

COMEDIE DE GENEVE



L'OISEAU VERT

d'après **Carlo GOZZI**

mise en scène **Benno BESSON**

L'OISEAU VERT

Comédie fabuleuse d'après Carlo Gozzi
Version Benno Besson

par la Comédie de Genève

Représentations du 2 au 20 novembre 1982,

les mardis, mercredis, vendredis, samedis à 20 h. 30,

les jeudis à 19 heures,

le samedi 13 novembre à 15 heures,

Relâche: dimanche et lundi.



Direction: *Benno Besson*

Direction administrative
et financière: *Ursula Petzold*

Assistante de direction: *Yvette Z'Graggen*

Relations publiques: *Roger Cuneo*

Chef de la technique: *Gérard Mandonnet*

Secrétariat: *Petra Kummerman*

Comptabilité: *Charles Jeanmonod*

Service des abonnements
et location: *Charlotte Nyffeler et
Muriel Nyffeler*

Location: Tél. 20.50.01

Administration: Tél. 20.50.00 et 20.50.02

Ouverture des guichets: de 10 h. à 12 h. 30 et de 14 h. 30 à 18 h. 30 du mardi au samedi matin.
En outre, la location est ouverte le samedi après-midi les semaines de représentations.

6, boulevard des Philosophes, CH - 1205 Genève

L'OISEAU VERT

Comédie fabuleuse d'après Carlo GOZZI

Version Benno Besson

(Création à la Comédie de Genève le 2 novembre 1982)

Mise en scène	<i>Benno Besson</i>
Décor et costumes	<i>Jean-Marc Stehlé</i>
Masques	<i>Werner Strub, assisté d'Alain Trétout</i>
Musique	<i>Christian Oestreicher</i>
Assistants	<i>Gisèle Sallin Philippe Engelmann</i>

Distribution

Tartagliona	<i>Véronique Mermoud</i>
Tartaglia	<i>Carlo Brandt</i>
Ninette	<i>Jacqueline Burnand</i>
Barbarina	<i>Hélène Firla</i>
Renzo	<i>Franck Colini</i>
L'Oiseau vert	<i>Alain Trétout</i>
Calmon	<i>Claude Vuillemin</i>
Pompea	<i>Emmanuelle Ramu</i>
Pantalon	<i>Michel Kullmann</i>
Brighella	<i>Laurent Sandoz</i>
Truffaldino	<i>Pierre Byland</i>
Smeraldina	<i>Françoise Giret</i>
Le garde du roi	<i>Philippe Engelmann</i>
Le valet des jumeaux	<i>Gisèle Sallin</i>

Réalisation

Costumes	<i>Conchita Salvador et Liliane Maret, assistées de Françoise Bourban</i>
Régie	<i>Lucien Séni</i>
Eclairage	<i>Walter Pracchia Jean Berthet</i>
Technique et décor	<i>Daniel Fauchez Bernard Héritier Olivier Lorétan Gérard Mandonnet Gérard Morlier Juan Penedo Alain Tison Joseph Weger</i>
Assistants du décorateur	<i>Carole Reverdin Frédéric Robert Léo Vant Schip Jean Wirth Micki Zimmermann</i>
Habilleuse	<i>Marcelle Benagli</i>

La Commedia dell'arte ⁽¹⁾

Il est établi que les premières comédies improvisées, apparues à Venise vers 1540, sont le résultat de la cohabitation et de la fusion de divers courants d'expression théâtrale représentés alors dans le contexte vénitien.

Des compagnies de gentilshommes-amateurs, comme la Compagnie della Calza, mettent en scène, dans les palais et les demeures privées, pour un public restreint, les comédies de Plaute ou de Térence et des comédies érudites d'inspiration classique. Elles voisinent avec des compagnies d'acteurs semi-professionnels, comme celle de Ruzzante, dont les comédies dialectales, tout en respectant les schémas traditionnels, sont composées en fonction d'acteurs, pour mettre en valeur leurs qualités scéniques.

Parallèlement, les bouffons, héritiers des traditions des « giullari » et des saltimbanques du Moyen Age, continuent d'exercer leur métier sur les places, dans les marchés, au service de charlatans et pendant les mascarades du Carnaval. Le public les réclame et ils sont intégrés dans les intermèdes des comédies régulières. Peu à peu, ils se mettent à composer leurs propres comédies et à la cohabitation succède une concurrence qui aboutit à la victoire de la Commedia dell'arte, théâtre professionnel.

L'univers qu'elle substitue à celui de la comédie érudite repose sur des types caractérisés par un masque, un costume, un dialecte et un comportement fixes. Par exemple, le Zanni est le type du « servo » d'où sortiront les innombrables serviteurs de la Commedia dell'arte ; il incarne, sur la scène, la figure du paysan bergamasque descendu de ses montagnes pour travailler comme portefaix sur le port de Venise.

Très vite, les types locaux se multiplient : chaque ville italienne, ou presque, en façonne un ou plusieurs : Milan donne Beltrame et Scapin, Venise imagine Pantalon, Bergame les deux valets Arlequin et Brighella, Bologne donne naissance au Docteur, Naples invente, après Pulcinella, Scaramouche et Tartaglia. Les rivalités, les jalousies entre les villes achèvent de parfaire les traits caractéristiques de ces personnages.

(1) La plupart de ces renseignements sont empruntés à une étude de Françoise Decroissette, effectuée au département d'italien de Paris VIII.

La Commedia dell'arte connaît son apogée au XVIIe siècle, et de grandes troupes (les Gelosi, les Confidenti, les Uniti) la font triompher dans toute l'Europe, du Portugal à la Russie. Elle est sur son déclin lorsque Gozzi, au milieu du XVIIIe, entreprend de la ranimer en travaillant avec l'une des dernières troupes existantes, celle de Truffaldino Sacchi.

En 1846, Maurice Sand et quelques-uns de ses amis essaient de retrouver au château de Nohant le secret des improvisateurs de la Commedia dell'arte. Cette initiative, peut-être discutable dans ses résultats, sert néanmoins de coup d'envoi à un formidable regain d'intérêt pour ce phénomène particulier qu'est la Commedia dell'arte. Dès lors, nombreux seront ceux — critiques, poètes, peintres, musiciens, hommes de théâtre — qui se pencheront sur les images et les textes parvenus jusqu'à nous, pour tenter d'en percer le mystère et de les faire revivre.

*La comédie improvisée et la comédie écrite
vues par Gasparo Gozzi*

Si vous voulez savoir lequel de ces deux genres de comédies doit avoir la préférence, je vous dirai que toutes deux sont belles et bonnes, que toutes deux sont une imitation de la nature, parfaite chacune à sa manière. Mais si vous me demandez laquelle est la plus utile au théâtre, je vous répondrai que c'est la comédie improvisée parce qu'elle durera plus longtemps que l'autre. En effet, les mœurs changent vite, surtout celles qui sont fines et délicates; il arrive aussi qu'elles naissent de certaines conjonctures particulières ou de nouvelles modes qui surgissent en certains lieux. La comédie pensée et écrite les étudie avec diligence et les imite, et il peut arriver que quelques années plus tard, les mœurs s'étant transformées, elle apparaisse vieillie et vermoulue. Au contraire, les mœurs populaires et grossières durent davantage: voici donc la comédie improvisée plus durable.

(Gazzetta veneta, 11 octobre 1760)

Gozzi contre 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 ou 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 oeuvres 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. ("On applaudit, écrit Philippe Monnier, ces morceaux de nature rapportés de la nature tellement quellement, pris sur le vif, cueillis sur le fait"). 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 monta, 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 (1).

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

(1) En allemand, *Le Roi cerf* fut créé en 1971 à la Volksbühne dans une mise en scène de Benno Besson.

Carlo GOZZI
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 enchantera 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^e 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, Nos 227 et 228, 1966)

Carlo Gozzi — Vie et oeuvre

- 1720 (13 décembre) 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 trouve 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 : *La tartane des influences pour l'année bissextile 1756*.
- 1761 (25 janvier) Création au Théâtre San Samuele, par la Compagnie de Giovanni Antonio Sacchi, de *L'Amour des Trois Oranges*, la première « fable » de Gozzi.
- 1761 - 1765 Création de neuf autres fables :
Le Corbeau
Le Roi cerf
Turandot
La Femme serpent
La Zobéide
Les Calamiteux fortunés
Le Monstre turquin
L'Oiseau vert (9 janvier 1765)
Zalm, roi des génies.
- 1765 - 1780 Nombreuses pièces adaptées du français et de l'espagnol ; tragi-comédies originales, dont :
La Princesse philosophe
Les Drogues d'amour
La Marphyse bizarre.
- 1780 Gozzi commence la rédaction des *Mémoires inutiles*.
- 1806 (4 avril) 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 de 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 XVIII^e siècle » :

« On babille : lui observe le silence. On suit la pente : lui remonte le 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 ».

L'Oiseau vert et les deux jumeaux

Renzo et Barbarina, les jumeaux du valeureux roi Tartaglia et de la tendre Ninette, grâce à la charité du premier ministre Pantalon échappent de justesse, lors de leur naissance, à la mort atroce que leur réservait leur grand-mère, la vieille Tartagliona, la reine des Tarots, qui, pour comble d'horreur, fait enterrer vive la pauvre et jeune accouchée Ninette sous le trou de l'évier. Recueillis par un couple de masques plébéiens, Truffaldino charcutier d'occasion et Smeraldina la voleuse d'enfants, son épouse débonnaire, les jumeaux ignorants de leur origine acquièrent en grandissant la conviction que toutes les actions humaines sont dictées par l'amour de soi et ils 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, 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 le trou de l'évier. Avec Calmon, son aide dévoué, il vient à leur secours. Mais le dévoué Calmon fait un 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 affrontés à Tartaglia leur père et surtout à Tartagliona, leur acharnée grand-mère assistée de l'astrologue-poète Brighella, avec lesquels ils engagent une lutte sans merci.

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 de réaliser leurs désirs, d'assouvir leur passions nouvelles: ils surmontent, avec l'appui de l'Oiseau vert et du dévoué 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.

La version de Benno Besson

La pièce originale de Gozzi, créée le 9 janvier 1765 à Venise par la troupe de Truffaldino Sacchi, se compose de divers éléments :

- récit d'une de ces fables chères à Gozzi, celles qu'on trouve notamment dans *Le Conte des contes* de Basile, où le merveilleux s'inspire aussi bien des contes de fées nés de la tradition populaire que des contes orientaux,
- polémique littéraire contre Chiari et Goldoni, et contre la nouvelle mode du "drame larmoyant" venue de France,
- critique de la "philosophie des lumières",
- personnages repris en partie de la Commedia dell'arte, avec masques et improvisations.

La version que Benno Besson a tirée de cette pièce, si elle reste fidèle aux grandes lignes de la trame originale, s'en distingue pourtant fondamentalement par plusieurs aspects. La polémique littéraire, qui est largement dépassée, a disparu.

La critique de la philosophie des lumières est vue sous un angle différent. En particulier, la critique de l'égoïsme, telle qu'elle apparaît chez Gozzi — dualisme entre le comportement égoïste et les actions dictées par l'altruisme —, n'est pas reprise telle quelle, comme nous le verrons plus loin.

Les caractères des personnages ont été modifiés et les rapports que ces personnages entretiennent les uns avec les autres ont été resserrés. L'Oiseau vert, par exemple, est infiniment plus intégré à l'action que dans la pièce originale.

Les caractères féminins ont subi de profondes transformations. Smeraldina qui, dans la pièce originale, apparaissait sentimentale, geignarde, sottement altruiste, est maintenant bien différente : face à son mari Truffaldino, elle défend avec énergie son pouvoir de mère : l'amour qu'elle se porte à elle-même est un moteur qui la pousse à agir. C'est elle aussi, à la fin de la comédie, qui prend l'initiative de rétablir des rapports érotiques avec Truffaldino, alors qu'elle avait, chez Gozzi, une attitude passive. ("Tu vas m'aimer maintenant?", demandait-elle avec humilité). Ninette, qui acceptait sans protester le rôle de victime qu'on lui avait assigné, refuse de n'être qu'une belle persécutée et rêve de se venger de Tartagliona.

Mais c'est sans doute Pompea, la "femme de marbre", qui a été le plus radicalement modifiée : Gozzi avait imaginé qu'elle avait été transformée en statue comme punition de sa vanité, ce qui a totalement disparu dans la version de Besson. Ce qui est plus important : elle refuse avec véhémence la vie que Renzo veut lui rendre, alors qu'elle l'acceptait avec reconnaissance dans la pièce originale. "A quoi bon vivre ? s'exclame-t-elle, si je n'existais pas, ni les vivants non plus, le soleil, la lune et toutes les étoiles, continueraient sans nous leur course au fond du ciel". Et quand elle s'anime contre son gré, la voici tout de suite exigeante, égoïste à son tour, obligeant Renzo à se préoccuper d'elle.

C'est ainsi que, dans sa version, Benno Besson valorise l'amour de soi jusqu'à en faire la source indispensable de l'amour pour autrui.

Un dernier point important modifie la pièce originale : de nombreuses scènes de *L'Oiseau vert* n'avaient pas été écrites par Gozzi, mais, selon la tradition de la Commedia dell'arte, consistaient en un simple canevas sur lequel les acteurs se livraient à des improvisations. Cette tradition s'étant perdue, ces scènes ont été écrites par Benno Besson qui a laissé courir son imagination pour retrouver le langage plein de verveur, de truculence, de crudité parfois, qui caractérisait la Commedia dell'arte.

Werner Strub et les masques

Pour Werner Strub, le travail du masque est lié au théâtre. Après une vingtaine d'années de pratique, il n'a pourtant eu que récemment la confirmation — par deux spectacles — que le masque peut jouer un rôle important dans un théâtre moderne.

Il a horreur du symbolisme dont est chargée la notion de masque dans notre culture, dans notre langage. Assimilé à la fausseté, à l'hypocrisie, au mensonge, le masque a perdu son intérêt. Pour éviter que le spectateur ne soit tenté par de telles interprétations, il est préférable de ne pas mettre en concurrence, sur un plateau, visage nu et visage masqué. Si tous les acteurs sont masqués, le masque (re-) devient tout naturellement et tout simplement le personnage (masque en latin = persona) en prolongeant le costume.

L'avantage du masque, s'il fallait le résumer, serait donc d'aider l'acteur à concrétiser le personnage qu'il doit porter, de lui faciliter l'accès à l'exceptionnel de ce personnage, riche de l'expérience de générations, et, en même temps, de permettre au spectateur de se trouver en plein dans le propos de la pièce sans être distrait (agréablement ou désagréablement) par la personne privée de l'acteur.

C'est évidemment aller à l'encontre d'une tendance favorisée surtout par le cinéma qui est d'élever l'acteur au rang de personnage (généralement en le cantonnant dans un certain emploi) et c'est aussi froisser certaines susceptibilités, car, le visage étant le siège de la personnalité (comme si le corps ne comptait pour rien) le cacher équivaut à une sorte de lèse-majesté.

Qu'il soit permis, dans un théâtre qui se veut non-vériste, de commettre, de temps à autre, ce crime-là.

Goldoni contre les masques

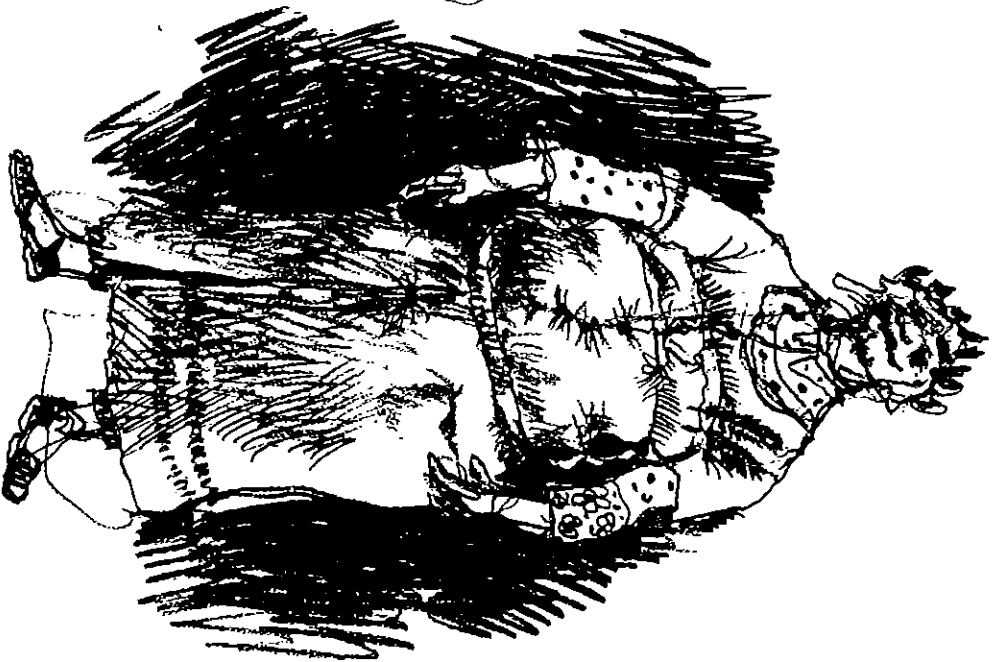
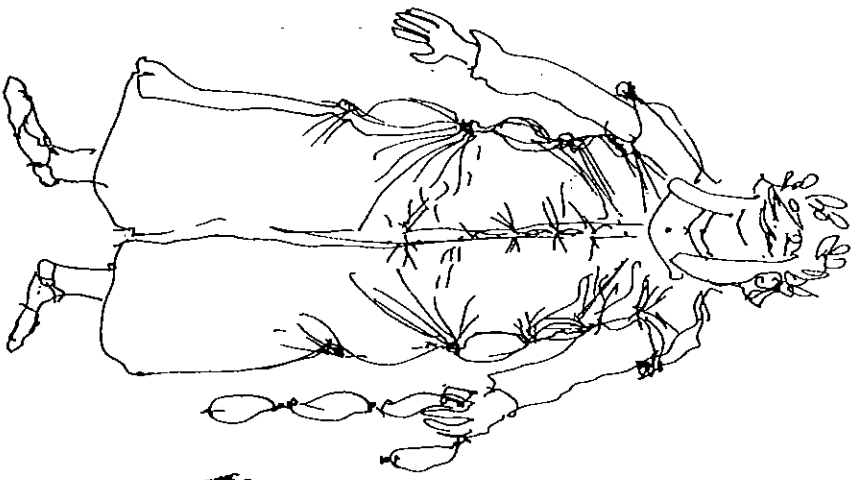
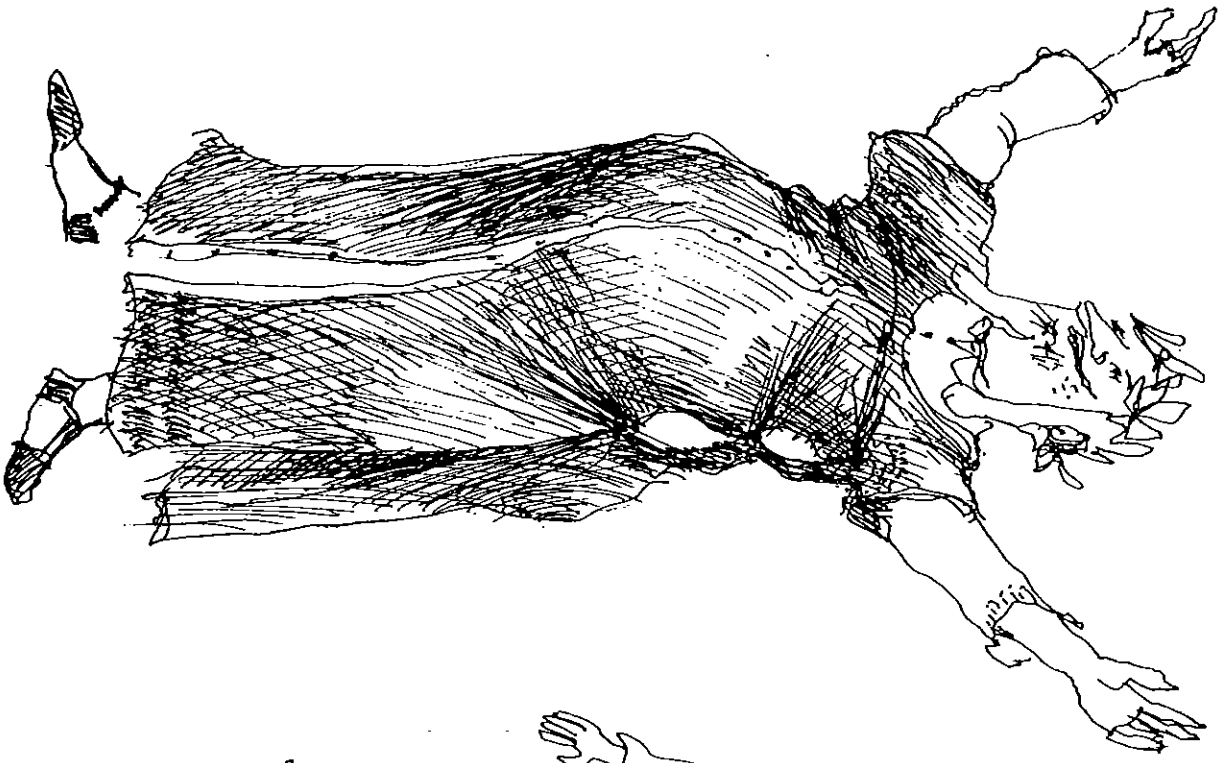
Le masque doit toujours faire beaucoup de tort à l'action de l'acteur, soit dans la joie, soit dans le chagrin; qu'il soit amoureux, farouche ou plaisant, c'est toujours le même cuir qui se montre; et il a beau gesticuler et changer de ton, il ne fera jamais connaître, par les traits du visage, qui sont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

(Mémoires)

Goethe, dans Le Voyage en Italie

De la troupe de Sacchi pour laquelle Gözzi travaillait, et qui s'est d'ailleurs dispersée, j'ai vu la Smeraldina, une grosse petite personne pleine de vie, d'adresse et de bonne humeur. Avec elle, j'ai vu Brighella, un acteur maigre, bien fait, remarquable surtout par ses jeux de physionomie et le jeu expressif de ses mains. Ces masques, dans lesquels nous ne voyons guère que des momies, vu qu'ils n'ont pour nous ni vie ni signification, font ici un excellent effet comme créations de ce pays. Les âges, les caractères et les conditions sociales remarquables se sont personnifiés dans des costumes singuliers, et quand soi-même on se promène la plus grande partie de l'année avec un masque, on ne trouve rien de plus naturel que de voir apparaître là-haut aussi des visages noirs.

(10 octobre 1786)



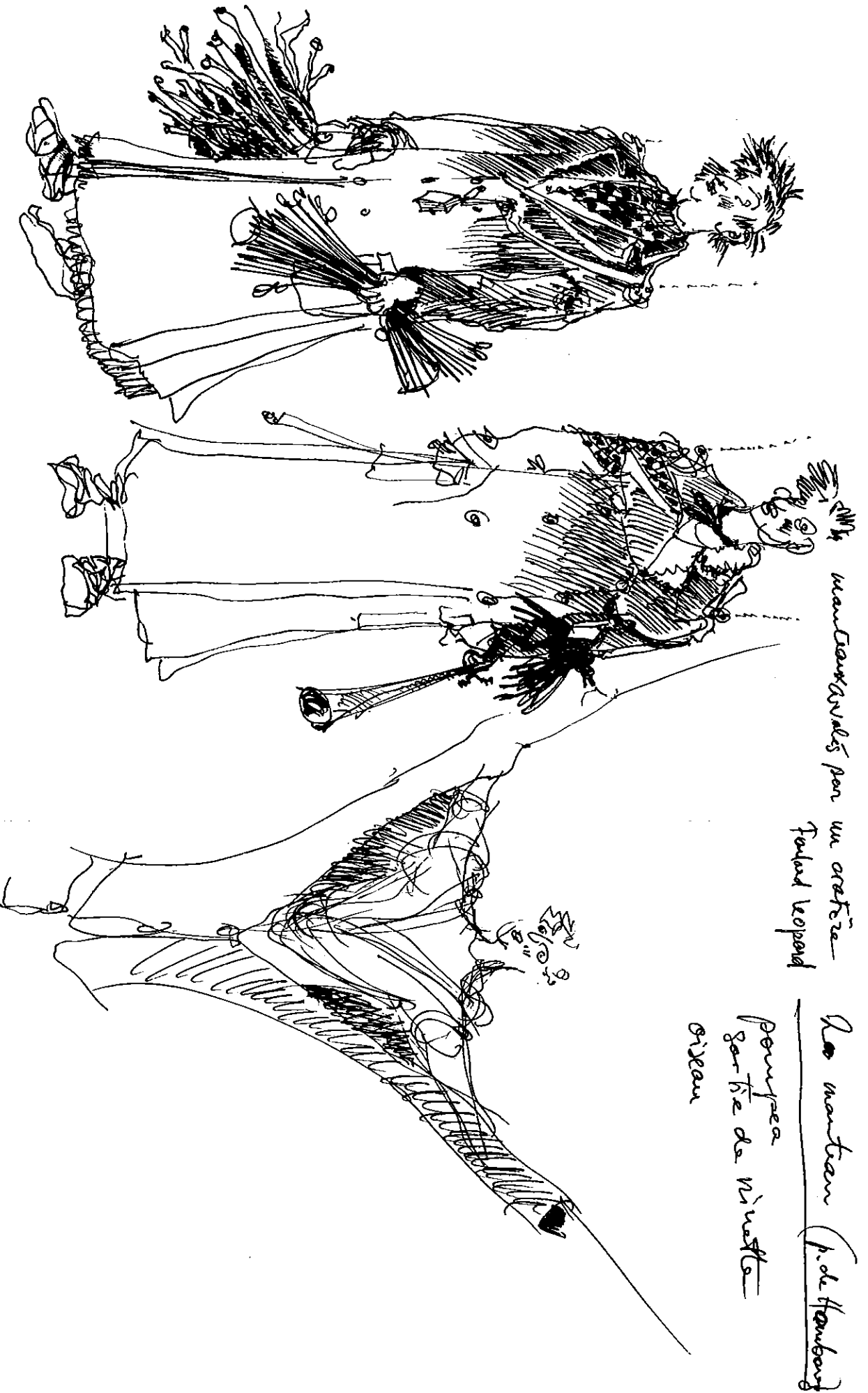
Etude de personnages par Jean-Marc Stehlé



Etude de personnages de Jean-Marc Stehlé



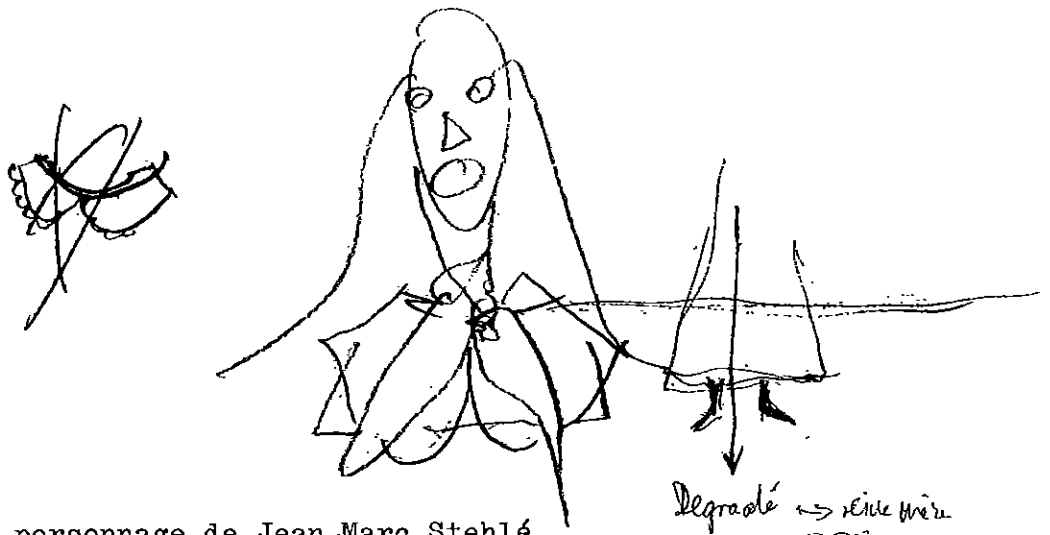
Etude de personnages de Jean-Marc Stehlé



mantons réalisés par un artiste
 Fouad Leppard

Les mantons (p. de Hambourg)
 pour une
 soirée de nuit
 d'été

NINETTE



Etude de personnage de Jean-Marc Stehlé

Degradé -> s'élève vers