

4. La *Commedia dell'Arte*¹

L'Italie du 16^e siècle se caractérise par son hétéromorphisme: dix États la constituent et autant de langues s'y parlent. Mais l'unité de l'imaginaire collectif italien, profondément ancré, remonte à l'Antiquité: on serait en droit de penser que, plus celui-ci s'affranchira de l'emprise de l'Église, plus il fédérera les identités régionales. Or les rivalités entre États déclenchent des conflits dans lesquels s'immisce la papauté, enjeu d'alliances. Cette configuration instable va nourrir l'esthétique de cette *Commedia dell'Arte* qu'inspire le mouvement humaniste: celui-ci relance l'unité italienne en rappelant la mémoire antique tout en se différenciant en autant de courants qu'il y a d'États.

« Face à l'autorité de l'église, le bourgeois de l'Italie du Nord et du Centre éprouve le besoin d'affirmer son indépendance: les confréries consacrées aux spectacles religieux, nées à Pérouge et Bologne au 13^e siècle puis à Mantoue, Bergame, Rome et Florence, se tournent vers des spectacles laïques avant de commencer à disparaître après le début du Concile de Trente (1545-1563). »²

La puissance du mouvement humaniste et sa diversité, en parfaite cohérence avec ce substrat sociopolitique composite, vont soutenir la création polymorphe de la *Commedia*, son exceptionnelle longévité et son influence mais aussi sa résistance formelle à évoluer elle-même.

« Dans la Renaissance italienne, là encore, la plus fantastique libération d'énergies artistiques est allée de pair avec la désintégration politique. »³

L'Italie connaît donc une évolution *inverse* à celle de la France: la désunion politique et linguistique va générer l'esthétique scénique la plus synthétique, puissante et durable...

« Essentielle est l'affirmation humaniste de l'italien comme langue de culture à l'égal du latin: Venise en est le moteur, avec Pietro Bembo, qui conduira à l'assimilation du "bon" italien au pur toscan. »⁴

L'enjeu de l'unité linguistique recoupe ici celui de l'hégémonie plus que précaire de la Toscane. L'usage du toscan reste donc relatif: l'Église maintient celui du latin (textes de loi, enseignement, courants littéraires et philosophiques) et, dans les États résistant à ceux du Nord, langues locales et dialectales s'opposent à l'hégémonie nordiste comme à la latinisation. Mouvements humanistes et nouvelles formes théâtrales se développent d'un même élan dans ce contexte. La *Commedia* fait corps avec l'idéal humaniste: poètes et philosophes auront recours à ses scènes pour élargir leur audience. Cette collaboration mobilise créateurs, mécènes, princes et parlements. Elle se construit dans de constants échanges: l'Italie présente l'image d'un véritable laboratoire dramaturgique.

¹ Sources: A Vernet, *La Formation de la Comédie genre et métier au 16^e siècle*, mémoire de DEA (EHESS 1999)

² P. van Tieghem, op. cit. pp. 10-11.

³ E. Wind, *Art et anarchie*, Paris, NRF Gallimard, 1988 - p. 32

⁴ Coll. "Europe", T.1, op. cit. p. 348.

Un autre facteur articule la scène à l'humanisme, cette fois sur le plan philosophique et esthétique : la **perspective**, qui déborde largement la peinture, l'architecture et leur influence scénographique. Centrale à l'humanisme renaissant, la perspective révolutionne la *mimesis*. Il s'agit d'une nouvelle organisation de l'espace humain, social et symbolique. La place assignée à l'homme dans le monde change. Cette innovation appelle au théâtre de nouveaux modes de jeu (et pas seulement de décor) en s'appliquant aussi au langage dont elle « déhiérarchise » les éléments: la rhétorique s'affranchit de l'impératif logique ou plutôt théo/logique et se réclame d'une démarche empirique.

Cela rend puissamment opératoire le sociogramme de la *Commedia dell'Arte*. Le polymorphisme italien appelle le « point de vue » qui révélera son unité en mettant en perspective sa multiplicité apparente. C'est ce que réalise cette Comédie de "l'Art" qui est, selon la signification renaissante du terme, art de la perspective: il s'agit d'élaborer, par une nouvelle façon de mettre en jeu, une perspective théâtrale séduisante aux vertus « pédagogiques » en vue d'un nouvel ordre du monde. Ce qui subsiste de la *Commedia* à travers l'imagerie stéréotypée dont le 19^e siècle l'affubla après Gozzi et Goldoni n'a donc que très peu à voir avec l'incroyable puissance subversive et créatrice qui anima le genre à partir de 1514 (*la Mandragore* de Machiavel) et pendant près de trois siècles.

Les Zanni et les sources régionales de la Commedia

Zane désigne le valet originaire de Bergame; la formation du masque s'est faite dans la première moitié du 15^e siècle. *Zane* a la signification de « sot ». La distinction des *Zanni* par numéro (1^e Zanni, 2^e Zanni) rapproche le type du Sot français mais leur structure collective n'est pas aussi rigide que la confrérie française puisque le 2^{ème} Zanni donnera Arlequin, clé de voûte du monde à l'envers de la *Commedia*¹. Cela posé, les spéculations sur l'origine antique des *Zanni* n'éclairent pas beaucoup ce qui motive, sur le plan de l'imaginaire social tout particulier du Quattrocento italien, l'érection du sociogramme de la *Commedia* ni ce qui le justifie au plan formel.

Le public populaire reconnaît sa condition tournée en *beffa* (farce) par le couple de *Zanni* où l'ambition du *Zane* intelligent, Brighella, parce qu'elle appelle pour se réaliser l'intervention du *Zane* bête maintenu dans l'ignorance, Arlequin, échoue régulièrement.

Le *Zane* caricature le paysan de Bergame, pauvre et ignorant; vêtu de blanc, il porte une batte (*battocio*). Le type se dédouble dans le duo contrasté de l'Arlequin et du Brighella. C'est au Brighella qu'est attribuée une puissance hiérarchique que l'équanimité naïve d'Arlequin contrecarre systématiquement : dynamique fondamentale de l'esthétique théâtrale.

Le langage du *Zane*, au départ bergamasque, évoluera avec les formes dialectales lombardes, région d'élection de la *Commedia*. Très vite, les *Zanni* pénètrent la comédie: une lettre de Machiavel

¹ On n'admet plus que les *Zanni* ne feraient que perpétuer les *Sanniones* des Atellanes (Donato Sartori, "Histoire morphologique et technique des masques de la *Commedia dell'Arte*" in *Bouffonneries N°1*, pp 34 à 65). Selon Constant Mic le dédoublement du type viendrait aussi de *Gianni* (les deux Saint-Jean) ou *Janus* (les *Zanni* allant par deux).

de février 1514 désigne par ce terme le peintre-serviteur de *la Mandragore*, Siro; les domestiques bergamasques des brochures de scènes du Ruzzante sont notés *Zane* dans la marge (le mot indique le type, non le nom du personnage); En dix ans le nom de *Zanni* est, selon Alfred Mortier, approprié par la *Commedia* et désigne tous les rôles comiques. *Zane* désigne donc un style de jeu, un répertoire et un aréopage de personnages. Les *Zanni* sont renommés au-delà des frontières. Du Bellay les nomme en 1552 dans les *Regrets* à propos du carnaval romain; Vauquelin de la Fresnaye, dans *L'Art poétique* (1574), célèbre « le bon Zany dont Ganasse nous a représenté la façon et la grâce ». *Ganasse* est le nom francisé d'Alberto Ganassa, directeur de la troupe des *Gelosi* qui connaît en 1571 un énorme succès en France et qui donnera le français « ganache ».

Le duo archétypal des *Zanni* siennois permet à la *Commedia* d'absorber les masques napolitains et de compléter son extension en circulant parmi les cours lombardes, vénitiennes et toscanes : le sociogramme distribue clairement un matériau de figures issues de ces régions. Paolo Toschi établit des liens complexes entre le Carnaval italien tel qu'il se perpétue depuis le Moyen Age et la *Commedia*¹. Il est possible de reconstituer l'évolution qui préside à la formation des caractères dont la typologie présente quatre groupes – masques carnavalesques, locaux (Arlequin, Brighella), plautiniens, professionnels – car ces groupes recoupent à peu près les quatre régions dominantes dans la production humaniste mais différenciées sur les plans linguistique, culturel et politique :

. Venise et Florence: l'héritage plautinien et la liberté d'invention.

A Venise, Frulovisio et Medio transposent l'œuvre de Plaute; à Florence, la *Clizia* de Machiavel et sa *Mandragore* témoignent d'une liberté totale de création. La mise en scène de *la Calandria*, de Bibbiena, impose la perspective sur scène. Gelli et l'Aretin libèrent le dialogue des modèles antiques et aristotéliens. Les comédies et farces de Grazini tendent au réalisme. Les masques issus de cette région seront, avec *Pantalone*, *les Amoureux* et *les Acteurs de genre*.

. Sienne et Padoue: mixtes de l'humanisme et de la comédie rurale

Dès 1419 Sico Polente écrit la *Catinia* qui mêle farce grossière à la comédie érudite; au siècle suivant Ruzzante écrit en padouan des mixtes de la comédie paysanne et de la comédie érudite, élabore des figures de jeu annonçant la *Commedia* et affine le type du paysan enrôlé de force adapté du Matamore; Campani et Cavassico composent des comédies rustiques dans la tradition littéraire humaniste; Calmo, acteur et auteur, formalise les recherches de Ruzzante et fixe les codes de la *Commedia*; Bruchiella et Giancarli élaborent les parlures affiliées aux types et Zingara force l'opposition entre ruraux et citadins. Les Rozzis, farceurs siennois, développent à partir de 1531 une comédie populaire en réaction à l'humanisme aristocratique et axée sur une « théâtralité urbaine » intégrant les paysans immigrés dans les villes. Leur association artisanale se transformera en 1665 en Académie. Les masques des *zannis* sont travaillés par les Siennois sous influence française.

. Ferrare et Bologne: l'innovation de la comédie régulière en langue vulgaire

De Ferrare rayonne, avec la défense de la langue italienne, le néoaristotélisme: l'Arioste ouvre la voie avec la *Cassaria*, suivi par Mantovano, Accolti, Nardi, Richi, Strozzi, Alamanni (comédie érudite et régulière). D'Ambra opère un retour à la farce et Gibaldi, le premier à montrer une mort en scène, s'oppose à l'aristotélisme, défend la scénographie et revendique la liberté de recherche dans son *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* (1554). Bologne donnera le *Dottore* et l'humanisme libéral les *Zanni* raffinés (Pedrolino) ainsi que les soubrettes (*Zagne*).

¹ D. Fabre, in *Bouffonneries... op.cit.* - p. 5

. Naples: farce carnalesque contre néoplatonisme

Là, règne la haute intellectualité néoplatonicienne. Les rois d'Anjou ont apporté dès le 13^e siècle une mentalité chevaleresque et la dynastie aragonaise met à la mode les farces allégoriques, oeuvres littéraires pour public de cour. En réaction, à la faveur du Carnaval et à partir de Salerne se développe la farce populaire que développent Capasso et Caracciolo au début du 16^e: farce *cavaiola* aux personnages très typés où le parler dialectal est détourné. Basile, Braca puis Castelvetro ouvrent la farce au mélange linguistique: langue savante et parler populaire, italien, latin et dialectes, jargons imaginés. Le *Candelaïo* de Bruno s'en inspirera. Le renversement carnalesque dynamise le sociogramme de la *Commedia* et place *Polichinelle* en point d'équilibre de la structure, exprimant le conflit entre la liberté du Carnaval et « l'ordre moral » néoplatonicien (*Polichinelle* et *Matamore*).

Les figures sont liées à la tendance philosophique en vigueur dans l'État où elles naissent: la farce *cavaiola* s'oppose au néoplatonisme à Naples alors que le Nord, tourné vers un humanisme néoaristotélicien ou franchement libéral, est plus ouvert à l'influence de la *Commedia* humaniste.

Cette affiliation des masques aux régions fécondes en création théâtrale permet d'éviter le renvoi à des sources antiques aléatoires et montre en quoi l'élaboration appelle des formes contemporaines: le processus de formation de la *Commedia* réside dans les fusions et apports mutuels qui, depuis le 15^e siècle, se font par les troupes voyageant dans les États. Elle fait enfin le seul socle cohérent correspondant à l'érection du sociogramme comme surmontant et unissant les particularismes en une représentation d'une force telle qu'elle opère encore aujourd'hui.

La formation des compagnies

Les acteurs regroupés en troupes promènent au fil de leurs pérégrinations divers personnages: à Naples ils jouent des figures napolitaines, à Sienne des siennoises, etc. Peu à peu les figures se regroupent: plutôt que de changer de type en changeant d'État, il est plus intéressant de les articuler en donnant à chacun une plus haute consistance symbolique et une fonction comique. Chaque masque devient emblématique: il relie une représentation visible, partout reconnaissable, à un certain registre verbal/textuel et *politique*. Toute l'Italie est peu à peu proménée sur les scènes: le public de chaque État se reconnaît dans ses figures et y reconnaît aussi, ramenés aux vicissitudes d'une maisonnée triviale, les conflits inter-étatiques dont il est, hélas et souvent, la victime.

Car le jeu que mènent les figures se lit aussi à ce niveau. A travers elles se disent la distribution hiérarchique des États et les rivalités de pouvoir qui les opposent autant que les conflits sociaux et de classes. Tel État à prétention hégémonique sera brocardé à travers une figure de *beffato* (le « moqué ») issue de cet État, ainsi le *Pantalone* de Venise et le *Dottore* de Bologne; on renvoie à la théorie des humeurs recoupant classes et régions (le nord et le savant sont voués à la mélancolie, le sud et le marchand à la sanguinité): la référence est clairement humaniste.

La constitution des compagnies présente des points communs d'une part avec la Confrérie de Sots en ce qu'elles reproduisent la structure du sociogramme de la *Commedia*, d'autre part avec les troupes de Farceurs en s'organisant sur un mode associatif rigoureusement égalitaire favorisant puissamment l'individuation. La troupe italienne présente donc une synthèse de ce qui, en France,

reste distinct: hiérarchisée selon le sociogramme et égalitaire dans son fonctionnement. Ce mixte permet de produire une infinité de variations brillantes autour d'une base très structurée, puisqu'on y retrouve le principe même de la création dramatique. Ainsi le contrat qui fonde, au printemps 1545, la première troupe permanente d'acteurs de métier, la Compagnie Fraternelle de Padoue, témoigne de la rigueur de l'organisation égalitaire et solidaire des troupes¹.

Ruzzante: comédie polyglotte et mise en scène

Acteur et auteur voulant inscrire la comédie populaire dans le courant littéraire, Ruzzante mettra en scène le multilinguisme lui-même. Ses écrits dialectaux tomberont dans l'oubli (seuls ses canevas seront gardés) mais le dispositif scénique qu'il conçoit pour compenser la difficulté linguistique sera repris par la *Commedia dell'Arte* dont la tradition voit en lui son artisan fondateur.

Né en 1502, mort à 40 ans, Angelo Beolco dit *Ruzzante* est le fils naturel reconnu d'un riche padouan qui possède les grades de docteur ès-arts et médecine. Étudiant en rhétorique, il devient à 18 ans acteur, directeur de troupe et auteur, soutenu par Alvise Cornaro, noble d'origine vénitienne fixé à Padoue où Ruzzante recevra la charge de surintendant des spectacles.²

Il recompose la hiérarchie sociale par les langues en usage. Chacune est celle d'une classe et d'un État: toscan pour les nobles (italien pour les clercs), padouan pour les valets, bergamasque pour les paysans, vénitien pour les aïeuls. Ordre social et rivalités politiques se recouvrent.

Il synthétise dialogue et comédie, combine trois dialectes dans une même œuvre: les personnages du *Dialogo facetissimo* parlent le padouan sauf le prêtre qui s'exprime en toscan; dans *l'Anconitana* les types de qualité parlent toscan, les serviteurs padouan et le patriarche vénitien; les masques de la *Moschetta* s'expriment en padouan et en bergamasque; dans la *Vaccaria*, il utilise le toscan, le padouan et une forme d'italien baragouin pour le valet; dans le second *Dialogo in lingua rustica*, le padouan, le vénitien et le bergamasque³. Lorsqu'on considère que Ruzzante et ses acteurs jouaient "all'improvviso" (la *Fiorina* compte 5 actes!), on mesure ce que devait être leur bagage technique et artistique car il fallait rendre compréhensible au public, au moyen de ce jeu, un dialogue trilingue...

En créant des personnages permanents (Ruzzante, Menato, Bilora, Vezzo), reparaisant sous le même nom dans des pièces différentes, il étaye la fixation des masques. En situant ceux-ci dans des relations-types elles aussi reconduites (explorées sous divers angles et situations de pièce en pièce), il ébauche le sociogramme que la *Commedia* adoptera. Celui-ci est assez cohésif pour qu'un public hétérogène adhère à un jeu complexe (ses personnages sont souvent au moins six).

Ses intermèdes sont plus écrits que les canevas et il ne fait pas du paysan un grotesque (comme les *Rozzi* de Sienne): il prend leur défense dans ses *Orationi* (Discours). En humaniste, met en conflit

¹ Voir *Una compagnia comica nella prima metà del secolo XVI* de E. Coco - in *Bouffoneries* n° 11

² Sources: A. Mortier, op. cit. p.23

³A. Mortier, op. cit. p. 227 et *infra* pp. 213-214

« l'irrépressible vitalité paysanne et la réalité sociale que le paysan subit jusque dans l'indifférence, imposant au monde qui l'exclut et l'abrutit la trivialité de ses pulsions comme sa seule arme »¹.

Le sociogramme de la Commedia

Les compagnies se rassemblent selon la structure dictée par le sociogramme : la troupe doit réunir deux *Zanni*, un *Dottore et/ou un Pantalone*, deux *Zagne* – servantes –, deux Amoureux, un *Capitan* – *Matamore* – (s'y ajouteront ensuite *Pulcinella*, *Scaramouche* ainsi que les Acteurs de Genre) : une micro-société est constituée. Chaque acteur est identifié à son masque, mais chaque troupe fait servir des genres différents à cette micro-société. L'improvisation signe l'autonomie de l'acteur à l'intérieur de ce cadre identifiant, nécessaire pour un public hétérogène. C'est cette modélisation complexe que désigne le terme *Commedia "dell'Arte"*. La construction de son type appelle l'identification de l'acteur au personnage par le public : cela pourrait écraser la réalité sociale complexe qui est mise en jeu. Or, le jeu collectif n'est pas étouffé par l'improvisation qui, pourtant, fait sans cesse apparaître l'acteur au premier plan : les **masques** renforcent l'effectivité du sociogramme car chacun impose son État, sa classe, sa langue. Dès lors « effet d'étrangeté », *c'est l'improvisation qui rompt l'illusion* : c'est vraiment un coup de génie. On a affaire ici à un *retournement de perspective* typique des pratiques esthétiques de l'humanisme. L'acteur, dans la structure de la *Commedia*, se fait médium entre représentation et réalité et montre *comment il constitue la réalité qu'il donne à voir* en lui conférant une place précise dans une structure claire.

« La diversité des dialectes qui forment le langage de la majorité du public, à peu près imperméables les uns aux autres, oblige ces comédiens, qui ne peuvent vivre qu'en changeant constamment de public, à donner la priorité au geste : la liberté de jeu n'est possible que si le comédien incarne un *type* (et non un personnage unique et complexe tel le personnage shakespearien à la même époque) : il ne peut, dans le genre "*all'improviso*", donner sa mesure que s'il se confond avec un caractère élevé au stéréotype, dont il prend le nom, revêt le costume et le masque. »²

Ces praticiens jouent aussi le théâtre littéraire, les comédies humanistes, etc. : c'est à Ruzzante que fait appel le Duc de Ferrare pour jouer *La Canace* de Speroni et les comédies de l'Arete.

Le sens du terme *all'improviso* est ambigu et désigne aussi bien un spectacle monté à l'impromptu (comportant un texte écrit à jouer) que le jeu improvisé. Dès avant 1546, les acteurs vénitiens sont passés maîtres dans l'improvisation. Comme dans le jazz, les morceaux constituent un catalogue précis de situations et de développements. L'acteur commence à improviser en appelant une figure (verbale ou scénique) qui avertit ses partenaires de quel type de jeu il s'agit et à quoi recourir pour répondre. De même l'improvisation se termine par une figure-clé qui indique au partenaire sur quoi rebondir. Andrea Perrucci rapporte dans *Dell'arte rappresentativa premeditata e allo improviso* que les comédiens *dell'Arte* possèdent un répertoire de morceaux qu'ils travaillent en permanence³.

¹ Voir en Annexe page 1 deux extraits de son œuvre.

² P. van Tieghem, *op. cit.* p. 30

³ Cité par A. Mortier, *op. cit.* pp. 221-222

Chaque acteur maîtrise son texte, le porte avec lui comme participant du masque qu'il s'est construit. Il le spécialise, le transforme, le perfectionne. Capable de le traduire, il le possède comme son art propre. Le jeu naît de la mise en relation de ces masques, qu'il faut entendre aussi bien comme objets que *masques textuels*. Le langage devient objet de jeu, dont le masque, *mas cara*, le « visage de plus »¹, vient soutenir le schéma et lui ouvre des dimensions inégalées de fantaisie.

Ce « visage à venir » prend, dans le contexte humaniste, le sens d'une figuration sociale qui n'a pas encore lieu et dont le masque signale le caractère *d'artefact* – autrement dit culturel et non naturel.

Mais la *Commedia* se moque aussi du renversement des valeurs. Ce monde à l'envers met tous les masques en relation (jeu) machique *égalitaire* : le renversement même est donc mis en perspective. Chaque masque devient ambigu et la remise en question de l'ordre – y compris celui de l'inversion - humanise prodigieusement les figures en leur conférant une impressionnante liberté. Ce point de fuite qui ouvre sur l'infini la perspective du jeu engage la variation des thèmes et des figures.

Le rôle féminin évolue dans un univers dominé par un imaginaire masculin en quête de réalité crue: la problématique amoureuse confère à la femme une puissante attraction. Elle croise le réalisme et la trivialité avec l'idéalisation d'une société en prise à des problèmes sociaux réels (abus de pouvoir, questions d'argent, injustice). La résolution se dit dans la victoire féminine de la raison d'aimer.

Le tiers-État se constelle autour des figures de valets et servantes issus des *Zanni* et des *Zagne* juvéniles qui évincent les nourrices: à partir du *Zane* s'ouvre une infinité de sous-types. Les autres types sont *Capitano* ou Matamore, *Pantalone*, *Dottore*, Amoureux et *Acteurs de Genre*.

Cette hiérarchie sociale est inversée : l'humble Arlequin occupe le sommet. Il en est à tel point le symbole que, lorsque meurt ou se retire de la scène un Arlequin, la transmission à son successeur du masque et de la batte fait l'objet d'une cérémonie célébrée sur scène. Mais l'acteur reprenant le rôle n'use jamais du masque de son prédécesseur: il élabore le sien propre (objet, jeu et texte).

Voici l'ordre et le rang des personnages ou masques composant le sociogramme:

1 ^e rang	ARLEQUIN - 2^e ZANNI BRIGHELLA - 1^e ZANNI (+ GIANDUJA) (ARLECHINETTA) - PEDROLINO - COLOMBINE - (TRUFFALDINO) - (SGAGNARELLE) - (SCAPIN)
2 ^e rang	POLICHINELLE - CAPITANO - (SCARAMOUCHE) (+ MENEGHINO)
3 ^e rang	(STENTERELLO & les AMOUREUX)
4 ^e rang	PANTALONE - (GERONTE)
5 ^e rang	DOTTORE

¹ Etymologie issue de l'espagnol - *Les masques de la Commedia dell'Arte*, Bouffonneries n° 1, non daté, p.6

Si les Amoureux représentent le « juste milieu » rationnel de la structure, Polichinelle en est lui le mi-point *politique* du point de vue symbolique.

Sa qualité de second Zanni fait, au départ, Arlequin grossier, mais il s'affine rapidement. Il est le personnage le plus suggestif, au sens physique et moral, de la *Commedia*. Il en est le symbole.

L'acteur qui jouait Arlequin devait maîtriser la technique "du dos" (capacité de se raccourcir et de se rallonger à volonté et paraître bossu sans accessoire), l'art de la marche "gourde" et la technique spéciale du *battocio*. Le type Sgagnapino devient chez Molière Sganarelle ; Marivaux recrée un Arlequin tout de finesse ; Goldoni reprend le masque à ce point de son évolution et en fait le type du valet raffiné qui deviendra chez Beaumarchais Figaro. Quelque soit son raffinement, Arlequin n'est jamais contaminé par un changement de position sociale: il reste "la base et le sommet".

Le costume composite d'Arlequin le signe, et avec lui la *Commedia*, comme « assembleur des mondes ». Son évolution rapide, du *beffato* au *beffatore*, du benêt au malicieux, en fait le porte-parole des désirs. En lui renaît le thème cher à l'humanisme de la *rhapsodie* - forme composite *ouverte*.

L'Acteur de Genre est, lui, un rôle/référence, peu actif dans le déroulement de l'intrigue: il fonctionne comme une didascalie vivante. Il personnifie un lieu ou un courant de pensée décisif dans la pièce, qui en fait le cadre ou en détermine l'angle de vue. Son émergence est plus tardive.

Meneghino est à Milan ce que Pulchinella est à Naples: le peuple; c'est "l'honnête homme" à la conscience avertie, prudent, débrouillard, capable de jugement équilibré, de positions courageuses et de générosité; prototype du citoyen éclairé, il signe les comédies sociales à portée philosophique.

Stenterello le Florentin peut être valet, amant infortuné, mari trompé ou dispensateur de morale, il est toujours le fustigateur des erreurs politiques et sociales par le langage: il déforme les mots, en invente de nouveaux, les juxtapose en tirades illogiques - c'est un acrobate de la langue¹.

Gianguja est un paysan du Piémont intelligent et ingénu, amateur de blagues, de vin et de filles mais fidèle à sa *Giacometta* mère de ses *Giandujotti* (on le retrouve dans *Papageno* de la *Flûte enchantée*). De marionnette il devient personnage à la fin du 17^e siècle et signe la comédie rustique.

Non masqué, l'Acteur de Genre préfigure au fond le *témoin oculaire* - selon la formule de Duchamp - celui qui matérialise la *perspective* à adopter.

Beffa et perspective

Dans l'espace reconstruit par la perspective de Brunescelli (*Campo del Fiore*, 1415), l'infini rationnel des lignes de fuite annule la hiérarchisation morale de l'espace théologique (haut/bas). La conscience de la perception et sa critique donnent accès à la connaissance : l'espace renaissant est un espace *ouvert*. La perspective n'est pas seulement picturale : scientifique, philosophique et sociale, elle est aussi dramaturgique. Principe fondamental, on ne peut la réduire à la révolution scénographique de Bibbiena. Elle concerne aussi le jeu, son organisation et le sociogramme : celui de la *Commedia* met en perspective l'hétérogénéité de la société italienne, multiple d'apparence chaotique auquel la « société des masques » va apporter une cohérence.

¹ Selon M. Rasi cité par D. Sartori, op. cit. p. 65

Farce, perspective et humanisme s'articulent dans la figure de la *beffa*, élément fondamental de la *Commedia* et que Antonfrancesco Grazzini dit Lasca (1504-1584) développa considérablement.

La *beffa* est un canular monté aux dépens d'un individu - jusqu'à la cruauté :

« Une victime, un *beffato*, est amené par ruse dans une situation où il se retrouve coincé durablement par un ou plusieurs *beffatori* qui tirent de l'opération plaisir et/ou profit. La *beffa* évolue et le *beffato* n'est plus la brebis galeuse mais peut être n'importe qui. Un scénario de Lasca renvoie à la situation sociopolitique précise dans laquelle il se trouve personnellement: lié aux grandes familles frappées par Côme 1^{er}, mais se trouvant vis-à-vis d'elles dans une position subalterne, menacé par les lois à cause de son homosexualité, Lasca s'identifie au *beffato* dans une *beffa* dont les exécutants sont protégés et aidés par le pouvoir bureaucratique et policier. »¹

Lasca, florentin, s'inspire de Ruzzante, Boccace, l'Arétin et l'Arioste. Il distribue les rôles de victime, *beffato* et de tortionnaire, *beffatore*, entre les *Zanni*: Arlequin est le *beffato* et Brighella son *beffatore*, recommandant de faire jouer les comédies à *beffa* par les *Zanni*, puis entre un *Zanni* et un *Magnifico* (*Pantalone*). Le scénario est immuable: le *beffato* est battu, attaché, emprisonné, brûlé, exposé au froid, privé de lumière. *Pantalone* et *Dottore* vont évoluer en *beffati* :

« La figure du père représente la réalité contraignante: vieillard despotique dont l'avarice s'oppose aux désirs du fils, ou amoureux de la même femme que lui, ou qui surveille jalousement une fille ou une nièce. En montrant la défaite de cette réalité angoissante et en assurant la satisfaction d'un désir interdit (par une *beffa* au dépens du père) la comédie suscite un sentiment de triomphe. La *beffa* désignera alors le moyen astucieux de se sortir d'une situation délicate par un effort d'invention: en utilisant la loi contre la loi, le *beffatore* montre qu'on peut échapper à la loi et aux *Dottori*. »

Les *sogetti* (sujets) inspirés de Plaute incorporent des *beffe* qui les corsent d'une cruauté absolument neuve : cela interdit de rapporter simplement la *Commedia*, ses *scenarii* et ses types à la comédie romaine antique. On trouve l'exemple d'une *beffa* liée à la perspective et qui s'en veut l'expression didactique: la *Beffa dell' Grasso Legnaiuolo*, (la Farce du Gros Menuisier), récit attribué à Manetti, biographe de Brunellesci, l'inventeur de la perspective en peinture².

Cette nouvelle relate la manière (forte!) dont un artisan florentin va être «éduqué à la perspective»:

Le Gros, charpentier, refuse l'idée de la perspective. Ses amis décident de lui faire comprendre de force ce à quoi il refuse de réfléchir. Le transportant dans un monde artificiel, truqué, la *beffa* consiste à lui faire perdre le sens de son identité. On lui fait croire qu'il est un autre, puis qu'il est redevenu lui-même, mais en lui laissant craindre qu'il peut à tout moment perdre son identité. Emprisonné sous l'identité de son double, sa crédulité l'amène à la folie : il attend désespérément de se voir arriver pour savoir enfin qui il est, convaincu que l'apparition de son double le sauvera. Pour les humanistes, celui qui attend son alter ego pour savoir qui il est est aveugle et prisonnier: plus il s'obstine dans la croyance dans ses sens, moins la *beffa* va le lâcher. Le Gros est amené au problème qu'il éludait: comment construire du rationnel sur du sensoriel? Il croit le monde truqué qu'on lui présente et n'en voit pas les contradictions, ni que ses sens sont en désaccord avec sa conscience: autrement dit il ne comprend pas les problèmes de représentation. La *beffa* le fera passer du stade artisanal, sensoriel, au stade artistique, conceptuel, où l'on sait ce qu'est une représentation ».

¹ et infra : Michel Plaisance, "La dernière comédie de Lasca", in "Cultures et Marginalités au XVI^e siècle, Paris Klincksieck 1973, pp. 75 à 86.

² Et infra : source Yves Hersant, cycle EHESS 2001-2002, *Le Rire des Renaissants*, Décembre 2001

Dans son fonctionnement toute *beffa* obéit aux règles de la perspective: rigueur rationnelle implacable et planifiée où le hasard est récupéré; logique des consécutions et de la progression qui gouverne le trucage du réel; effets de symétrie entre les épisodes proportionnés les uns aux autres. La perspective assigne un point de vue précis sur la réalité où réel et représentation se recouvrent en rendant active la rationalité. La recherche de la vérité exalte la démarche cognitive et assigne une nouvelle dimension à la réalité perçue: l'espace n'est plus un « contenant de choses », il est désormais défini par ces choses mêmes, leurs relations et leur ensemble proportionnel.

Il s'agit de réaliser ce trucage scénique qui fera coïncider le réel et sa représentation dans une signification qui affranchisse de la brutalité de l'un et de la clôture de l'autre et produise une organisation signifiante du magma social hétérogène. Cette nouvelle représentation du monde se désigne *comme la présentation théâtrale même*: cette Comédie et ses comédiens se revendiquent comme étant « de l'Art », *dell'Arte*, référence explicite à la perspective - les maîtres de celle-ci se désignaient comme *ceux qui connaissent l'Art*. « Art » est synonyme alors de « perspective ».

Le masque y est évidemment central: outil d'une *beffa* sensorielle, il est l'optique et la *tavoletta* qui conditionnent la perspective. *Suscitant la triangulation*, il annule le vis-à-vis et l'identification.

La médiation est activée. Condition du point de vue et perception imposée, le masque exige d'être *surmonté* : il reconstitue l'espace tridimensionnel de la représentation intellectuelle et signifiante.

Le spéculaire se déplace de l'image passivement reçue à *la volonté de voir*.

Le jeu physique de l'acteur masqué met en scène un angle de vue précis - on ne comprendrait rien à un jeu « réaliste »: il serait écrasé par le masque. Certains éléments du jeu doivent être grossis, d'autres étirés, traités dans un *tempo* particulier, certains sacrifiés : règne vraiment ici le *spéculatif*.

C'est au point de rencontre des deux regards *organisés* de l'acteur et du spectateur qu'est la focale qui donne sa perspective au jeu, sa signification en ce point où « s'assemblent les mondes ».

Le sociogramme présente donc une réalité signifiante *parce que truquée* : celle de l'hétérogénéité italienne rationalisée, unifiée et véritablement re/créée. Car la macrostructure sociale saisie par la *Commedia* existe bel et bien dans l'imaginaire collectif, mais à l'état de *magma*. La *Commedia* la porte à hauteur d'abstraction culturelle plutôt que légale et politique. L'esthétique forgée par la *Commedia* remplit donc une fonction instituante dans l'imaginaire italien du 16^e siècle.

Cette figuration réalisée par la *Commedia* soutient les représentations collectives bien au-delà de son espace et de son actualité du moment: le montre l'intérêt que lui portent aujourd'hui les dramaturges africains. La portée de cet artefact comme Signification se constate aussi dans le recours qu'y fit Meyerhold en regard de l'hétérogénéité des républiques soviétiques à fédérer (il fut Commissaire de l'État à la Culture), si pertinent que le stalinisme l'écrasa aussitôt. Ici *mimesis* se comprend excellemment comme *ressemblance de l'œuvre à elle-même*. Ce bouleversement fut si profond qu'il suscitera dès le milieu du siècle une réaction très brutale de la Contre-Réforme.

L'internationalisme du sociogramme

La structure dynamique *opératoire* du sociogramme qui va dorénavant animer la création théâtrale – la complexité de son abstraction et la liberté qu'elle ouvre – est due à la *Commedia dell'Arte*.

Si l'on en décompose le sociogramme, on remarque des liens intéressants :

- 1° Il y a trois fois plus de types populaires que de types bourgeois;
- 2° La hiérarchie renversée dit la figure « du monde à l'envers »;
- 3° Il y a une distribution (anti-)hiérarchique des États et des langues italiens à travers le renversement de l'ordre social. *Rome n'apparaît pas*.

Masques Acteurs de genre	Origine	Langue	État social	Hiérarchie Fictionnelle
AMOUREUX	PADOUE/VENISE	Toscan	Jeunes Gens (3°)	3^e rang
ARLEQUIN	PADOV/BERGAM	Mixte [*] /Bergama.	Paysan/valet (5°)	1^e rang
BRIGHELLA	PADOV/BERGAM	Mixte/Bergamas	Valet (5°)	1^e rang
CAPITANO	NAPLES	Mixte/Espagnol	Soldat (4°)	2^e rang
COLOMBINE	BERGAM/VENISE	Mixte/Toscan	Soubrette (5°)	1^e rang
DOTTORE	BOLOGNE	Latin/Bolonais	Juriste savant (1°)	5^e rang
GIANDUJA	PIEMONTE	Mixte	Bon Vivant (5°)	1^e rang
MENEGHINO	MILAN	Mixte/Toscan	Homme Libre (4°)	2^e rang
PANTALONE	VENISE	Toscan/Vénitien	Vieil Avare (2°)	4^e rang
PEDROLINO	BERGA/TRENTE	Toscan	Jeune Valet (5°)	1^e rang
PULCINELLA	NAPLES	Mixte	Marchand (4°)	2^e rang
STENTERELLO	FLORENCE	Polyglotte	Critique (3°)	3^e rang

* Mélange de langues, dialectes et galimatias variable selon les oeuvres (le Toscan y participe).

C'est en instrumentalisant les *Amoureux* (3^{ème} rang) que les types populaires agissent sur les structures sociales : les dominés font cause commune bien que la nature de leur dépendance ne soit pas la même. Le toscan circule à presque tous les degrés, souvent associé au lombard et au vénitien et présent dans les mixtes. Le Centre, dépendant de la papauté, est absent de la distribution : d'où le soutien que la *Commedia* trouve près du Nord. Naples s'exprime dans la dialectique qui oppose « l'homme de toute ressource », Pulcinella, à l'envahisseur espagnol, Matamore.

La référence sociale y est aussi complexe que subtile:

- 1° le matériau mimétique, sous l'apparence d'une maisonnée, renvoie aux *identités nationales*;
- 2° la hiérarchie originelle organisant les figures est identique dans l'ordre socio-familial et politique inter-étatique: Venise/Pantalone sont dominants;
- 3° le «monde à l'envers» préserve la domination du Nord: certes, Arlequin et Brighella et autres *Zanni* sont des figures sociales du bas de l'échelle. Mais en regard de la distribution géopolitique, ils sont des types nordistes - donc dominants. Il y a donc ici une manipulation habile qui, tout en inversant la hiérarchie sociale, conforte la domination de l'humanisme florentin; néanmoins, le point d'équilibre de la structure s'incarne dans le *napolitain* Polichinelle;

4° L'isonomie du sociogramme masque ce dispositif en favorisant la mise en avant des singularités, des caractères, des masques, par l'art de chaque acteur. Elle exalte l'humanité de chaque figure. Ici, le rapport du masque au sociogramme est primordial: pour être vraiment efficiente, la nature symbolique/collective du sociogramme doit s'appuyer sur des individualités masquées, ni personnelles mais typées, ni dépersonnalisées mais exaltées *par leur mise en jeu* (ce qu'apporte la virtuosité): cette alliance subtile donne à la *Commedia* une puissance formelle inégalée.

Mais il serait encore trop simple de conclure que la *Commedia* véhicule l'idée d'une hégémonie des États du Nord. Car celui-ci est divisé *et inversé* entre dominants (*beffati* : *Pantalone, Dottore*) et dominés (*beffatori* : les *Zanni*). L'ordre est donc réglé par le désordre et le désir (*Zanni* et Amoureux). Il inclut la contestation: la représentation construite par la *Commedia* est conforme à l'humanisme pour qui il n'y a pas de cosmos sans chaos, pas d'ordre viable qui ne surgisse de sa contestation, de raison sans folie, de vérité sans dérision. La raison sans folie, la vérité sans rire et l'ordre sans désordre ne sont qu'illusions provoqués par la folie mélancolique du pouvoir. Si la majorité des figures réfèrent au Nord, c'est Naples qui donne le sens de la structure : le carnaval napolitain produit l'inversion et Pulchinella, *le seul masque polyvalent*, occupe le degré médian.

« Les masques ne sont pas des personnages mais des gestes (...). Dans la situation en acte, *la destruction de l'identité du rôle va de pair avec la destruction de l'identité de l'acteur*. Le rapport même entre texte et exécution, entre puissance et acte est ici remis en question. Car entre le texte et son exécution s'insinue le masque comme mélange indifférencié de puissance et d'acte. Et ce qui a lieu [...] n'est pas l'actualisation d'une puissance mais la libération d'une puissance *ultérieure*. *Geste* est le nom de cette croisée où se rencontrent la vie et l'art, l'acte et la puissance, le général et le particulier, le texte et l'exécution. Fragment de vie soustrait au contexte de la biographie et fragment d'art soustrait à celui de la neutralité: pure praxis. Ni valeur d'usage, ni valeur d'échange, ni expérience biographique, ni événement impersonnel, *le geste est l'envers de la marchandise*, qui laisse précipiter dans la situation les cristaux de cette *substance sociale commune*. »¹

Connexe au principe d'improvisation, la souplesse du sociogramme est de règle : Polichinelle peut occuper toutes les positions, du *Pantalone* à l'*Arlequin*. Cette omniprésence de la variation est essentielle à l'humanisme, pour qui il est inconcevable d'attribuer une fonction définitive à un être humain. Cette typologie apparemment surconnotée développe en fait de constantes variations *dont elle est l'ossature*. S'arrêter à la stéréotypie des masques, c'est prendre le doigt pour la lune.

Le *Candelaio* de Giordano Bruno

En 1585, le napolitain Giordano Bruno, prêtre rebelle praticien des scènes, compose une comédie qui *est* philosophie, posant que toute pensée est impliquée dans l'action et vise une transformation: *Il Candelaio* (*le Chandelier*). Bruno a une claire conscience de l'innovation qu'il produit: « A-t-on jamais vu comédie avant l'invention des comédies? Vous-mêmes, avant d'être, où étiez-vous? »²

Ce n'est pas le langage qui signe l'humanité mais *l'égalité du dialogue*. Celui-ci déplace sans cesse l'identité des locuteurs : pris dans la relation dialogique, un grotesque peut faire acte de sagesse.

¹ G. Agamben, *Moyens sans fins, Notes sur la politique*, Payot/Rivages 1995, pp. 89-90

² Giordano Bruno, *le Chandelier*, Trad. G. Aquilecchia, Paris Les belles Lettres 1999 - p. 54.

L'identité du personnage brunien va donc varier constamment : Bruno pulvérise la typologie aristotélicienne autant que le dialogue platonicien où l'un des locuteurs sert de faire-valoir à l'autre. Dans un monde infini, l'identité est forcément ouverte et la seule forme qui puisse en rendre compte est la comédie dialoguée: un monde infini ne peut être tragique. Est tragique l'univers clos, hiérarchisé et programmatique où chacun doit exécuter sa partition, où la transgression menace le monde d'éclatement et où il faut écraser le déviant pour reconstituer la clôture¹. Dans un monde ouvert, en un seul et même espace il y a place pour deux : isonomie et dialogue, jeu et rire.

Un univers ouvert est donc forcément rigolard et, comme le rire, en expansion.

L'infini n'oppose pas la parole à l'acte, le dialogue au jeu, la théorie à la pratique, au contraire. L'ouverture consubstantielle à la comédie (dialogue comique c'est-à-dire expansion de la pensée confrontée, ontologique mutable des identités) est l'expression de l'infini brunien des mondes. Mais le dialogue ouvre aussi le *temps* : le temps dialogique suit la progression d'un ruban spiralé au fil duquel les contraires s'interpénètrent sans cesse pour produire de l'inédit – un ruban de Moebius. Bruno nomme ce processus « loi de vicissitude » (le terme signifiant « changement perpétuel » et non pénibilité). Cette configuration du *Candelaio* est celle de la transformation de tout en tout.

L'innovation est décisive: engagé dans la situation concrète de la quête du sens, autrement dit de la philosophie *comme action*, le dialogue comique produit cette action, la déclenche organiquement. La comédie élisabéthaine s'y appuiera. Le *Candelaio* sera d'autant mieux connu des Élisabéthains que c'est à Londres que la pièce, écrite à Paris, sera éditée en 1585.

Le Candelaio est réputé « inmontable » du fait de sa structure trilogique qui entrelacerait trois « fables », enchevêtrant trois « genres » correspondant aux trois principaux personnages.

Les mises en scène abordent ce problème trilogique sous l'angle topologique et lui cherchent une solution scénographique (combinatoire de trois lieux scéniques)²: c'est raisonner là en termes aristotéliciens (unité de lieu, d'action, etc.). Or Bruno ne peut être lu avec les lunettes d'Aristote. *Le Chandelier* ne dispose pas trois lieux scéniques sous prétexte de trois histoires mais une *infinité possible* de lieux autant que le *passage*, «non-lieu» c'est-à-dire aussi *utopie*.

Le problème scénographique est de rendre perceptible cette infinité topique ou ce « passage comme utopie » (antithèse de l'utopie fixée) où chaque lieu, *éphémère*, désignerait un *moment* identitaire. Bruno paraît ici avoir eu l'intuition, non seulement de la réalité profonde du théâtre, mais du concept d'espace-temps, consécution de l'écroulement du système cosmologique médiéval. Les trois fables sont en réalité des *concepts mis en jeu*. Platoniciens, ils renvoient au *Philèbe* qui imagine un dialogue entre Socrate et Protarque à propos du ridicule. Pour Socrate, le ridicule vient du mépris de la devise de Delphes, « connais-toi toi-même ». Sont ridicules ceux qui ne se connaissent pas. La méconnaissance la plus répandue et qui ouvre au plus grand ridicule est la surestimation

¹ Sources: Gorgio Stabile, *L'espace cyclique à la Renaissance*, EHESS, 28 Février 2002

² *Le Candelaio* est peu monté. La dernière mise en scène (presque intégrale) a été réalisée par Luca Ronconi en 2001.

de soi et celle-ci a généralement trois mobiles: la fortune (matériel), la beauté (physique) et le savoir (intellectuel). Trois personnages du *Candelaio* vont figurer ces concepts¹:

1° La fortune : *Bartolomeo* veut le secret alchimique de l'or et se prête aux arnaques des charlatans, incapable de retenir les formules magiques délirantes que ceux-ci lui vendent à prix d'or;

2° La beauté : *Bonifacio*, barbon marié, veut séduire Vittoria, prostituée vénale, au moyen de portraits, poèmes et philtres d'amour; il est un chandelier (homosexuel) qui veut devenir bijoutier (hétérosexuel) par vanité pure: sa vraie figure, dit Bruno, c'est Actéon² ;

3° Le savoir : *Mamfurio* est un pédagogue, pédant absolu, l'aristotélien-type, prisonnier de la prison la plus abominable qui soit pour Bruno, le langage (jargon aristotélien, paraphrases latines creuses). Lui souille le langage que son métier devrait transmettre.

Ce sont trois faces du pouvoir: économique, culturel, scientifique. Chacun est victime d'une maladie du langage: les formules magiques éblouissent Bartolomeo, Bonifacio se perd dans les outrances pétrarquistes (les pétrarquistes sont, avec les aristotéliens et les alchimistes, haïs de Bruno) et la pédanterie de Mamfurio signe la sclérose de la pensée par excès d'érudition :

« La preuve est faite qu'eux seuls ont reçu l'intelligence: Saturne la leur a pissée sur la tête et les neuf compagnes de Pallas leur ont vidé entre les méninges une corne d'abondance verbale. »³

Mais l'identité de chacun est ouverte : tout peut changer à tout moment. Bruno le précise dans *Argument et ordonnance de la comédie*, où il explique, sur le mode du « pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué », qu'il n'obscurcit les choses que pour les rendre plus *réelles*:

« Pour donner des sujets une connaissance distincte, rendre compte de leur ordonnance et clarifier une intrigue complexe, nous présentons d'abord l'insipide amoureux, en second lieu l'avare sordide, troisièmement le pédant balourd: étant entendu que l'insipide n'est pas sans balourdise ni sordidité, que le sordide est également insipide et balourd, que le balourd n'est pas moins sordide et insipide. »⁴

Autour d'eux, un réseau de *beffatori*, hommes et femmes allant par paires chacune vouée initialement à ridiculiser l'un des trois grotesques, les roule dans la farine. Les intérêts des farceurs venant à se croiser, manipulés par Lucia l'entremetteuse, les *beffe* se multiplient: à l'instigation des femmes et de Gioan Bernardo, chaque *beffatore* va exercer ses talents aux dépens des *trois* ridicules afin, *in fine*, de les brocarder *ensemble*, d'où le tour vertigineux et le tempo de plus en plus vif et cru que prend l'action, explosive et polyphonique en mêlant les langages en une seule danse.

On retrouve le multilinguisme cher à Ruzzante, mais à la mode des farceurs français (Bruno écrit le *Candelaio* à Paris) : jonglant avec les jargons, les idiolectes, conjuguant l'obscénité et la citation biblique, littéraire ou poétique. La violence éclate, verbale ou physique (les coups pleuvent sur Mamfurio): la férocité du petit peuple de Naples font pâlir ici la *beffa* florentine.

On ne trouve aucun des masques de la *Commedia*. Ce qui en est repris, c'est la *beffa* et sa dynamique. Le sociogramme élève le *duo* initial des *Zanni* au *trio* renvoyant à la trilogie platonicienne du *Philèbe* (trois *beffati*

¹ Sources : Yves Hersant, Séminaire EHESS 2002, *le rire des Renaissances*.

² G. Bruno, *Le Chandelier*, *op. cit.* Argument p. 28

³ *Ibid*, "Propologue" p. 50.

⁴ *Le Chandelier*, *op. cit.* - p. 16.

multipliés par les trois « histoires », les *beffatori* étant des femmes et le quatrième personnage, Gioan Bernardo, activant la circulation des désirs, de l'action et des *beffe*).

Le peintre Gioan Bernardo (presque l'anagramme de *Giordano Bruno*) est l'instigateur des *beffe*. Alors que Bonifacio se retrouve en prison après avoir possédé, au lieu de la prostituée qu'il convoite, sa propre femme, il séduit celle-ci. Bernardo renvoie à la passion de Bruno pour la perspective et à la métaphore de la toile, *tela* dont « on voit à la fois la trame et le tissu » (sens latent et manifeste) c'est-à-dire *toile perspectiviste* – en tant qu'œuvre et support: l'allégorie picturale de l'humaniste s'oppose au récit dont elle transgresse l'illusion narrative, illusionniste, en le renvoyant à sa propre instance, *le lieu d'où il parle* : « Voilà une sorte de toile où l'on voit à la fois la trame et le tissu: comprenez qui peut comprendre, entendez qui veut entendre »¹. Voilà affirmé le principe : l'abstraction du sociogramme prime la fable, il s'incorpore et « digère » le récit. D'ailleurs Bruno n'en aime pas la référence:

« La matière, le sujet, le mode, l'ordonnance et les circonstances vous seront présentées en bon ordre et apparaîtront en bon ordre sous vos yeux; ce qui est bien préférable à l'ordre d'un récit. »

On note que Bruno prétend faire apparaître les *circonstances* – ce sera l'objectif affirmé de Brecht. Les personnages ne réfèrent qu'à de purs concepts et à la réalité objective, mouvante, mêlée, que leur abstraction désigne avec arrogance. Chacun *contient* son histoire mais est *ouvert* par elle : par ses déterminations, ses consécutions et ses potentialités. La cohérence est rigoureusement théâtrale, consubstantielle à l'acte et au discours qui se compliquent et s'impliquent mutuellement: ici on *s'enfoncé* dans le mystère de l'existence, on n'élève pas son âme. Seul importe ici le *processus* et non l'intention ou le dénouement. Le jeu prend pour objet l'attente convenue de la clôture (mot de la fin comme coup de théâtre) mais déjoue ce piège, car le *Chandelier* n'a ni début, ni fin.

Le début tourne en dérision, à travers divers prologues, l'intention même de l'auteur:

« Que le *Candelaio* soit soumis à la loi de l'amplification, voilà ce qu'atteste la multiplication des préambules: dédicace, argument, antiprologue, prologue, intervention de l'Appariteur. [...] Le point de vue est celui de "l'antiprologue", *violemment opposé à l'oeuvre et à son auteur.* »²

La fin est aussi incertaine. Chaque personnage/concept se dispute ce mot de la fin impossible au théâtre. Se succèdent autant de monologues donnant à croire que la pièce s'achève sur le mode du « quand y en a plus, y en a encore » : le cinquième acte représente presque la moitié de la pièce...

« La résipiscence de Bonifacio et Bartolomeo est complète, même si l'un et l'autre doivent supporter les conséquences de leur folie; Mamfurio, lui, ne se convertit pas. Or, sa constance est aussi le signe de la comédie de Bruno: car s'il n'est pas difficile d'exorciser les folies de l'amour ou de l'alchimie, il l'est bien davantage de détruire l'édifice de la culture pédantesque (ou, ce qui pour Bruno revient au même, aristotélicienne). A cette folie-là, seule peut s'opposer la négation violente, féroce. »

Mamfurio ne *voit* pas que la pièce est finie et que, s'il y a des spectateurs, c'est qu'il est une fiction: il continue à s'obstiner dans son « être ». Il faut l'achever littéralement et il ne cède que pour deux raisons: d'une part parce qu'il en a assez d'être tapé, d'autre part parce que ses tortionnaires, n'en

¹ G. Bruno, *Le Chandelier*, op. cit. "Prologue" p. 40 et *infra*.

² *Le Chandelier*, op. cit. préface de Giorgio Barberi Squarotti pp. LXXIX et LXXXI *infra*

voyant pas le bout, le poussent dans la position d'auteur donnant le signe des applaudissements, ce que sa vanité agrémentait aussitôt d'un long discours pédant.

« Alors que la fiction théâtrale est brisée et que les acteurs se confondent avec le public (ils en font désormais partie, collaborant avec lui à la conclusion), Mamfurio, indifférent à la leçon qui lui a été infligée, reste opiniâtrement fidèle à son monde et à sa culture. »

Mamfurio, la connaissance pervertie, reste pourtant aussi, dans le fait de la présentation, celui qui lutte le plus contre la clôture, la fin de l'œuvre. Mais parce qu'il s'en veut le maître...

On trouvera en page 2 des Annexes un extrait de la scène 25 (!) du 5^{ème} acte.

En Février 1600, Giordano Bruno sera brûlé vif par l'Inquisition romaine.