'ensemble du jeu et dans tous les mouvements que l'autre lui demande »⁸.

Faire appel à son imagination est un procédé qui n'appartient pas seulement au genre de la représentation théâtrale, c'est aussi une constante dans l'ensemble du fonctionnement professionnel de ces acteurs et cela fait partie de leur quotidien. Jouer en employant le ressort de l'invention suppose un entraînement régulier et une étude approfondie des techniques d'interprétation du groupe. C'est ce point précis de l'improvisation qui reste mystérieux pour nous et difficilement récupérable. Il s'agit de jouer dans le cadre d'une unité théâtrale cohérente, dont les composantes peuvent être interprétées et comprises au vol par chacun des interprètes. Ce n'est pas par hasard que l'histoire des compagnies de l'art est fondée sur des cellules familiales d'acteurs, des microstructures économiques et artistiques autonomes, qui témoignent d'un lien solide entre métier et vie quotidienne, entre théâtre et monde.

Un autre élément permet encore de mettre en lumière la physiologie fugitive et cachée des comédiens de l'art. Il s'agit du défi lancé aux académies et aux institutions exerçant le contrôle et la censure. On sait que les principaux opposants à la scène bouffonne se trouvent parmi les courtisans et les littérateurs, parmi ceux qui détiennent la prérogative d'attribuer des licences poétiques au sein des théâtres officiels, dans les hiérarchies ecclésiastiques, ainsi que dans les structures de l'inquisition. L'une des particularités des acteurs italiens, depuis leur âge d'or, à la fin du XVI^e siècle, était leur aptitude à écrire. Et il ne s'agit pas seulement de pièces comiques régulières, de tragédies, de comédies, de drames pastoraux et de traités sur l'art représentatif, mais aussi d'écrits littéraires, d'ouvrages éducatifs sur différents aspects de la pratique religieuse, de poèmes de circonstance et de livres de morale. Il semble que le comédien, écarté de la vie civile et culturelle, repoussé hors de la ville et de l'état par les interdits et par la loi, cherche à prouver qu'il possède assez de vertu et de science pour être compté au nombre des personnes dignes d'estime. La littérature est le moyen qui permet de fixer, en évitant qu'il sombre dans l'oubli, le talent inventif des comédiens. Une telle ambition évince sans doute les personnalités les plus douteuses et les moins douées. Mais elle incite aussi certaines personnalités restées dans l'ombre à se mettre à l'épreuve. Buffetto est l'expression même des contradictions inhérentes au théâtre improvisé. Ses aventures personnelles révèlent la difficulté de vivre paisiblement pour qui est entré dans le monde de l'art par un chemin détourné. Buffetto, en effet, ne semble pas être né dans le milieu théâtral. Il parvient à la scène par une autre voie, provenant d'un milieu traditionnel.⁹ Né en 1609, Buffetto commence à

jouer à l'âge de 23 ans un rôle de premier Zanne, dans la compagnie des Farnese, à Parme. En 1645, il épouse à Parme (avec le consentement du régent, le cardinal Francesco Maria Farnese) l'actrice Isabella Franchini, dite Colombine. Elle était la veuve de Francesco Biancolelli et la mère de Domenico, le célèbre Dominique. Quelques jours après le mariage, Buffetto est invité à Paris, sur la demande de la reine Anne d'Autriche, la régente, pour « se représenter » — comme on disait alors — dans la *Finta Pazza* [La Fausse Folle]. En 1651, Buffetto et sa femme passent au service du duc de Modène. Il décède en 1676.

Ces quelques rares informations et la pièce intitulée *Cicalamento* — Palabre — semblent montrer que Carlo Cantù était un comédien honoré, respectueux des règles et des conventions imposées par ses protecteurs. Si elle engendre, parfois, de vives querelles avec les autres acteurs, cette grande rigueur signifie d'abord une acceptation résignée des adversités quotidiennes, l'acceptation des rivalités dans un métier qui se situe toujours au cœur des polémiques. Quand Carlo entreprend de raconter les difficultés rencontrées pour réaliser son rêve d'épouser Isabella, il décide consciemment de superposer spontanément, sans artifice, la sphère personnelle à la professionnelle. Il accentue même, délibérément, l'ambiguïté qui s'installe entre les deux niveaux narratifs, afin de maintenir la vivacité du style dans une pratique théâtrale toujours sujette aux critiques du spectateur. Cantù écrit :

Chers lecteurs, En soumettant mes pièces imprimées au jugement du monde, je suis très conscient des censures qui sont en vigueur, exercées par qui lit et critique : moi, je défie tout cela. Je vous prie de pardonner et non de condamner ce Cicalamento mis en Chansons grotesques, ou véritable contrat de mariage entre Buffetto et Colombine, comédiens [...]. Et si vous trouvez dans la prose ou dans la rime un ordre grotesque de mots non nécessaires à l'uniformité de la langue, rappelez-vous que le titre du livre est Cicalamento, que qui l'a écrit est un Zanne ; où palabre un zanne, que je n'estime pas, n'étant contraint ni à la perfection de la prononciation, ni à la censure des Critiques.¹⁰

La référence insistante au besoin de transgresser les règles littéraires est certes d'usage dans les préfaces mais ici, elle montre bien la subtilité du projet de Cantù, confié par écrit et non oralement. Il s'agit d'un objectif littéraire, qui prend pour modèle poétique *La vita nuova* de Dante, mêlant confessions, chroniques existentielles et chansons poétiques. L'œuvre de Dante avait connu un regain de succès grâce à l'édition de 1576. Cette référence est aussi une nouvelle confirmation du savoir raffiné des comédiens italiens. Le choix de narrer de manière détaillée les aventures complexes et compli-

qués encore par le mariage des deux acteurs-protagonistes se traduit par un extraordinaire travail d'invention linguistique. Le récit de la vie de Buffetto et de Colombine se situe géographiquement en Italie et en France, entre Venise et Paris.

Une lecture attentive du *Cicalamento* révèle la finesse et la sensibilité artistique de Cantù et, par ricochet, de celle d'Isabella Franchini. Les deux protagonistes sont campés principalement dans leur vie domestique, totalement bouleversée par les exigences de leur métier. La trame est comparable à une comédie sentimentale, riche en mouvements, à un drame élaboré sous forme de canevas descriptif, dessinant les milieux et les situations, tandis qu'il associe au dessin formel le plaisir de réaliser une entreprise difficile. En fait, les deux artistes ne jouent pas seulement sur la scène en tant que protagonistes du récit, mais ils visent aussi à échapper au rôle qui leur est assigné par les codes de leur métier. Il s'agit de deux servants qui représentaient leur histoire d'amour, à la manière des amoureux, rôles servant à faire évoluer l'intrigue et l'action, comme dans toute comédie. Sur la scène de la vie, au contraire, chacun devient un « caractère » autonome, capable de dévoiler la profondeur de son âme, la frénésie de ses désirs et de ses déceptions, l'ample gamme que comportent les sentiments amoureux, passant du désir à la jalousie, et de la passion, à la mélancolie.

La passion me sforza,

O cara vita mia,

De perder col cervel la fantasia.

No val gnianca una scorza

De ravana, el mio inzeño Colomhina,

Aiuto ve ne preg' cara mammha.¹¹

La sonorité des mots de la chanson révèle une tension descriptive fortement maîtrisée, qui joue consciemment avec les limites qu'impose le port du masque, tout en visant à effacer toute trace de bouffonnerie, en étouffant celle-ci sous un excès d'affection et de tendresse. Ces caractéristiques permettent à la pièce de s'élever jusqu'à prendre la forme du roman d'aventure, influencé par la nouvelle picaresque. « Ici on peut dire que Buffetto nage dans une mer de lait, et qu'il se serait volontiers noyé dans cette douceur si l'idée ne l'avait pas rendue amère, en pensant au temps »¹². Du début à la fin, le *Cicalamento* recherche un état de catharsis totale, montrant comment la métamorphose du comédien conduit les personnages à une émancipation des conditionnements du monde et du théâtre. Au-delà du temps et de l'espace du récit, Buffetto et Colombine atteignent une liberté effective, qui a le pouvoir de les sauver des

embûches d'un métier rendu incertain par les caprices de la fortune, de les libérer de la dépendance servile des princes, de les faire se sentir pleinement eux-mêmes. Les masques sans visage deviennent des prototypes théâtraux à l'état pur, pour lesquels il convient d'agir dans n'importe quelle situation, en sortant des limites imposées par le genre de la farce, en dépassant la classification des genres, du tragique au ridicule :

Hoinnè, ch'el cuor me salta fuor del pet.

Hoinnè, che crepo cara Colombina,

*Hoinnè, che in stò partir muor Zan Buffet.*¹³

Tout roman d'action qui se respecte est tissé d'incidents, de contre-temps, d'assassinats. Ici, le monde du théâtre révèle sa proximité avec celui de la délinquance. Les bas complots des médisants, les murmures des envieux finissent par entâcher tant soit peu l'estime établie en faveur les acteurs. Le nomadisme théâtral fait le reste interrompant l'idylle vénitienne et contraignant Buffetto à s'éloigner avec tristesse de Colombine. Les péripéties sont sans fin. Cantù avait emmené avec lui le petit Dominique appelé Menghino, et l'avait éduqué comme son propre fils, en lui enseignant les rudiments du métier. Arrive une lettre d'Isabelle où elle explique qu'elle a changé d'avis sur le projet de mariage, information qui plonge Buffetto dans le désespoir :

À cette époque fut assassiné à Ferrare un comédien qui appartenait à la compagnie de Colombine : celle-ci fut jetée en prison avec quelques autres de ses camarades car jugée complice de cet homicide. Le pauvre Buffetto apprend que le mariage est remis, qu'il doit rendre son fils et que sa bien aimée est en prison. La douleur que provoque une telle nouvelle chez Buffetto touche à son comble. Il écrit les vers suivants :

O poverazzo mi : così resisto,

Senza chiamar'aiuto a tanto mal,

Stago a botta al destin perverso, tristo,

Son mi de sasso ? De stucco ? O d'azzal ? [...]

El Fio, che non ha malignitaa,

Come l'è sta regnudo da mi appresso

Con che amor, con che affetto, e caritate

*Ello ve lo dirà, mi vel confesso [...]*¹⁴

Alors, Buffetto se met à envoyer des lettres débordantes d'émotion aux princes de Modène pour la libération de sa Colombine. Voulant en expédier d'autres à son maître, le duc de Parme, il court vers la poste. C'est l'un des hivers les plus rudes, où il tombe un

déluges de neige et d'eau glacée. Plus mort que vif dans le froid, trempé jusqu'aux os, Buffetto doit s'arrêter en cours de route, incapable de poursuivre son chemin. Dans l'auberge, il écrit les vers suivants :

Missier Ostio son qua mezo sbasio,

Per el fredlo, per l'acqua, e per la neve,

*Tiolo me da cavul, che son granco (etc.).*¹⁵

Le récit se fait tendu, serré, avance rapidement au fil des événements qui voient Buffetto tout occupé par la réalisation de son objectif, celui de libérer Colombine. Un carrosse prêté par le cardinal Farnese lui procure la joie de pouvoir rencontrer Isabelle à Bologne. Puis, c'est enfin l'heure des noces si désirées.

Grâce à cette grande démonstration d'amour de Buffetto, le tout s'arrange par l'intermédiaire du notaire. Ils se marient au dôme de Parme le 15 avril 1645, avec un infini bonheur, de part et d'autre. Buffetto évoque ses quatorze années passées dans le milieu théâtral et Colombine, reconnaissante, demande que sa dot soit augmentée. On compose la chanson suivante :

Hora sì, che son contento

Causa che son maritadò,

El mio cor è consoladò,

Nè più Amor me da tormento

*Hora sì, che son contento (etc.).*¹⁶

Alors entre en scène la reine de France qui demande « par courrier exprès » les prestations de Buffetto-Brighella. Cantù voudrait échapper à cet ordre, pour rester avec son épouse. Il pleure désespéré, tenant contre lui le jeune Menghino, tout en promettant de respecer son engagement théâtral.

J'arrivai à Paris. Je présentai les lettres, je reçus en cadeau les deux premiers jours trois vêtements de grande beauté, et Menghino reçut de l'argent, et un vêtement encore plus beau [...]. Je fus présenté à la reine et au roi [...].

écrit Buffetto. Ensuite, on demande à Colombine de venir rejoindre Buffetto en France. Celle-ci répond qu'il est impossible, en plein hiver, de prendre la route et de franchir les Alpes avec la neige. Buffetto répond à Colombine que ce monde est fou ; qu'il gagne quatre fois plus en France qu'en Italie.

Avec nos appareils de théâtre fabriqués par nous, écrit encore Buffetto, avec nos machines et nos décors, jamais vus en France, utilisés dans les théâtres de Venise, j'espère que nous pourrions vivre sans travailler comme acteurs, art aujourd'hui si mal considéré [...]. Nous, ici, en France, nous sommes honorés, aimés, comme nous ne le serions jamais, si nous jouions Terence ou Plaute [...].¹⁷

Ainsi se résout peu à peu, dans la deuxième partie du *Cicalamento*, la tension amoureuse qui avait soutenu l'envoi du contrat matrimonial. Le tout est sous-tendu par une amertume profonde, évoquant le malheur du comédien, symbole d'une condition humaine exemplaire, emblème des personnes simples, contraintes de lutter contre les adversités quotidiennes. Mais la narration « dantesque » de Cantù, fondée sur l'idée de cette métaphore permanente qui est à la base de l'Improvisation, propose un nouveau modèle qui sert à élaborer la matière narrative dans une clé méta-théâtrale. Le comédien-poète pulvérise les frontières conventionnelles de la représentation, élargissant le temps et l'espace de l'événement jusqu'à le faire coïncider avec la logique de l'existence. L'imaginaire de Zan Buffetto transforme le « mythe » de la *commedia dell'arte*, obligée à rendre une bouffonnerie statique, répétitive, connue d'avance. Il la situe dans le sillage des tensions d'un siècle qui dilate le domaine du voyage intérieur, en opposition avec l'incohérence des événements et accentuant, fréquemment, l'aspect réaliste de son aventure descriptive. Carlo Cantù montre comment il est possible de dessiner les traits naturels des personnages en chair et en os, luttant pour donner de la dignité à leur emploi, en dépit des mauvaises conditions qui leur sont faites : on lit par exemple la description ridicule, en vers, du Zanne trempé jusqu'aux os, après qu'il se soit réfugié à l'auberge, jusqu'au dénouement héroïque qui justifie toute souffrance endurée pour une bonne cause, celle de la libération de Colombine :

*Cancar la spuzza. Non è bon sio loggo.
L'è meio che me muda la camisa,
Siuè quel fumo, certo che m'affoga.
In habito succinto era Marfisa,
Me porta dir chi me vedesse adesso,
Caso, ch'io no crepasse dalle risa.
Un paro di muande me son messo
In cao, i quai me serve per bertocco,
E in pe' de braghe un grembial desmesso. [...]]
In soma paro el gran prior de pazzi,
Havendo revoltà dal mezo insuso,
Intun pezzo de panno, spalle e brazzi. [...]]
Per Colombina, che 'l mio cuor onora
Farò de tutto, e me sarà concesso,
Per starla in libertà da i ferrì fuori,
Svenar, e son per dir anca mi stesso.*¹⁸

Du point de vue de l'« histoire » de la *commedia dell'arte*, on peut dire que la pièce du *Cicalamento* met en lumière plusieurs aspects de la formation comique et de la transmission du savoir technique chez ces comédiens. Entre les lignes, apparaît la continuité qui existe entre Zan Buffetto et le très jeune Biancolelli. Dans le schéma du défi amoureux, de même, le rôle réservé au fils d'Isabella fait émerger une sorte de sensibilité morale qui prédispose le futur Arlequin du Théâtre Italien (1660) à jouer sur le fil de métamorphoses continues, qui se traduiront dans un travestissement physique et linguistique, dans la multiplication des masques (de un à quatre, comme on le voit par exemple dans le scénario des *Quattro Arlecchini*). Il mènera ses exhibitions jusqu'à la métaphore grotesque.

Avec Dominique, le second Zanne devient un ingénu que sa balourdise empêche de communiquer avec les autres, car son regard porté sur la réalité est excessif : il croit plaie aux femmes, quand il se fouette pour changer d'apparence ; il veut faire l'évanoui, mais avant de tomber à terre, submergé par l'émotion, il étend son manteau ; quand il doit punir par la mort la traîtresse Diamantina, il cherche la position la mieux adaptée ; il s'empêtré dans son épée ; quand il doit aider son patron à s'habiller, il mélange les vêtements et les objets et tire sur la tête de son maître à la place du manteau ; il se prépare un bouillon de rhétorique avec des extraits des livres d'Aristote et de Cicéron.

Arlequin peut prendre n'importe quelle forme : docteur, marquis, soldat, allemand, mais aussi chat, nain ou géant. S'agit-il de transformations mimiques, ou bien de travestissements, ou bien des deux à la fois ? Il surgit de la trappe de scène et naît comme un champion ; il joue deux personnages en même temps en portant deux costumes. Il se croit capable de fourberies et présume de sa malice. Le « jeu naturel » de Dominique est basé sur la rapidité, l'agilité et sur la proximité active d'autres interprètes de talent.

Quels dons particuliers cultive Zan Buffetto ? Cela reste un mystère, qui ne fournit de toute façon pas de solution à la question des affinités professionnelles reliant entre eux, tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles, des artistes capables d'assumer les différentes formes que revêt leur métier, ainsi que l'insidieux silence qui retombe derrière eux lorsque se termine la représentation.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- COMICI DELL'ARTE. *CORRISPONDENZE*, I-II, sous la direction de C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni, Firenze, Le Lettere, 1993.
- BOURQUIN, Claude, *La Commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècles*, Liège, Sedes, 1998.
- COSTANTINI, Angelo, *La vita di Saramuccia*, Torino, Einaudi, 1973.
- DE MARINIS, Marco, *La recitazione nella Commedia dell'arte : appunti per un'indagine iconografica*, in *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La casa Usher, 1988, p. 131-170.
- FERRONE, Siro, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa*, Torino, Einaudi, 1993.
- GAMBELLI, Delia, *Arlecchino a Parigi. Dall'Inferno alla corte del re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993.
- GHERARDI, Evaristo, *Le Théâtre Italien*, Paris, Cusson et Wite 1700, 6 vol. ; *Il Théâtre Italien di Gherardi*, huit comédies de Fatouville, Regnard et Defresny, sous la direction de Marcello Spaziani, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966.
- MACCHIA, Giovanni, *La caduta della luna*, Milano, Mondadori, 1973.
- MACCHIA, Giovanni, *La scuola dei sentimenti*, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- MOLINARI, Cesare, *La commedia dell'arte*, Milano, Mondadori, 1985.
- MOUREAU, François, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1992.
- PANDOLFI, Vito, *La commedia dell'arte*, sous la direction de S. Ferrone, Firenze, Le Lettere, 1988, 6 vol.
- PERRUCCI, Andrea, *Dell'arte rappresentativa premediata ed all'improvviso*, Firenze, Sansoni, 1961.
- RICCOBONI, Luigi, *Dell'arte rappresentativa capitolini sei*, Londres, s.e. 1728, rééd. Bologna, Forni, 1979.
- RICCOBONI, Luigi, *Discorso della commedia all'improvviso*, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1973.
- SPADA, Stefania, *Biancolli ou l'art d'improvviser*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1969.
- TAVIANI, Ferdinando - SCHINO, Mirella, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, La casa Usher, 1982.
- TESSARI, Roberto, *Commedia dell'Arte : la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981.
- VIAGGI TEATRALI DALL'ITALIA A PARIGI FINA CINQUE E SEICENTO*, Genova, Costa & Nolan, 1989.
- ZORZI, Ludovico, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990.

NOTES

1. Louis Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, Paris, Guérin, 1738 ; rééd. Bologna, Forni, 1969, p. 27.
2. Paris, Pierre Delormel, 1728.
3. Cf. Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.

4. *Dell'arte rappresentativa, capitolini sei*, Londres, 1728 ; rééd., Bologna, Forni, 1979.
5. Firenze, Massi, 1646, in : *La commedia dell'arte. Storia e testo*, sous la direction de Vito Pandolfi, Firenze, Le Lettere 1988, vol. IV, p. 118-56.
6. XVIII^e siècle, Rome, Bibliothèque et Collection théâtrale de Bucardo.
7. « La Fortune par malice/A fait disparaître mes affaires et mon argent ; / J'ai abandonné ma patrie/Et de Carlo Canù je me fis Buffet/, Puis je changai d'idée/Et quand je me mis à jouer le Zan/Je me heurtai à un destin contraire/Devenu Buffet/, je le trouvais encore opposé. »
8. Paris 1694 ; publié par Ch. Mazouer, Paris, Klincksieck, 1994, p. 62 ; voir aussi Claude Bourqui, *La Commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècles*, Liège, Sedes, 1999, ch. III, p. 41-68.
9. C'est du moins de cette façon que le présente, sans citer ses sources, Cesare Molinari, dans son essai consacré à *La commedia dell'arte*, Milano, Mondadori, 1985, p. 173.
10. Pandolfi, *La commedia dell'arte*, cit., IV, p. 119-20. Dans cette transcription, nous avons modernisé certaines expressions, et corrigé quelques emplois linguistiques incongrus.
11. *Ibid.*, p. 121. « La passion me force/O ma chère vie/À perdre l'imagination avec la cervelle/Elle ne vaut même pas une épiluchure de/radis, mon âme Colombina/À l'aide je voue prie, chère petite maman. »
12. *Ibid.*, p. 125.
13. *Ibid.*, p. 133. « Hélas, mon cœur bondit hors de ma poitrine/Hélas, ma chère Colombine, que je meurs/Hélas, je vais partir ; Zan Buffet se meurt. »
14. *Ibid.*, p. 138-139. « Oh, pauvre de moi ; ainsi je supporte ;/Sans demander d'aide pour tant de malheur ;/ Je suis persécuté par le destin pervers, triste ;/Suis-je de pierre ? de plâtre. Ou [d'azzal] ?/Le petit qui n'a pas fait de mal/Que j'ai gardé auprès de moi depuis sa plus tendre enfance/Avec quel amour, quelle affection et générosité, vous le dira, je vous l'assure. »
15. *Ibid.*, p. 138. « Monsieur l'aubergiste, je suis là/À demi congelé/Par le froid, l'eau et la neige/Tire-moi de là que je suis raide comme un crabe. »
16. *Ibid.*, p. 146. « Maintenant, oui, que je suis heureux/Puisque je suis marié./Et mon cœur est consolé/Je n'ai plus d'autre tourment que l'Amour/Maintenant, oui, que je suis heureux... » (etc).
17. *Ibid.*, p. 149.
18. *Ibid.*, p. 141-42. « Mais qu'est-ce que cette planteur ? Ce lieu est infect//Il vaut mieux que je change de chemise/Car ce fumet me coupe le souffle./Dans une tenue légère Marfisa/Est venue me dire qu'elle veut me voir maintenant//J'ai cru que j'allais en crever de rite./Je me suis mis une paire de culottes/Au cas où, ceux qui me servent pour [bettoçol]/Et une paire de caleçons avec le tablier retourné./En fait, j'ai l'air du curé des fous./Ayant retourné par le milieu à l'envers/Ce morceau d'étoffe, épaules et bras./Pour ma Colombine que mon cœur honore/Je ferais n'importe quoi, et il faudra même/Pour la remettre en liberté de ses chaînes/Me couper les veines, et je devrais dire encore moi-même. »

CET OUVRAGE
A ÉTÉ ACHÉVÉ D'IMPRIMER
PAR L'IMPRIMERIE FLOCH
À MAYENNE EN MARS 2004