



DOSSIER PÉDAGOGIQUE

L'Art de la Comédie

DE EDUARDO DE FILIPPO

TEXTE FRANÇAIS DE HUGUETTE HATEM

MISE EN SCÈNE ET SCÉNOGRAPHIE
MARIE VAYSSIÈRE

DU 9 AU 20 OCTOBRE 2007

mardi, vendredi, samedi à 20h
mercredi, jeudi à 19h
dimanche à 17h - lundi relâche

LOCATION : T + 41 22 320 50 01 - F + 41 22 320 50 05

CONTACT - ARIELLE MEYER MACLEOD
T + 41 22 320 52 22 - F + 41 22 320 00 76
E-MAIL : contactecole@comedie.ch

DISTRIBUTION

Mise en scène et scénographie	Marie Vayssière
Assistante à la mise en scène	Rachel Ceysson
Lumière	Yannick Fouassier
Costumes	Odile Crétauld
Son et musique	Philippe Gorge
Peinture du décor	Fabienne Killy
Fabrication du décor	Florent Gallier
	Avec la collaboration à Marseille de Azzedine Allag

JEU

Patrick Condé
Christian Esnay
Pit Goedert
Philippe Gorge
Miloud Khétib
Agnès Régolo

Coproduction: Théâtre National de Bretagne à Rennes, Compagnie du Singulier à Paris, Théâtre des Bernardines à Marseille, Scène Nationale de Dieppe.

Coréalisation : La Fonderie du Mans.

Coproduction Arcadi: Action régionale pour la création artistique et la diffusion en Ile-de-France
Avec le soutien de la Direction régionale des affaires culturelles de l'Ile-de-France – Ministère de la Culture de la Communication.

Table des matières

Présentation par Marie Vayssière	4
<i>L'illusion contre l'arrogance du pouvoir</i> – Entretien	5
<i>Marie Vayssière et l'Art de la Comédie</i> par Hugues Le Tanneur	7
Biographie de Eduardo De Filippo	9
De Filippo par lui-même	11
<i>Le théâtre et mon travail</i> par Eduardo De Filippo	13
<i>Le théâtre populaire napolitain : les formes</i> par José Guinot in <i>Théâtre/public, nov.-déc. 1984</i>	16
Revue de presse	20
Annexe	

Présentation par Marie Vayssière

Eduardo De Filippo a traversé toute l'histoire du théâtre, tous les genres, toutes les façons de jouer depuis sa première apparition sur les planches à l'âge de quatre ans jusqu'à sa disparition à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Il fut vraiment un témoin réveillé du vingtième siècle. Il a écrit, mis en scène et interprété (c'était un acteur extraordinaire) un nombre impressionnant de pièces. Cependant, son théâtre reste peu connu en France. Il est à la fois un auteur classique et un véritable inventeur, un aventurier du théâtre. Se saisir d'une de ses œuvres, c'est se poser inmanquablement la question des formes contemporaines dans leurs rapports à la tradition. Son œuvre si liée à sa culture napolitaine s'interroge continuellement sur l'évolution du monde. Tout son théâtre, où règnent en maîtres l'ironie et le rire, est une réflexion sur la société et sur la fonction de l'artiste et du théâtre dans la cité.

La pièce *L'Art de la comédie* fut écrite en 1964. Lors de sa création en 1965, on accusa Eduardo De Filippo d'outrage à l'État ! Avec une belle ironie, il proposait une critique radicale du pouvoir et de ses relations avec la société, artistes compris. En imaginant, il y a quarante ans, la rencontre entre le directeur d'une troupe de théâtre et un préfet fraîchement nommé dans un quelconque chef-lieu de province, Eduardo De Filippo soulevait déjà de drôles de questions... Elles restent aujourd'hui d'une brûlante actualité en des temps où s'impose une vision aussi mercantile que sacralisée de l'art en général, du théâtre en particulier. Pourtant, s'il vivait encore, Eduardo De Filippo s'amuserait fort qu'on le prenne sans rire pour un auteur engagé. Son œuvre est toute d'aventure, - "une corde folle" comme Strehler aimait la qualifier, d'une vibration particulière, irrégulière - à l'image de l'art populaire et savant de ses origines napolitaines.

La première partie du texte est une conversation bien ficelée entre le préfet et le directeur de la troupe. Elle traite sans compromis ni concession de l'art du théâtre et de ses rapports difficiles avec le pouvoir... La seconde partie est une sorte de comédie du malheur. Le préfet devenu méfiant et soupçonneux quant à la réalité qu'il croit truquée par le directeur de la troupe, finira par devenir fou. La mort, les morts sont sans cesse présents. Les jeux de va et vient entre "vrais morts" et "faux acteurs" emportent jusqu'au vertige. L'auteur nous engage à penser la nature même du théâtre comme un mystère, une incessante farce tragique où la présence trouble du comédien se complexifie et s'épuise dans la coexistence des interprétations et où rien, jamais rien n'est résolu. En dépit des apparences, cette mécanique de la transgression, de la rupture, de "l'indécidable", nous éloigne de la simple représentation "pirandellienne" du "théâtre dans le théâtre". Eduardo De Filippo dans chacune de ses œuvres dit et redit probablement l'essentiel : le théâtre, c'est le désir de tromper la mort.

La scénographie se compose d'un bureau (fin 19e) et d'un immense plan mobile sur lequel des traces de vieil or traînent encore... Le travail des lumières vient tendre l'air de toutes sortes d'humeurs. *L'Art de la comédie* invite à une certaine démesure. Cette démesure, Eduardo de Filippo la tire du fantastique, du surréel, de la métaphysique. Son théâtre semble volontairement osciller sur sa base sans doute parce que le monde est tremblant. Il y a une très jolie phrase dans le prologue qu'Eduardo de Filippo fait dire au directeur de la troupe :

"Quand je me colle la moustache de Macbeth - je joue toujours Macbeth avec une moustache - combien de fois ne l'ai-je pas collée un peu de travers exprès! Car au théâtre, la parfaite vérité, c'est et ce sera toujours la parfaite fiction."

Pour la scénographie, comme pour le reste, tout est un peu de travers, de biais, de côté... Comme la moustache de Macbeth !

Marie Vayssière

L'illusion contre l'arrogance du pouvoir **entretien avec Marie Vayssière**

Marie Vayssière est une metteuse en scène qui prend le temps. Elle s'imprègne des textes, aime les auteurs –elle semble si proche de De Filippo qu'elle l'appelle parfois, presque sans s'en apercevoir, par son prénom –, et partage beaucoup avec ses acteurs, une bande de "farfelus" comme elle les nomme, incroyablement doués et imaginatifs. Son appétit de théâtre lui vient du jeu: elle a été comédienne, elle l'est toujours, a tout appris sur les planches des différentes compagnies avec lesquelles elle a joué. La rencontre déterminante a été celle avec Kantor, "une personne et un homme de théâtre magnifique dont le travail remet en question tout ce que l'on croit savoir du théâtre" dit-elle, un homme qui lui a transmis le goût du chaos sur un plateau, une façon d'envisager le théâtre comme une mise en désordre du monde.

Et du désordre, il n'en manque pas dans *L'Art de la Comédie*, pour notre plus grand bonheur.

AMM Comment avez-vous découvert Eduardo de Filippo ?

MV. Enfant, je l'ai vu dans des films: j'ai d'abord adoré la personne, son savoir-faire et son visage, avant de lire bien plus tard et avec bonheur son théâtre. Je suis attirée par l'univers clownesque du Varietà italien. Tout comme de Filippo, l'acteur Toto, dont j'ai vu les films, et Karl Valentin, dans un autre registre, sont des modèles pour moi; je savoure chez eux leur sens du dérisoire, leur côté provocateur et iconoclaste.

AMM Le burlesque, dans cette pièce, révèle petit à petit un côté très inquiétant...

MV De Filippo crée un trouble particulier, propre à son univers, dans lequel le burlesque et le tragique se télescopent. Il part toujours de faits très anodins, puis opère des glissements qui mènent vers quelque chose d'indécidable. Le monde d'Eduardo est profondément humain, très drôle, avec néanmoins une dimension effrayante qui s'immisce subrepticement.

Ce mécanisme insaisissable qui se met en route fait vaciller le rapport à la réalité; c'est une façon de parler du théâtre lui-même. Il y a une vraie folie dans le spectacle, une folie qui est déjà présente chez Eduardo, mais que j'ai pris un malin plaisir à accentuer. J'ai brouillé les pistes en dédoublant parfois les personnages pour renforcer l'indécision entre la réalité et l'illusion.

AMM Vous dites dans un texte que pour de Filippo, le théâtre est un moyen de tromper la mort.

MV Kantor disait que la mort est actrice principale au théâtre. Pendant que les acteurs sont là à gesticuler et à faire des pieds de nez, elle erre dans les coulisses et attend de faire son entrée. En ce sens, le théâtre nous procure des petits répit, de courts instants d'éternité. Le théâtre est l'endroit où les morts reviennent. C'est le lieu d'un éternel présent, le seul où les morts se relèvent et vont manger au restaurant. Ce vertige-là est très beau et Eduardo sait l'exploiter merveilleusement: toutes ses pièces mettent face à face le théâtre et la mort dans une farce désopilante qui se révèle au final assez macabre.

AMM Que dit la pièce des rapports entre le théâtre et le pouvoir?

MV De Filippo a écrit la pièce à un moment où il était très fâché avec le pouvoir. Il avait refusé la direction du Théâtre national de Naples en disant qu'il ne s'agissait que d'une parade et qu'on ne lui donnait pas de vrais moyens. Même si plus tard il a reçu les honneurs, il fut un sacré frondeur qui pointait les faiblesses de l'état vis-à-vis de la culture.

" J'ai besoin de vivre le théâtre en tant que magie. L'illusion contre l'arrogance du pouvoir", disait-il. Ce qui veut dire que pour lui, et c'est ce que raconte à mon sens la pièce, le théâtre c'est d'abord et avant tout une liberté, et non pas une machine au service du politique, même si Eduardo fut un homme très engagé dans son temps.

Dans la pièce les acteurs viennent semer la confusion dans cette administration de province, et placent ainsi le nouveau préfet face à ses propres illusions. C'est la façon qu'a trouvé Eduardo de faire gagner le théâtre...

Propos recueillis par Arielle Meyer MacLeod

Marie Vayssière et *l'Art de la comédie* par Hugues Le Tanneur

Il a l'air un peu perdu d'un petit garçon abandonné. Tombé du lit. Et plutôt mal à l'aise. Après de lui, son chef de cabinet s'efforce de le rassurer. On a du mal à croire que cet homme inquiet est un nouveau préfet récemment débarqué dans cette petite ville d'Italie où il doit prendre ses fonctions. C'est son premier jour et il n'en mène pas large. Il vient de passer une nuit épouvantable. Débarque un intrus qui n'a même pas pris rendez-vous. Il s'agit d'un directeur de troupe de théâtre venu présenter au nouvel arrivant une requête. C'est dans cette ambiance mi-figue mi-raisin que s'ouvre *L'Art de la comédie* du dramaturge, comédien et metteur en scène italien Eduardo De Filippo (1910-1984) dans la mise en scène qu'en donne Marie Vayssière.

Même si on a pu voir plusieurs de ses pièces en France, dont *La Grande Magie* magistralement montée par Giorgio Strehler, Eduardo De Filippo reste un auteur assez peu joué dans notre pays. « On l'a par erreur cantonné à Naples, sa ville natale, et considéré comme un auteur régional du fait que beaucoup de ses pièces sont écrites en dialecte napolitain, remarque Marie Vayssière. Pour ma part, je me souviens de l'avoir vu jouer dans des films de Toto, son visage m'avait séduit. Il avait une tête magnifique. Lors d'un atelier à l'école du Théâtre national de Bretagne, j'ai fait travailler les élèves sur ses textes. Du coup, j'ai eu très envie de m'attaquer à une mise en scène. »

L'Art de la comédie date de 1964, mais la pièce expose des préoccupations tout à fait contemporaines puisqu'elle aborde avec une ironie féroce la question du statut des comédiens, du théâtre dans la société, de son utilité et de ses rapports avec le pouvoir. « À cet égard, la pièce est d'une actualité presque gênante », commente Marie Vayssière. En effet, un dialogue s'instaure assez vite entre le préfet un peu constipé et le directeur de troupe. Cela non sans une certaine bienveillance de la part du représentant de l'état, lequel estime que, certes, « les acteurs en général sont des extravagants, des originaux, un peu fous, mais de braves gens. Le temps qu'ils vous font perdre, ils vous le font gagner en bonne humeur ». D'ailleurs, il a lui-même caressé dans sa jeunesse le rêve de devenir comédien. Voilà donc, entre les deux hommes, débattue la vaste question de la crise du théâtre. Eduardo De Filippo ne peut s'empêcher de mettre dans la bouche du préfet une critique des auteurs contemporains qui n'ont, bien sûr, plus rien à dire... Argument savoureux de la part d'un écrivain prolifique né dans le milieu du théâtre.

De cordiale, assez vite, la discussion devient tendue et même conflictuelle. Le préfet n'oublie pas qu'il est le représentant de l'ordre et du pouvoir. Mais le directeur de troupe malicieux le menace, alors qu'on le flanque dehors *manu militari*, d'envoyer au fonctionnaire ses propres comédiens au lieu des rendez-vous prévus dans son emploi du temps. L'autre, dont on a déjà pu remarquer la fragilité au début de la pièce, s'angoisse ferme. Et la suite de sa journée vire à la paranoïa aiguë. Il n'arrive pas à savoir si ce curé assis en face de lui est un authentique prêtre ou un comédien qui se paie sa tête. Et il en est de même avec le médecin, le pharmacien... « La ruse, le mensonge, la duplicité, liés à l'art du théâtre sont des ingrédients qui passionnent Eduardo De Filippo », analyse Marie Vayssière qui fait son miel de cette ironie ravageuse à même de déclencher une folie générale sur le plateau. Comédienne, proche de Tadeusz Kantor, elle s'intéresse aussi depuis quelques années à la mise en scène en montant des textes souvent non dramatiques comme *Le Pleure Misère* d'après Flann O'Brien, *En passant* d'après *Ainsi parlait Zarathoustra* ou encore *Il faut faire plaisir aux clients* d'après Rabelais.

Comme chez ce dernier, elle retrouve avec De Filippo cet esprit de dérision salvateur, sauf que chez l'italien le rire prend parfois une tournure inquiétante : « J'ai énormément ri en lisant *L'Art de la comédie*. Mais, assez vite, sous ce rire franc affleure un trouble, une discordance. La fable de drôle devient tragique. Et ce qui est fascinant dans ce dérèglement, c'est la façon dont l'acteur ridicule, dangereux, fantastique, renverse les rôles, les codes, les identités, les sexes et l'ordre du temps. »

Hugues Le Tanneur
Théâtre de la Bastille

Quelques notes biographiques sur Eduardo De Filippo

Eduardo De Filippo est né à Naples en 1900. Fils naturel du célèbre auteur et interprète de pièces de théâtre en dialecte napolitain Eduardo Scarpetta, il représente l'exemple même de l'homme qui a vécu essentiellement pour la scène, en y faisant l'expérience de tous les métiers.

Il débute sur les planches en 1906, habillé en petit Japonais, et cette expérience de quelques instants lui fera éprouver une émotion intense avec laquelle il avouera renouer lors de chaque première représentation. Dès 1909, Eduardo est le jeune interprète de petits rôles, à côté de son frère Peppino et de sa sœur Titina, dans des pièces et des adaptations théâtrales du large répertoire de Scarpetta.

A partir de 1913, après avoir fui le pensionnat où il était censé suivre une formation scolaire traditionnelle, il se consacre totalement à sa grande passion, malgré les réticences exprimées par sa mère.

Il devient rapidement un acteur très apprécié par le public des nombreux théâtres de Naples. Entre 1931 et 1932 il joue sans pratiquement s'arrêter dans des revues, et écrit également les textes des sketches comiques et des pièces en un acte. L'énorme succès obtenu pendant cette période rend stable l'association artistique des trois De Filippo, dont la compagnie, ayant pris ensuite l'appellation " Teatro Uморistico I De Filippo ", se déplace, au cours des années suivantes, jusqu'à Turin et Milan et se fait apprécier par des publics très différents. Partout en Italie, l'affiche comprenant ces trois noms devient synonyme de vente assurée des billets et de moments de plaisir, bref d'un véritable consensus national, que la mise en place d'une politique culturelle hostile aux dialectes par le régime fasciste ne parvient aucunement à ébranler. Cette belle réussite solidaire est pourtant brisée en 1939, lorsque Titina fait le choix d'intégrer la compagnie de revue de Nino Taranto. Les deux frères continuent cependant à jouer ensemble jusqu'en 1944, quand leurs désaccords atteignent un point de non-retour. Au-delà des frictions qui les séparent, il y a également un problème lié au rapport avec la matière traitée, l'approche exclusivement comique ne convenant plus tout à fait à Eduardo qui éprouve le besoin presque physique d'un répertoire où il soit question aussi de sujets graves. Profondément affecté par les années de guerre, Eduardo commence à écrire en 1944 *Napoli milionaria !*, une pièce qui représente un tournant dans son parcours d'auteur et d'homme de théâtre, reflétant une façon tout à fait nouvelle de concevoir la place de l'homme dans un monde qui a perdu ses anciens points de repère.

À la tête de sa propre compagnie et soutenu par la faveur constante du public, Eduardo devient un véritable monstre sacré de la scène, livrant, en l'espace de quelques années, certains de ses textes les plus marquants tels que *Napoli milionaria !*, déjà cité, *Questi fantasmi !*, *Filumena Marturano*, *La grande magia*, *Le voci di dentro*, etc...

La sortie, sur les écrans nationaux, en 1950, du film *Napoli milionaria*, dans lequel il joue avec Titina, Totò et Delia Scala, est saluée avec ferveur par la critique et le public.

En 1954 il rachète et reconstruit le théâtre San Ferdinando de Naples, prouvant ainsi son attachement à la grande tradition théâtrale en dialecte napolitain. Décembre 1956 marque le début d'une collaboration avec la télévision qui durera jusqu'à la veille de sa mort. Une collaboration qui, tout en permettant l'enregistrement de la presque totalité de ses pièces, ne sera jamais disjointe d'une profonde méfiance à l'égard d'un outil qu'il juge beaucoup trop soumis, entre autres, à des contraintes d'ordre technique et limitant la liberté de façon difficilement supportable. En 1959, il adresse une lettre ouverte au ministre du Spectacle Tupini, où il accuse l'État d'être en réalité hypocrite et corrompu derrière un rôle de mécène et un respect des libertés de pure façade. Et en 1965 il refuse de diriger le théâtre permanent (" stable ") de Naples, que la municipalité voudrait créer, lorsqu'il s'aperçoit de l'absence d'une véritable volonté politique de changement dans la gestion des affaires culturelles.

Il mène une action en faveur des jeunes délinquants à Naples, en concevant un centre de formation professionnel où ils peuvent apprendre le métier de leur choix. Au cours des dernières années de sa vie, il se consacre à une importante activité pédagogique en créant à Florence une École de Dramaturgie (1980), et en donnant à l'Université " La Sapienza " de Rome des leçons sur le théâtre (1981-1983).

Dans les années soixante-dix et quatre-vingt il se voit gratifié de plusieurs distinctions honorifiques; il reçoit notamment le prix Feltrinelli pour le Théâtre, décerné par l'Accademia Nazionale dei Lincei de Rome (1972), les doctorats *honoris causa* des Universités de Birmingham (1977) et de Rome (1980) ainsi que la nomination comme sénateur à vie par le président de la République (1981).

Tout au long de sa vie il ne cesse de travailler, de jouer et d'écrire pour le théâtre, retrouvant régulièrement sur les planches, quand les problèmes de santé deviendront de plus en plus pénibles, l'énergie qui lui fait parfois défaut. C'est là qu'il retrouve une sérénité à toute épreuve. En septembre 1984, environ un mois avant sa mort, il s'adresse, en guise d'adieu, au public venu l'acclamer à Taormina lors de la remise du prix *Une Vie pour le Théâtre*: il y parle, parfaitement apaisé, de son métier d'acteur et de ce qu'il a signifié pour lui.

Son théâtre comprend une quarantaine de pièces, dont certaines sont des chef-d'œuvres; celles écrites avant la guerre sont intitulées *Cantates des jours pairs*, celles écrites ensuite, *Cantates des jours impairs*. *L'Art de la comédie* a été écrit en italien en 1964. C'est une des dernières pièces d'Eduardo De Filippo.

De Filippo par lui-même

Je suis né à Naples le 24 mai 1900, de l'union du plus grand auteur-acteur-metteur en scène et chef de troupe napolitain de l'époque, Eduino Scarpetta, et de Luisa De Filippo, célibataire. Mais il me fallut du temps pour comprendre les circonstances de ma naissance parce qu'en ce temps-là, les enfants n'avaient ni la rapidité d'esprit ni l'effronterie de ceux d'aujourd'hui. Quand à onze ans j'appris que j'étais "fils de père inconnu", pour moi ce fut un grand choc. La curiosité malsaine des gens qui m'entouraient ne m'aida certes pas à trouver un équilibre affectif et psychique. C'est pourquoi, si d'un côté j'étais fier de mon père, dans la Compagnie duquel j'étais entré, même si je ne jouais qu'occasionnellement comme figurant ou comme acteur (je débutais dès l'âge de quatre ans dans le rôle d'un petit Japonais dans la parodie de l'opérette *Geisha*), d'un autre côté, je souffrais, j'étouffais, pris dans un épais silence filet de ragots, de commérages, de malveillance. Je me sentais repoussé, ou bien toléré, tourné en ridicule, parce que "différent". Depuis longtemps, désormais, j'ai compris que le talent se fraye un chemin de toute façon et que rien ne peut l'arrêter, mais il est vrai également qu'il se développe et grandit avec d'autant plus de vigueur que celui qui le possède est considéré comme "différent" par la société. En fait, il finit par désirer l'être vraiment, différent, et ses forces se multiplient, sa pensée est en continuelle ébullition, son corps ne connaît plus la fatigue tant qu'il n'a pas atteint le but fixé. Cependant, je ne savais pas encore tout cela, et ma "différence" me pesait si fort que je finis par quitter la maison maternelle et l'école et que je partis tout seul à travers le monde, avec très peu d'argent en poche mais la ferme intention de trouver mon chemin. Je devrais dire: de trouver mon chemin dans le chemin que j'avais déjà choisi depuis longtemps, le théâtre, qui a été et qui est tout pour moi.

Inutile de parler des difficultés, des efforts, de la faim. Celui qui veut être indépendant et poursuivre son idéal, rencontre toujours des moments très durs, mais si on a un idéal et qu'on sait qu'on peut le servir dignement, on supporte tout.

Pendant des années, je fis de tout, même figurant au cinéma, accessoiriste, directeur de scène, acteur de caractère. Peu à peu je me fis un nom comme acteur, écrivain et metteur en scène. Ma première véritable comédie, ce fut un acte intitulé *Pharmacie de garde* que j'écrivis en 1920, ma première mise en scène officielle, ce fut une comédie musicale de E.-L. Murolo, *Douce Sorrente*, en 1922, mais combien de scènes j'avais déjà écrites et combien de mises en scène déjà faites sans pouvoir les signer !

Je jouai dans des compagnies de revues, d'avant-spectacles, de théâtre: en 1931, je formai la *Compagnie du Théâtre Humoristique des De Filippo* avec Titina et Pepino. Nous débutâmes avec *Noël dans la maison Cupiello*. Ce fut un triomphe et durant des années nous allâmes de succès en succès par toute l'Italie.

En 1944, Peppino quitta la Compagnie. La guerre était en train de finir, et avec elle les vingt ans d'ère fasciste. Enfin, j'allais pouvoir changer ma manière d'écrire, tandis que pendant le fascisme j'avais dû cacher la vérité sociale sous le grotesque et l'absurde pour ne pas être censuré, maintenant je pouvais parler ouvertement et essayer la forme théâtrale à laquelle j'avais toujours aspiré et qui est du reste la plus ancienne: la correspondance idéale entre vie et spectacle, la fusion tantôt harmonieuse tantôt grinçante, entre rires et larmes, grotesque et sublime, drame et comédie; j'allais abandonner cet artifice scénique, la division nette entre farce et tragédie. Je me demandais : "Mais pourquoi les spectateurs, mettons de Molière, acceptaient ses comédies dramatiques ou tragi-comiques et ceux d'aujourd'hui n'y arrivent-ils pas? je ne trouvai qu'une seule réponse: il n'y a aucune raison valable, il n'y a que l'usage,

devenu tradition, d'une telle division artificielle". J'écrivis alors *Naples millionnaire*, je fondai une nouvelle Compagnie, *Le Théâtre d'Eduardo*, et conforté par le grand succès obtenu par le nouveau genre théâtral, j'ai continué durant trente ans à écrire et jouer une vingtaine de comédies aujourd'hui connues et montées dans le monde entier.

Résumer une vie artistique aussi longue et aussi pleine d'événements (j'ai fait du cinéma, de la télévision, de la radio, de la mise en scène lyrique; j'ai construit un théâtre à Naples, j'ai formé la Compagnie *La Scarpettiana* que j'ai dirigée de nombreuses années; j'ai écrit des poésies, des essais, des articles et cætera), ce n'est pas facile: tout paraît important et pourtant rien ne semble indispensable, dans son propre passé, si bien qu'à un moment donné, on n'arrive pas à comprendre si on en a dit trop ou trop peu. C'est pourquoi, peut-être, dans la vie d'un artiste, la seule chose qui compte vraiment, c'est le futur, alors que le passé, à trop y insister, entrave la créativité et le désir d'être créatif.

Le théâtre et mon travail par Eduardo De Filippo traduit par Huguette Hatem

En Italie, Eduardo de Filippo est aussi populaire que Charlie Chaplin, plus célèbre que la plupart des hommes politiques; tout le monde le nomme affectueusement par son prénom, mot magique qui fait naître un sourire reconnaissant et complice. Mort le 31 octobre 1984, il était adulé par le public, qu'il a "servi" toute sa vie depuis sa première apparition sur les planches, en 1905 – il avait alors cinq ans. Douze mille personnes emplissaient, le 9 janvier 1983, le Palais des Sports de Naples, où il donnait un récital de ses poésies au profit de l'œuvre pour jeunes délinquants qu'il avait créée. Le 11 juin dernier, invité par Giorgio Strehler à Milan pour participer au gala de l'Europe, il lut, de la place qu'il occupait au premier rang, quelques vers de La Tempête qu'il venait de traduire en napolitain, ceux du magicien Prospero. Fragile comme un moineau, un œil occulté par un verre noir de ses lunettes, il semblait être quelque "voyant", ou le sage Tirésias venu du fond des temps. En sortant de la salle, certains spectateurs vinrent toucher ses vêtements...

Huguette Hatem

Je ne vous parlerai pas de mes pièces – ce n'est pas à moi de les juger – mais plutôt des différents éléments qui contribuent à leur naissance, des plus essentiels, qui concernent le fond, à ceux non moins importants qui ont trait à la forme. Je précise d'abord que, hormis quelques œuvres de jeunesse écrites pour me faire la main ou, plus tard, par obligation professionnelle, la base de mon théâtre, il y a toujours le conflit entre l'individu et la société. Je veux dire que tout ce que je fais part toujours d'une émotion : réaction à une injustice, colère devant l'hypocrisie, la mienne et celle des autres, solidarité et sympathie pour une personne ou pour un groupe, rébellion contre des lois dépassées et anachroniques par rapport au monde d'aujourd'hui, effroi devant les événements – comme les guerres – qui bouleversent la vie des peuples... et caetera...

En général, si une idée n'a pas de signification et d'utilité sociale, cela ne m'intéresse pas d'y travailler. Naturellement, je me rends compte que ce qui est vrai pour moi peut ne pas l'être pour les autres, mais je suis ici pour vous parler de moi, et de même que l'on ressent la pitié, la colère, l'amour, en fait les émotions, dans son cœur, de même je peux affirmer que mes idées naissent dans mon cœur avant de naître dans ma tête. Ensuite, mon esprit les travaille et alors j'ai besoin de mes sens pour les communiquer, les rendre concrètes en les confiant à des personnages et en donnant à ces personnages des mots pour s'exprimer. Mes yeux et mes oreilles ont depuis toujours été les esclaves – je n'exagère pas – d'un esprit d'observation infatigable, obsédant, qui m'a tenu et me tient rivé à mon prochain, me force à être fasciné par la manière d'être et de s'exprimer de l'humanité.

Au fond, ce n'est pas si difficile d'avoir une idée ; par contre, il est très difficile de lui donner une forme, de la communiquer. C'est seulement parce que j'ai bu avec avidité, et avec quelle sympathie, la vie de tant de gens que j'ai pu créer un langage qui, malgré l'élaboration théâtrale, devient la manière de s'exprimer des différents personnages et pas seulement celle de l'auteur. Pour moi, n'importe quel endroit est un champ d'observation et l'un des plus importants a sans doute été le Tribunal de Naples.

Vers quatorze, quinze ans, j'avais un ami, neveu d'un avocat napolitain qui se nommait Triola et habitait Portalba. Ce fut lui le premier à m'amener au tribunal. Il me revient à la mémoire tout ce que je vis, un matin d'hiver, dans les salles blafardes des chambres correctionnelles. Trois jeunes napolitains, hâves, maigres, déguenillés, en sueur, sales, enchaînés tous trois ensemble, menottes aux poignets, d'acier ou de fer, je ne sais plus, devaient être jugés pour de menus larcins; je pense qu'il s'agissait de

vols à la tire¹, commis qui sait combien de temps auparavant. Ce qui resta vraiment gravé en moi ce fut ceci: le premier petit voleur fut jugé et condamné, mais il ne put se résigner à attendre que les deux autres, enchaînés à lui, fussent jugés.

Naturellement, du temps passe entre deux sentences, car au tribunal on est habitué à ces malheureux, ils n'émeuvent plus personne. C'est un peu comme pour un chirurgien qui, après ses premières expériences d'étudiant, finit pas s'habituer au sang et opère... Donc, le magistrat donnait des ordres, l'huissier parlait tout fort de ses problèmes personnels avec d'autres, il n'y avait qu'indifférence à l'égard du jeune condamné qui tout d'un coup se leva et dit : "Je veux m'en aller. Vous m'avez condamné, emmenez-moi. Assez, je ne veux plus rester là."

On ne lui prêta aucune attention, et même on l'obligea à s'asseoir. Brusquement, le jeune homme explosa en un violent accès de rage et de rébellion; pour lui donner libre cours, il frappa son front de ses menottes et de ses chaînes si fort que son sang éclaboussa les murs et que son visage devint un masque de sang. On ne l'emmena pas pour autant... Le Président fit évacuer la salle, tout le monde sortit, et moi aussi je fus content d'aller de nouveau respirer de l'air libre. Ce fut une expérience terrible pour moi. Je crois que par la suite ce garçon m'a inspiré mon personnage: De Pretore Vincenzo². Comme je l'ai dit, l'événement m'avait profondément bouleversé; je retournai plusieurs fois aux audiences avec mon ami, puis tout seul, et peu à peu je réunis toute une foule de déshérités, d'ignorants, de victimes, de geôliers, de voleurs, de prostituées, d'escrocs, de créatures héroïques et d'individus brutaux, d'anges pris pour des diables et de diables pris pour des anges. Aujourd'hui encore ils sont avec moi, avec tant d'autres types d'hommes qui, peu à peu, ont grossi la foule initiale. Quand parents et amis s'étonnent que je puisse rester si longtemps seul, à l'écart et apparemment désœuvré, ils ignorent que je continue à parler et à discuter avec toutes ces personnes, écoutant leurs problèmes, leurs aspirations, trop souvent suivies de désillusions et d'immanquables protestations.

Pour en revenir à notre propos, après l'idée initiale et sa sommaire mise en forme commence une autre étape, longue et laborieuse, au cours de laquelle, des mois entiers, souvent même des années, je garde l'idée en moi; je ne me suis jamais repenti d'avoir tardé à prendre la plume. Si une idée n'est pas valable, elle s'efface peu à peu, elle ne vous talonne plus; si elle est bonne, elle mûrit avec le temps, elle s'améliore et alors la pièce se développe, le texte aussi bien que sa réalisation théâtrale, comme un spectacle complet, mis en scène et joué dans ses moindres détails, exactement comme moi je l'ai voulu, vu et entendu, et comme, malheureusement, je ne l'entendrai jamais plus quand il sera joué réellement au théâtre.

A peine ai-je écrit le mot "fin" que je suis pris d'une profonde antipathie pour cet amas de feuilles qui attend impatiemment de se présenter au public. Mais tant que je garde ma comédie en moi, que j'en suis le premier, l'unique et l'heureux spectateur, je cherche à ce que mes trois activités théâtrales s'aident mutuellement, sans que l'une l'emporte sur l'autre; alors auteur, acteur et metteur en scène collaborent étroitement, animés par la même volonté de donner au spectacle le meilleur d'eux-mêmes.

C'est seulement lorsque le début et la fin de l'action sont clairs à mes yeux, lorsque je connais la vie et les gestes de tous les personnages, même secondaires, que je me mets à écrire. Ce moment-là, je le renvoie le plus possible, car je me rends compte de la responsabilité que j'assume, et je sais toutes les difficultés que j'aurai à surmonter pour demeurer fidèle à ma pensée sans me laisser séduire par de brusques caprices de l'imagination. Cependant, une fois assis à ma table, et la première page écrite, je travaille avec ardeur et enthousiasme, comme si j'écrivais sous ma propre dictée.

¹ *Scippi*: mot napolitain à l'origine, adopté par toute l'Italie. En italique dans le texte (*N.d.t*)

² Héros de la comédie du même nom. De Pretore Vincenzo est un pauvre voleur au cœur tendre. Blessé à mort tandis qu'il dévalise une banque, il plaidera sa cause devant Saint Joseph, qui finira par lui ouvrir les portes du Paradis (*N.d.t.*)

Les aléas ne manquent jamais dans ce métier, et souvent je bute sur une situation qu'il faut développer de manière telle qu'elle puisse être reliée, plus loin, à une autre situation. Alors, je mets le manuscrit de côté, pour ne pas quitter ma table avec un problème non résolu, ce qui signifierait ne plus avoir envie de reprendre le travail pour qui sait combien de temps; cloué là, à ma table même, je prends une feuille blanche et je jette à la hâte quelques vers qui, généralement, ont trait au sujet et aux personnages du travail interrompu. Cela m'aide beaucoup, et me permet de m'approcher de plus en plus de l'essentiel.

Extrait du discours prononcé en 1973
à l'Academia dei Lincei
en remerciement du Prix international Feltrinelli

*Traduit par Hugnette Hatem*³

³ Hugnette Hatem a traduit, d'Eduardo De Filippo: *L'Art de la Comédie* (Théâtre de la Ville, Paris, mise en scène de Jean Mercure, 1983); *Samedi, dimanche et lundi* (Théâtre du 8^e, Lyon, mise en scène de Françoise Petit)

Le théâtre populaire napolitain : les formes par José Guinot in *Théâtre/Public*, nov.-déc. 1984

Le varietà

Nos grandes scènes de music-hall ne donnent qu'une piètre idée de ce qu'était le spectacle du *varieta* en Italie jusqu'aux années 60. Nos spectacles de variétés sont aujourd'hui des produits marchands qui ne rendent guère compte de ce qu'ont représenté pour l'Italie ces lieux privilégiés où le spectateur dicte sa loi, ces foyers d'inventions où le meilleur côtoie le pire, ces incomparables écoles de théâtre où l'acteur-auteur décante ses talents d'écriture et d'improvisation en même temps qu'il fait l'apprentissage du jeu.

Spectacles composites, le *varieta* et *l'avanspettacolo* font alterner les numéros les plus divers où chaque protagoniste a sa spécialisation technique, sa caractérisation professionnelle: l'imitateur, le premier acteur, le *macchiettista*, l'excentrique, le commentateur, le fin diseur de fantaisie, le siffleur, le ventriloque, le transformiste, le montreur, l'illusionniste, l'hypnotiseur, le magicien, la strip-teaseuse, la gommeuse, la vedette et les girls. C'est dire la variété infinie de ces spécialistes de la scène qu'on appelle d'ailleurs *artistes* et non pas acteurs pour souligner sans doute la liberté et la versatilité de leur démarche.

A vrai dire, ce qui nous semble essentiel dans ce type de spectacle réputé "mineur", c'est d'abord sa structure ouverte, fondée sur des séries linéaires dont on peut sans conséquence permuter l'ordre ou faire varier le nombre ou la diversité sans que le spectacle ne perde sa valeur ni sa lisibilité parce qu'il ne se donne d'autre finalité que celle de répondre au plaisir du public. C'est cette discontinuité formelle qui assure l'absence de « sens » dans le spectacle, sa liberté radicale.

D'un autre point de vue, ces artistes autodidactes, livrés à la performance de leurs numéros, sans autre arrière-plan que de tendre à la perfection de leur technique, sont entraînés dans l'art d'assumer, sans alibi, sans transfiguration, la matérialité du corps, dans une sorte de *transparence* étrangère aux tensions de la psychologie comme aux profondeurs métaphysiques ou au mimétisme naturaliste.

Remarquons enfin qu'au niveau de l'apprentissage du métier, le brassage des genres permet à ces artistes de les embrasser tous, d'assimiler toutes les techniques et, si la notoriété les y autorise, de vaincre tout cloisonnement, de passer sur les scènes officielles et d'y être reconnus comme modèles par des générations d'acteurs.

Dans une anthologie du *varieta* italien deux acteurs sont considérés comme ayant atteint la perfection : Petrolini et Totò.

C'est surtout par le « métier » et sur leur terrain de prédilection, celui de l'improvisation, que Petrolini et Totò sont semblables. Tous deux ont d'abord acquis dans la revue la considération populaire avant d'affronter les scènes du théâtre officiel, et, en ce qui concerne Totò, le cinéma à la fin des années 30. Le rapprochement doit peut-être s'arrêter là. Petrolini joue sur la création d'un sublime crétinisme, d'un non-sens parlé, sur une ironie qui prend racine dans le réalisme de l'observation, un art reposant essentiellement sur la virtuosité verbale. L'art de Totò est avant tout gestuel et visuel. D'ailleurs, contrairement à Petrolini, Totò n'a jamais écrit, il se réserve seulement le privilège d'imposer sans relâche ses improvisations sur les canevas d'autrui. Ne supportant aucune contrainte, particulièrement celle des textes qu'il interprète, il les assimile en leur infligeant de telles distorsions qu'il les supplante littéralement. Aussi a-t-il su tout au long de sa carrière se déplacer de l'espace réaliste à l'espace du "non-sens" avec des résultats tout aussi exceptionnels dans la mesure où son personnage

a réussi à se fondre avec le masque dont il était naturellement porteur, ce masque qui lui permet de se détourner si aisément de toute typologie, de tout caractère, ce masque indéformable fiché sur une silhouette capable de toutes les transformations. Il est en somme la marionnette désarticulée qui fait des lazzi, prompt à la réplique, exaspérant, dans la discontinuité de chaque instant, la logique de l'intrigue, la continuité de l'action, la fixité des caractères.

Nous reconnaissons ici, chez Totò comme chez Petrolini, les caractéristiques propres à ces artistes du *varietà* pour lesquels l'irrévérence aux institutions, l'irrespect des formes codées, la satire des conventions et des normes se "jouent" avec dextérité d'esprit et virtuosité du corps, attributs du "métier" lorsqu'il est poussé à son point de perfection.

La revue ou le music-hall français n'ont jamais su d'ailleurs s'enraciner aussi profondément dans le goût populaire que le *varietà* italien. Aujourd'hui encore les comptines fredonnées par les enfants et les inepties lancées machinalement sous forme de boutades, sont bien souvent les mêmes qu'a inventées Petrolini. Quant à Totò, c'est tout le renouvellement d'un code gestuel qu'il a imposé du Sud au Nord de l'Italie.

La macchietta

Ce mot vient de l'italien *macchia* qui signifie tache, touche de couleur, et la *macchietta* a en effet à voir avec l'art figuratif. Voici comment Maldacea, le grand *macchiettista* napolitain de la fin du XIX^{ème} siècle, définit son travail : "Comme un peintre, un dessinateur, un artiste figuratif, je voulais donner à mon public une impression immédiate en ébauchant un *type*, en en faisant ressortir rapidement, à gros traits, les caractéristiques."

Le propre de la *macchietta* est donc la représentation de *types*, de caricatures, empruntés à la réalité, ébauchés de façon synthétique avec le plus d'efficacité et de spontanéité possibles, représentation dans laquelle viennent s'insérer des strophes musicales.

Cet art vient tout droit du café-chantant parisien, où, dans les années 1870, à côté des chansonniers, apparaissent des fantaisistes et des imitateurs spécialisés dans un style: on voit par exemple la parodie des amours campagnardes, de la vie de caserne (le piou-piou de Polin est resté célèbre), des caricatures du vieux Don Juan, du pochard.

En 1980 Maldacea s'affirme comme un grand *macchiettista* avec ses caricatures de *l'élégant, le président, l'ivrogne, le fils à maman, la cocotte mélancolique*.

Au début de ce siècle ce sont surtout Viviani et Petrolini qui se montreront les grands héritiers de cette tradition, et puis Totò.

La sceneggiata

Ce qui caractérise tout d'abord la *sceneggiata* c'est le rapport direct et violent qu'elle établit entre acteurs et spectateurs, tout comme le spectacle du *varietà* et du café-concert. Le public y participe bruyamment et émotivement par ses encouragements, ses conseils, ses menaces et même ses insultes. C'est ce qu'illustre Federico Fellini, spectateur assidu du *varietà*, dans une scène de son film *Roma* : on y voit le parterre enfumé et hurlant de l'Ambra Joninelli, ouvert, tel un cercle de l'Enfer dantesque, vers la scène sur laquelle se produit un fantaisiste "de retour des succès internationaux..." et, tout à coup, un chat mort, lancé par un spectateur, atterri aux pieds de l'artiste. C'est cette communication directe avec les acteurs et les spectateurs que la rampe du théâtre bourgeois n'intimide nullement, qui trouve son apogée dans la *sceneggiata*.

Comme son nom l'indique, la *sceneggiata* est justement la mise en scène, la dramatisation d'une chanson à succès, nécessairement napolitaine, en une alternance de prose et de chant. Apparemment fruste pour un spectateur "extérieur" ou superficiel, la *sceneggiata* a en réalité une structure théâtrale articulée et rigidement codifiée. A l'origine beaucoup d'éléments s'y mêlent: le mélodrame romantique, la *zarzuela* espagnole, l'opéra-bouffe, le théâtre des *Pupi*, et la *Commedia dell'arte*.

Officiellement elle naît à la suite de la défaite de Caporetto, lors de la première guerre mondiale: puisque, en signe de deuil, les spectacles de variété sont interdits, les comiques, les fantaisistes et les chanteurs s'efforcent de créer quelque chose de différent qui, tout en correspondant aux particularités de leur métier, puisse passer pour du théâtre.

Il n'y a pas de *sceneggiata* sans *Isso*, *Issa*, *o'Malamente* et un couple de comiques. Bref, Lui, Elle et le Méchant, comme dans le mélodrame où la soprano et le ténor s'aiment, tandis que le baryton, le méchant, convoite la soprano et rivalise, par tous les moyens, avec le ténor. Mais dans la *sceneggiata*, il y a aussi les comiques: ainsi la farce ponctue la texture dramatique. Le dénouement est mathématique: le bien doit l'emporter sur le mal. Ce sont les éléments d'un théâtre rituel, ni plus ni moins que le Kabuki japonais. La convention et la fixité des rôles sont si forts qu'ils s'imposent par delà toute vraisemblance. De même que dans le Kabuki des jeunes filles de vingt ans étaient interprétées par des hommes de plus de soixante dix ans, quelquefois, dans la *sceneggiata*, l'actrice qui interprète *Elle*, jeune et vierge, est prise comme telle et, en tant que telle, est courtisée par le public, même s'il s'agit en réalité d'une actrice de cinquante ans.

La convention devient identification entre réalité et théâtre dans le rôle du méchant, *o'Malamente*, *o'Infamone* ("la crapule", "le gros infâme"). Les anecdotes sur les déchainements du public contre l'acteur qui interprète ce rôle ingrat, souvent pendant toute sa vie, sont légion et souvent paradoxales. C'est une fierté pour tout bon *Méchant* que de sortir du théâtre au moins une fois escorté par les carabiniers qui doivent le protéger de la vengeance des spectateurs. Pour lui, une chaussure envoyée en pleine figure par le public est comme un applaudissement. Et même après sa mort le public ne pardonne pas au *Méchant*. Dans ses *Chroniques*, le dramaturge napolitain Libero Bovio raconte qu'aux funérailles de *l'Infâme* de la Compagnie de Federico Stella les gens crachaient sur le cercueil et jetaient des pierres.

Les acteurs aussi, bien que de façon différente, vivent dans la *sceneggiata* cette identification entre théâtre et vie. La fierté des *primadonna* est de porter sur scène leurs propres fourrures et leurs propres bijoux. Les objets scéniques doivent être réels: si les protagonistes sont des pêcheurs, les poissons dans les paniers seront vrais. Le décor est en général réduit à une toile de fond mal peinte: tout déplacement d'air provoqué par les acteurs produit des séismes qui font trembler les places, les mers; les acteurs regardent avec une intensité vériste une mer en tissu bleu pâle et pleine de plis. Et quand on évoque sur scène un personnage absent, la *sceneggiata* le montre vraiment grâce à un fondu enchaîné: on reproche à un fils ingrat d'avoir oublié sa mère malade et lointaine et, tout de suite, la toile de fond se soulève et, dans un coin, apparaît la vieille mère étendue sur son lit.

Qu'est-ce qui pousse un public encore nombreux aujourd'hui et vraiment populaire à payer pour voir représentée à peu près toujours la même histoire et toujours de la même manière? Peut-être la *sceneggiata*, qui met en scène les valeurs idéologiques de son public, en les sublimant par la sacralité de la représentation, a-t-elle plus ou moins compris, et ce depuis longtemps déjà, que le *personnel* est *politique*. Certes, le contenu est conservateur, pour ne pas dire réactionnaire: l'univers de la *sceneggiata* est pré-industriel, c'est le petit monde de la ruelle, dont l'économie est régie par les lois de l'honneur de la *camorra*. Les problèmes collectifs en sont absents et l'identité de classe entre le public et les personnages évoqués ne dépasse pas le niveau de la famille, des voisins tout au plus.

Et le spectacle se conclut inévitablement par le rétablissement de l'ordre atavique momentanément troublé. Mais indépendamment de ses contenus idéologiques anachroniques, la *sceneggiata* continue à représenter une grande leçon de théâtre authentiquement populaire avec ses

règles, sa précision technique et formelle, avec le charme de sa tradition solide et de son métier totalement maîtrisé. Un patrimoine donc, qui, au-delà des faciles *reviva*/style kitsch national-populaire, se prête à des récupérations plus sérieuses et substantielles. Les spectacles de Peppe Barra nous en donnent un exemple.

Revue de presse

L'art de la comédie un théâtre vif et malin.

L'Art de la Comédie, d'Eduardo de Filippo,
mise en scène de Marie Vayssière.

Il faut croire que le théâtre est un peu sexiste sur les bords. On vénère les actrices, mais la mise en scène reste avant tout masculine! Comment expliquer, sinon, le peu de reconnaissance dont bénéficie Marie Vayssière? Sait-on seulement qu'elle a passé quatre ans de sa vie au « Cricot 2 » de Tadeusz Kantor avant de signer quelques-uns des spectacles les plus réjouissants de ces dix dernières années ? « Le Pleure Misère », de l'Irlandais Flann O'Brien, la langue truculente de Rabelais sont notamment passés entre ses mains espiègles et joueuses. Au TNB de Rennes, on la retrouve explorant la gouaille politiquement truculente d'Eduardo de Filippo. Dans « L'Art de la comédie », un bonheur de texte vif et malin, il imagine la rencontre entre le directeur d'une troupe de théâtre et un sous-préfet de région fraîchement nommé. Dans les ruses réciproques de l'art et du pouvoir, Marie Vayssière crée une pièce funambule sur cette « corde folle » d'un théâtre fort malicieux.

Revue *Mouvement* mars 2006

L'artiste, le préfet et le théâtre

Farce : Marie Vayssière monte « l'Art de la comédie », d'Eduardo de Filippo. Une pièce rondement menée sur la place de l'artiste dans la cité.

Quelque part en Italie, dans ce qui ressemble à une petite ville de province. Installation du nouveau préfet, secondé par son chef de cabinet, aux petits soins pour son supérieur hiérarchique. Entre deux courbettes et mille flagorneries débitées sur un ton des plus obséquieux, on époussette des tableaux mal rangés ; on déménage, à grand renfort de bruit, une poignée de chaises et un bureau. Voilà la liste des personnalités du cru qu'il se doit de recevoir, comme l'exige l'usage. En tête, Monsieur le curé - n'oublions pas que nous sommes en Italie -, le pharmacien, l'institutrice, le médecin... Bref, tout ce que peut compter de notables ladite bourgade. Un visiteur imprévu attend, depuis l'aube, d'être reçu. Le préfet, informé de l'affaire, accepte de le rencontrer. Parce que c'est un artiste. Un artiste de province, certes, mais un artiste tout de même.

Si les artistes sont d'étranges personnages, leur commerce peut s'avérer agréable. Ne nous font-ils pas rire, rêver, pleurer, balance tout à trac le préfet à son chef de cabinet, médusé ? En un mot : ils nous divertissent. Tout homme de pouvoir se doit donc de recevoir les artistes car ils savent nous faire oublier les petits tracas du quotidien.

L'entretien entre le préfet, au costume sans faux plis témoignant d'un parcours professionnel sans tache, et le directeur de la troupe, enfant de la balle, dérape très vite. Eduardo de Filippo n'est pas dupe des intérêts divergents de l'un et de l'autre. La conversation tourne aigre entre le représentant du pouvoir, sûr de ses idées bien arrêtées sur le rôle de l'artiste et la place de l'art dans la société et le comédien, qui vient solliciter sa présence lors de la prochaine représentation. C'est de loin que le pouvoir s'intéresse aux artistes, quelques subventions de-ci de-là, quelques invitations à des agapes officielles pour faire bonne figure, mais aller au théâtre... C'est bien connu, le théâtre ennue. Il n'y a plus d'auteurs dignes de ce nom. Les gens veulent du rêve, des pièces avec un début, un milieu et une fin heureuse, le reste... Curieux comme les propos de Filippo, écrits en 1964, sur la crise du théâtre contemporain résonnent fraîchement à nos oreilles et font mouche, provoquant les rires du public tant leur impertinence reste avérée. Vexé, l'acteur quitte les lieux, avec la liste des rendez-vous du jour. La pièce bascule alors dans une étrange spirale où le préfet et son sbire sont persuadés d'être les dindons d'une mauvaise farce et voient des acteurs partout : derrière le personnage du médecin, du curé qui se plaint de son communiste de vicaire, du pharmacien qui se donne la mort en direct sur le plateau, c'est une humanité tragique et désespérée révélée par les acteurs qui défilent dans son cabinet et dont il ignore tout. Démêler le vrai du faux, prendre la fiction pour la réalité, des vessies pour des lanternes, le rythme de la pièce connaît alors une accélération et la comédie revêt des accents de tragédie. On rit mais jaune devant la distance entre les personnages - inquiétante cour des miracles - et leur humanité ; devant l'incapacité de l'homme du pouvoir à en saisir le mystère ; devant son arrogance transformée en bêtise. La mise en scène de Marie Vayssière, mécanique vive et précise, laisse la part belle aux acteurs dont le jeu tient du burlesque, du grotesque. Miloud Khétib, Agnès Régolo, Pit Goedert, Patrick Condé ou encore Christian Esnay, chacun dans le registre propre à leur personnage, emportent notre adhésion tant leur jeu dépasse le simple naturalisme pour gagner en mystère et noirceur au fil de la pièce.

Marie-José Sirach
L'Humanité

L'art de la comédie.

Une pièce aux dialogues sans concession, à l'hilarité et aux comédiens irrésistibles. Monsieur le préfet vient d'arriver dans un chef-lieu quelconque et se pique d'avoir tâté, dans sa jeunesse, de l'art théâtral avant de rentrer dans le rang pour devenir préfet, comme papa avant lui. Mais à Oreste Campese, le directeur de théâtre qui vient lui demander d'honorer de sa présence leur représentation au théâtre municipal, il oppose un refus aussi hypocrite que vertueux. Une petite démonstration s'impose et voilà notre Oreste lançant sa troupe à l'assaut du préfet en prenant <i>"ici et maintenant" - le sésame du théâtre - la place des personnes qu'il s'apprêtait à recevoir. Lorsqu'il créa la pièce en 1965, on accusa Eduardo De Filippo d'outrager l'Etat. C'est dire la force de frappe d'une pièce aux dialogues sans concession qui magnifie l'art de l'acteur par l'un de ses plus beaux attributs : l'humour propre à la comédie, qui vire ici le plus souvent à l'hilarité et repose sur le talent des acteurs, tous irrésistibles dans la mise en scène de Marie Vayssière. De Miloud Khétib en préfet suffisant à Pit Goedert, directeur de troupe pugnace et capable des plus sublimes improvisations, tous semblent rendre hommage au metteur en scène polonais Tadeusz Kantor et à sa compagnie Théâtre Cricot 2, dont fit partie Marie Vayssière pendant quatre ans. Malgré sa moustache, on ne peut s'empêcher de reconnaître Kantor dans l'allure et le tempérament d'Oreste, comme dans sa façon de diriger et d'observer <i>in situ</i> ses acteurs en action.

Car c'est un défi, et un défi magnifique, que se lance et lance à sa troupe Oreste Campese : faire vaciller le réel sous l'entremise de la fiction et de l'illusion. Les mêler intimement, jusqu'au vertige, la folie, le dérèglement généralisé de la mécanique du vivant. Et cela, pour sauver l'honneur et la beauté du métier d'acteur et pour proposer une critique radicale du pouvoir et de ses relations avec la société et les artistes. Un mélange d'audace, de talent et d'artisanat qui fait dire à Oreste Campese cette phrase lumineuse : « Quand je me colle la moustache de Macbeth -je joue toujours Macbeth avec une moustache -, combien de fois ne l'ai-je pas collée un peu de travers exprès ! Car au théâtre, la parfaite vérité, c'est et ce sera toujours la parfaite fiction » .

Fabienne Arvers
Les Inrockuptibles
9 mai 2006

Le précis de comédie de Marie Vayssière

Dans une mise en scène endiablée, la pièce de Filippo reprise à Paris.

Marie Vayssière est de ces artistes à part qui, prenant le temps de mûrir leur création, sortent un spectacle tous les cinq ans et rencontrent de plus en plus de difficultés pour monter une production. C'est bien dommage car d'un projet à l'autre, transparait toujours la même finesse de lecture et d'analyse des oeuvres. C'est avec le regard d'une comédienne passée à la mise en scène qu'elle monte « l'Art de la comédie », de Eduardo de Filippo, lui aussi grand acteur autant que dramaturge. En partie autobiographique, la pièce adresse, au-delà de la critique politique assez cinglante, un vibrant hommage à l'art du théâtre. Ecrit en 1964, « l'Art de la comédie » reste d'une furieuse actualité moyennant une traduction tonique et quelques coupes franches.

Bouffon. L'histoire, hilarante, est celle d'un préfet nommé dans une ville de province qui, s'appêtant à recevoir les huiles locales, se retrouve à converser avec le directeur d'une troupe. Les politiques culturelles, la place de l'artiste dans la société, la crise du théâtre et tout ce lot de questions actuelles... Le ton monte, l'artiste qui ose prétendre à un autre rôle que celui de bouffon est congédié. Au passage, Filippo interroge avec ironie les rapports de l'art et du pouvoir qui ont à peine changé.

Dans la deuxième partie, la machine théâtre s'emballe. Persuadés que tous ceux qui se présentent désormais à eux sont des acteurs grimés, le préfet et son chef de cabinet traquent la farce derrière chaque mot. Le décor valse dans tous les sens, il y a des postiches et du tirage de vraie barbe dans l'air. On est chez Dino Risi, les Marx Brothers, le boulevard, *la commedia dell'arte*... Eduardo de Filippo saute d'un registre à l'autre sans crier gare et Marie Vayssière en joue avec bonheur. Pendant que tout ce petit monde s'affole, des dizaines de blessés agonisent non loin, dans la carcasse d'un train accidenté. «Une aubaine», se réjouit le chef de cabinet... Mais, paniqué à l'idée de croiser ses administrés, le préfet n'est pas pressé de se rendre sur place. Dans le rôle, Miloud Khétib se montre drôle comme rarement, avec sa petite moustache, son costume serré et cette souplesse dans les jambes qui lui donne des faux airs de Chaplin.

Masques. Avec Patrick Condé, impec' en subalterne zélé, ils forment le duo de tête d'une fameuse brochette d'acteurs avec Pit Goedert et Christian Esnay qui réussissent à être ensemble dans des registres fort différents. On songe évidemment à Pirandello, que l'auteur cite au passage, mais sans le côté daté. Car Filippo, bien au-delà du simple théâtre dans le théâtre, pousse la folie des masques jusqu'au jeu de massacre. L'affaire qui s'assombrit à mesure qu'elle progresse, s'achève par au moins un mort sur le plateau (et quantité d'autres hors scène), et à vrai dire, à la fin, on ne sait plus du tout où on en est.

Maïa Bouteillet
Libération, jeudi 27 avril 2006