

Types et *commedia dell'arte*

Gilles Girard

Volume 15, numéro 1-2, avril 1979

Théâtre des commencements ...

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036683ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036683ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Girard, G. (1979). Types et *commedia dell'arte*. *Études françaises*, 15(1-2), 109-123. <https://doi.org/10.7202/036683ar>

types et *commedia dell'arte*

GILLES GIRARD

Les diverses appellations de la *commedia dell'arte* peuvent servir de termes descripteurs pour définir par ses traits fondamentaux cette forme de théâtre italien apparaissant vers 1550 et se prolongeant jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. L'expression « *commedia dell'arte* » souligne le caractère professionnel de ce théâtre d'acteurs. Les *Gelosi* (Jaloux), les *Desiosi* (Désireux), les *Confidenti* (Confiants), les *Uniti* (Associés), les *Accesi* (Ardents) constituent les premières troupes — habituellement composées d'une dizaine de membres — d'acteurs professionnels itinérants, responsables de l'apparition de cette école de jeu et de ses déploiements initiaux à travers l'Europe. Les formules « *commedia a soggetto* » et « *all'improvviso* » traduisent le caractère impromptu des répliques et des *lazzi* agencés en fonction d'un sujet esquissé dans un canevas. « *Commedia di zanni* » et « comédie de Masques » renvoient à un trait structural capital de ce théâtre : l'utilisation de types. Le syntagme « comédie italienne » désigne dès le xvii^e siècle, à l'étranger et principalement en France, cette forme de théâtre populaire (« *commedia popolare* ») dont le répertoire favorise la comédie improvisée mais contient aussi à des degrés divers,

des comédies écrites, des tragicomédies, des tragédies, des pastorales, des représentations mixtes (Opera Mista), royales (Opera Regia), héroïques (Opera Heroïca), turques (Opera Turchesca) et de pêche (Pescatoria). Les comédies improvisées, manifestations originales de la *commedia*, mettent l'accent sur les passages comiques entrecoupés toutefois de situations attendrissantes, registre sérieux où évoluent les amoureux.

Les personnages se subdivisent en groupes symétriques de valets, de vieillards et d'amoureux dont les redoublements permettent un jeu de contraste burlesque. Représentants d'une classe sociale et d'une région, les personnages parlent les dialectes locaux : le bergamasque ou le napolitain pour les valets, le vénitien et le bolonais respectivement pour Pantalon et le Docteur, un mélange amusant d'espagnol et d'italien pour le Capitain, et du toscan pour la soubrette et les amoureux. Étant donné, entre autres raisons, la multiplicité et la relative élan-chéité des dialectes populaires italiens, les acteurs de *commedia* vont, règle générale, accorder plus d'importance à la pantomime, vu son caractère de système de signes plus universellement compris, qu'à la parole. Toutes les ressources de la pantomime sont exploitées : mimiques clownesques, lazzi, gags et jeux de scènes bouffons, et toutes les possibilités de la gestuelle du point zéro de la posture statique à la pirouette acrobatique.

Les acteurs jouent dans un décor ne se caractérisant ni par son intérêt historique ni par sa valeur esthétique mais par sa fonctionnalité. Représentant un carrefour, une place et quelques maisons, il évite les ennuyeuses justifications, facilite les chassés-croisés et favorise les rencontres entre les diverses classes de cette pittoresque communauté.

Dans son traité *Dell'arte rappresentativa, premeditata et all'improviso* (1699), Andrea Perucci définit le scénario ou *soggetto* comme « l'esquisse d'une série de scènes sur un thème déterminé ; l'action, c'est-à-dire ce que doit prononcer et faire l'acteur improvisateur, est indiquée succinctement et divisée en actes et scènes ». Ce *canovaccio* (canevass) signale donc les grandes articulations de l'action, de même qu'il précise le nom

des personnages, leurs entrées et sorties et le moment de leurs interventions. Les scénarios empruntent aux sources les plus diverses : comédies antiques ou comédies littéraires contemporaines, œuvres littéraires populaires, nouvelles, faits historiques. Certains scénarios proviennent d'auteurs attitrés comme Carlo Gozzi, ou de directeurs de troupes, mais la plupart ont été écrits par des acteurs de la *commedia dell'arte* dont les plus célèbres sont Flaminio Scala, Giovan Battista Andreini, Domenico Locatelli, Tristano Martinelli, Domenico Biancolelli, Evaristo Gherardi et Carlo Bertinazzi. Le réseau actantiel sous-jacent à ces canevas est assez simple et répétitif : habituellement une quête amoureuse ou quelque ambition rencontrent un obstacle qui contrecarre le projet initial. Les oppositions ne proviennent pas d'une force extérieure, fait historique ou destin, mais elles sont investies dans des personnages-obstacles, père, tuteur ou représentant quelconque de l'autorité. Un jeu d'alliances sous la forme d'adjuvants et d'opposants renforce et complique ce conflit de base. À la fin, l'amour et le rire triomphent, les vieillards dupés pardonnent et les amoureux se retrouvent. Ce réseau de forces vectorielles est déjà inscrit dans les types qui contiennent virtuellement toutes les configurations structurales. La notion de type apparaît même comme le dénominateur commun des principales composantes de la *commedia dell'arte*.

Sur le plan de l'analyse qualificative, le type se définit comme un personnage statique, présentant des constantes stables, maximisées et en nombre restreint. Un type de *commedia* fait valoir cette fixité des attributs tout au long de la fiction et d'une pièce à l'autre. Ces attributs se trouvent habituellement au superlatif, c'est-à-dire exprimant le degré supérieur d'une qualité positive ou négative, et ils sont quantitativement limités. La réduction opérée dans le nombre d'attributs et le resserrement qualificatif qu'elle entraîne, la permanence de ces traits et leur amplification conditionnent ainsi des personnages dont l'efficacité dramatique est indiscutable. Les jeux de nuance y perdent beaucoup mais la force d'impact comique est décuplée.

La seule motivation de l'« étiquette »¹ du personnage peut parfois suffire à expliquer le type presque entièrement ; il y a transparence morphologique dans le nom même de Giangurgolo (Grand'Gueule) qui le programme par le lien étroit entre le signifiant et le signifié. Il n'est qu'une immense bouche en quête de quelque marmite de macaroni. Cette boulimie illimitée se voit contrariée par une couardise qui lui nuit dans ses projets de larcins pour s'empiffrer. Son long pif lui sert de radar pour éviter les sbires et dégoter sa bouffe. Tout le personnage typé est ainsi axé dans une (ou quelques) force(s) vectorielle(s) ; la cristallisation d'une passion réitérée de pièce en pièce d'où la définition des types proposée par Bergson : « des caractères capables de se répéter »². Le même principe prévaut avec une efficacité certaine auprès du public dans des contextes fort différents et dans tous les média ; cinéma, télévision, « spectacle », dessins animés, bandes illustrées : Charlot, le Saint, Sol, Road Runner, Astérix.

L'adaptation au public de l'époque est d'ailleurs souvent avancée parmi les hypothétiques sources à l'origine de la *commedia dell'arte* et comme une des causes de l'apparition des types. Le public étant alors plus restreint, les possibilités de voyages pour les troupes étant pour diverses raisons matérielles, limitées, les comédiens se voient obligés de présenter fréquemment de nouveaux spectacles, contrainte à laquelle ils ne peuvent satisfaire qu'en conservant le même personnage³ mais adapté aux différentes situations suggérées par les cane-

1. « Le personnage est représenté, pris en charge et désigné sur la scène du texte par un signifiant discontinu, un ensemble dispersé de marques que l'on pourrait appeler « étiquette ». (P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, Seuil, Points n° 78, p. 142.) L'étiquette est ici particulièrement centrée sur le nom même très explicite du personnage.

2. *Le Rire*, Paris, P.U.F., 233^e édition, p. 126.

3. Le caractère particulier de la relation acteur-personnage, entraîne aussi cette « typification », l'acteur assimilant toujours davantage un personnage qu'il assume parfois durant toute sa carrière. Le caractère souvent exclusif de cette relation ne peut qu'accentuer l'identification au type dont le comédien devient le virtuose. Le créateur d'un type lui transmet parfois son nom ; ainsi Isabella Andreini légua son nom au type « Isabelle ».

vas. Cette nécessaire adaptation correspond d'ailleurs à l'attachement du public à des personnages qu'il aime revoir dans des contextes variés et qu'il aspire à retrouver dans de nouvelles aventures. Dès le début de la représentation, la complicité du public est acquise à des personnages qu'il reconnaît et dont il prévoit les réactions avec un plaisir anticipé. Dès l'apparition de tel personnage tout en mouvements et au costume cousu de haillons multicolores, le public reconnaît Arlequin et son plaisir de spectateur tient aussi à cette relative prévisibilité du type déjà prédéterminé dans ses attributs et partiellement programmé dans son rôle. Mais aussi hypothéqué qu'il soit dès ses premières cabrioles, Arlequin pourra fort bien ménager des surprises et renouveler de façon inattendue sa fonctionnalité. La fixité des traits distinctifs n'annule nullement l'originalité fonctionnelle. D'où le double plaisir, renouvelé dans chaque *commedia*, à l'apparition d'un type avec lequel une connivence existe déjà et dont on surveille avec une anticipation amusée les modulations de fonctionnalité que nous promet l'art de la fourberie dont Arlequin et Brighella tirent toutes les ficelles.

Le fait que les types sont connus permet aussi d'éviter la lourdeur des scènes de présentation. Les traits distinctifs des personnages étant une donnée de départ des types, l'exposition peut faire l'économie des échanges à valeur informative et plonger immédiatement en pleine action ces joyeux comparses.

Impliquant obligatoirement une réduction dans l'éventail des traits distinctifs d'un personnage, le type ne prétend nullement rivaliser avec la comédie de caractère qui pousse plus en profondeur son analyse. Moins d'axes sémantiques sont retenus mais ils sont davantage exploités et soulignés à gros traits, facteur pouvant améliorer leur impact comique puisque le rire est lui-même réduction, comme la caricature par rapport au portrait. Ces traits ne sont d'ailleurs pas exclusifs à un type, même s'ils y sont nettement plus marqués ; ainsi plusieurs types de la *commedia* ont en commun une bonne dose d'égoïsme, de couardise et de sensualité. Et ces passions contradictoires vont souvent habiter un type afin de

le montrer tiraillé par des instincts contraires ; mais plutôt que simultanément c'est par vagues successives, l'intervalle fût-il très bref, que ces passions vont s'emparer d'un personnage. Et l'on verra Giangurgolo littéralement obsédé par sa fringale, puis envahi brutalement par sa pusillanimité. Ces passions à l'état pur vont davantage s'incarner diachroniquement dans un type que synchroniquement.

Par définition même, le type ne pouvant cumuler un grand nombre de traits et afin de ne pas compromettre une efficacité dépendant pour beaucoup de sa simplicité, il devait se métamorphoser pour s'adapter à des contextes nouveaux. D'où les dérivations des types originaux et leur prolifération du théâtre antique à nos jours. Mais, étant des cristallisations de passions fondamentales, les types se ressemblent beaucoup à travers les âges malgré des différences de noms et des spécialisations et variantes locales. Leur degré d'abstraction leur procure une grande mobilité chronologique et géographique. Capitan, fort révélateur dans une représentation du XVI^e siècle italien, l'est autant dans un contexte spatio-temporel moderne ; lorsque par exemple, sous la direction d'Enrique Vargas, il joue un policier irlandais se promenant dans Harlem.

Comme plus d'un genre comique, la *commedia* pratique aussi le doublage des personnages, redoublement d'un prédicat ou d'une fonction qui donne au type une coloration distincte, l'instaure dans un autre registre, parodique le plus souvent. Ainsi le couple de valets Arlequin et Brighella, celui des vieillards Pantalon et Docteur, et enfin des amoureux et de leur « copie simplifiée » selon l'expression de Bergson, Capitan.

Étant desservi par un esprit plutôt limité, du moins dans les premiers stades de son évolution, Arlequin reçoit plus de coups qu'il n'en décoche. Il est même niais de façon chronique avec quelques illuminations sporadiques. Comme presque toujours dans la *commedia*, le corps prolonge plastiquement l'état d'esprit ; les sentiments sont extériorisés comme en transparence. Arlequin aura donc une tête en équation avec son être : masque noir fortement ridé où de petits yeux percent d'immenses orbites. Pas brillant, plutôt laid, Arlequin est euphorique,

béatement content, gai comme un jeune animal tout en gambades. Sa matière grise et son lyrisme sont investis dans son corps inventif et ses syllogismes sont gestuels, acrobatiques. À l'origine un peu empêtré et lourd dans sa démarche, il devient rapidement léger, bondissant dans un ballet continu dont il étourdit ses interlocuteurs.

Si sa virtuosité est gestuelle, ses phrases sont moins bien articulées ; mais sa parole ne souffre pas d'interdits, et il monte toute la gamme des polissonneries avec la rugueuse intonation bergamasque (sa ville d'origine) ou ultérieurement avec, plus ou moins assimilé, le parler plus raffiné de Venise.

D'abord rapiécé de haillons, son costume s'améliore progressivement, se découpe de triangles ou de losanges multicolores. Ce costume bigarré est rattaché obligatoirement au personnage typé dont il sert de marque distinctive ou d'emblème. Le costume, fût-il suspendu à un clou, renvoie automatiquement au personnage, comme le chapeau melon, la veste étriquée et les pantalons trop larges font penser à Charlot. La métonymie est ainsi utilisée métaphoriquement et le détail du costume devient symbolique. Le costume peut même être double, celui du type demeurant sous celui du personnage : Arlequin lingère du Palais par exemple. La batte fait partie intégrante de l'arsenal de ce pitre, elle est un prolongement de ses sens et multifonctionnelle : fourchette pour le spaghetti qu'il dérobe, bâton de sorcier pour un Arlequin méphistophélique, caricature de la massue d'Hercule, épée ou phallus satyrique.

Socialement, son rôle est celui d'un subalterne, un valet chevalier d'industrie au service de n'importe quel maître qui peut acheter ses douteux services. Il apprend vite à se servir en premier lieu et il est sur la bonne voie de l'évolution des valets qui va de l'esclave grec à Ruy Blas, Premier ministre et amoureux de la reine d'Espagne. Mais sa philosophie, avant de prendre historiquement quelque ascendant, demeure simpliste et instinctuelle : reluquer Isabelle, essuyer des rebuffades, se consoler avec Colombine et se venger sur un plus faible, Pierrot. Sans le sou, toujours affairé, toujours affamé,

toujours dans l'impasse, toujours amoureux, cet enfant, « pervers polymorphe » selon la formule de Freud, passe des larmes feintes à l'hilarité dans la même pirouette et rend toutes deux aussi désopilantes.

Son nom révèle déjà tout son programme ; Brighella mène des brigues, tire les ficelles, fait rebondir l'intrigue tout comme son sosie moral, Scapin. À la différence de son compère Arlequin, plutôt balourd, Brighella est roué, outrecuidant, plein d'astuces et sa fourberie machiavélique le sert dans toutes les péripéties. Cet autre valet bergamasque a la langue mieux pendue, ses bons mots fusent, de même que son ironie caustique, décapante.

Son costume blanc rayé horizontalement de vert sur le plastron de la veste et le côté des pantalons ronds, lui confère l'allure d'un majordome dont il sera bientôt la caricature. Le costume d'Arlequin lui collait à la peau, le servait dans son jeu tout en souplesse ; la veste plutôt longue du costume de Brighella lui rapetisse les jambes, le rend plus statique.

Ses prouesses sont rhétoriques et surtout stratégiques : ce fin renard ment par conditionnement mental inné et comploté par vocation. À la suite de transformations successives dans la lignée française des valets, il léguera son caractère à Arlecchino qui deviendra l'Arlequin que l'on connaît maintenant, synthèse explosive des deux valets de Bergame.

Faisant ses premières apparitions vers 1618, Pulcinella vient au troisième rang chronologique dans la filiation du *zanni*. Son rire conquérant et sardonique envahit la scène avec la venue des acteurs napolitains. Son demi-masque de cuir noir et luisant porte un nez arqué et verruqueux contenant toute la malice du monde. Pendant antinomique d'Adonis, doublement bossu, par devant et par derrière, il distille son amertume, son scepticisme, son insolence, sa révolte.

Il s'habille d'une ample tunique blanche retenue à la taille par une ceinture où s'insère un bâton lui servant, entre autres, à régler ses dettes. Ses gestes sobres et lents acquerront la raideur mécanique d'une marionnette avec l'arrivée du



Marc Beland et Normand Brathwaite dans un spectacle de *commedia dell'arte* du Théâtre Pepperoni, sous la direction de Claude Jutra, présenté au Parc Lafontaine, à Montréal, le 24 juin 1978

Polichinelle français. Si, physiquement, Pulcinella ne paie pas de mine, son portrait moral est tout aussi haut en couleurs. Doué d'une ironie corrosive, il bénéficie d'une liberté totale d'expression. Sa parole mordante en fait l'adversaire le plus redouté. Il joue de toutes les possibilités parodiques de la langue qu'il manie avec brio et déforme à sa guise faisant naître les quiproquos les plus cocasses. Sa popularité en fera même le héros d'un sous-genre, forme de farce à son honneur : les *pulcinellate*.

Ce fort en gueule sert d'abord sa cause et ses dieux : la bouteille et les femmes, qu'il aime toutes : « La femme est un être bizarre et mystérieux, c'est la seule bonne chose en ce monde, après le vin et les coups. » Son caractère vindicatif et sa force de frappe verbale dénoncent, lèvent les voiles, traduisent parfois la colère amère des plus démunis des bas-fonds de sa ville d'origine. Personnage plus complexe, non dépourvu d'ambiguïtés, Pulcinella est profondément ancré dans la réalité sociale napolitaine. Avec toute l'autorité de son bâton sur le dos des officiers publics, il rend même une sorte de justice expéditive pour compenser la partialité de la Justice en titre.

Version édulcorée du modèle italien, Polichinelle n'en reste pas moins pittoresque : philosophe de l'instinct et du bon sens populaires, verbeux intarissable, docteur ès fantaisie, gouaille et farce gauloises.

Pantalon est de la truculente lignée des vieillards de comédie qui va de Casnar et Papus des atellanes, Theuopide et Euclion de Plaute jusqu'à Gaultier-Garguille et Jacquemin Jadot de la farce française et Orgon, Gorgibus et Harpagon du théâtre de Molière. Le *Vecchio Pantalone* s'appelait d'abord Magnifico, titre qui annonce bien sa suffisance et sa fatuité. Riche marchand de Venise, il sera évidemment (selon la loi des contrastes) pingre, toujours inquiet — avec raison d'ailleurs puisque Arlequin n'est pas loin — de se faire soulager de ses ducats. Son avarice lui confère parfois de l'esprit mais le plus souvent il est la dupe parfaite des valets qui lui font commettre les bévues les plus aberrantes.

Le même comique de contraste fait du barbon un libertin consommé toujours à l'affût de quelque soubrette. Plus il est geignant, grognant, toussotant, crachotant, plus il est convaincu de son irrésistible pouvoir de séduction. Décrépit, podagre, il se trémousse avec une étonnante souplesse lorsque Colombine entre dans son horizon. Parfois rival amoureux de son fils, il ne se gêne pas pour lui faire la morale. Fieffé menteur, il prend toujours l'honneur à témoin, et demeure incorrigiblement crédule. Devenu Dom Pantaleone, imbu de sa particule, moralisateur, confident des princes et conseiller des doges, il brouillera immanquablement les cartes.

Pantalon porte une veste courte, rouge comme les longues chausses qui lui couvrent même les pieds et auxquelles il donnera son nom ; à la ceinture, une bourse et, à l'occasion, un poignard. Aux pieds, des pantoufles turques. Il s'enveloppe d'une *zimarra*, long manteau noir très ample à manches élargies. Un bonnet de laine couvre habituellement ses cheveux blancs ; son masque à long nez se complète de moustaches proportionnées à sa longue barbiche pointue de chèvre. Paroles, gestes, mouvements, costumes, accessoires se complètent mutuellement pour particulariser un acteur et un personnage et les transformer en type. Le masque confirme et sanctionne cette assimilation de l'acteur par le type. L'accoutrement grotesque de Pantalon colle bien à sa nature et le prépare à tous les déboires. Vieux, grincheux, pointilleux, catarrheux, libidineux, *Il Signor Pantalone* crée un des types les plus amusants, à ses dépens.

Alors que, parmi les rôles de vieillards de la *commedia*, Pantalon fait figure de protagoniste, le Docteur joue les seconds violons dans l'intrigue, et pour cause : il y a un clivage entre ses paroles et la réalité sur laquelle elles n'ont ni emprise ni incidence. Proche parent des pédants de la comédie savante, c'est un docte, ou homme de loi, ou médecin, ou philosophe, théologien, diplomate, grammairien, astronome ; il est pour sûr une caricature d'humaniste, d'homme de science et de lettré de l'université de Bologne dont il porte le costume noir à col blanc et d'où il est originaire.

Sous son masque noir lui couvrant le front et le nez, saillent ses joues bien colorées témoignant éloquentement de solides appétits charnels en contradiction avec ses aspirations supposément tournées vers les hautes sphères de la spéculation. Le Docteur ne dédaigne pas, en sondant, saignant, et purgeant Pantalón, disserter sur les mérites de la taille de Colombine.

Son langage surtout le caractérise ; discoureur et ergoteur impénitent, il se prononce sur tout avec la plus parfaite assurance et incompétence, avec l'aplomb de la balourdise. Son langage s'autogénère et laisse déjà présager un autre type « toute langue » : Pangloss. Professant, exortant, pontifiant, il entremêle proverbes massacrés, tautologies, énumérations interminables, jeux de sonorités, divagations philosophiques, conseils en latin maraconnique. Ce gargarisme verbal et cette orgie langagière en font un prestidigitateur du vocabulaire, un dictionnaire délirant. Il constitue ainsi pour les valets une cible parfaite de mystification.

L'arbre généalogique du Capitán le fait remonter jusqu'à l'Ogre (Manducus) des atellanes, en passant par Pyrgopolinice, le soldat fanfaron de Plaute. Sa descendance comptera des noms célèbres dans les lignées italienne, espagnole, française, allemande : Scaramuccia, Giangurgolo, Spavento, Matamore, Taille-bras, Crispin, Horribilibifibrax, etc. Il a l'œil terrible, le verbe haut, le geste fier, les moustaches impressionnantes, l'épée apocalyptique. Il est aussi prince des superlatifs, roi de l'hyperbole et empereur de la poltronnerie. Il fuit devant son ombre, ses propres récits l'apeurent et son épée est recouverte de toiles d'araignées. Son feutre emplumé lui donne des allures de coq batailleur, le nez de son masque couleur chair est menaçant, ses gestes emphatiques en mettent plein la vue et il ne se lasse de réciter ses exploits guerriers afin d'impressionner Isabelle. Son champ de bataille de prédilection est sentimental et ses faits d'armes de soldat visent à établir sa réputation dans les cœurs féminins. Mais toutes ses conquêtes guerrières et passionnelles sont imaginaires et sa forfanterie et sa couardise trop familières. D'abord rival grotesque de

l'amoureux, c'est cependant son statut de soldat espagnol, d'occupant, qui en fait le plus moqué vertement de tous les types.

Les groupes sociaux qui forment les assises de cette société sont parfois soumis à une critique assez mordante derrière et par le rire des types : le Capitain surtout parce que symbole de l'occupation et de l'oppression espagnoles et des excès de l'autorité militaire ; le Docteur à cause de sa culture humaniste si mal assimilée ; Pantalon, vu son mercantilisme égoïste et bourgeois. Les pouvoirs des armes, de la science et du commerce sont démythifiés par le rire et dénoncés dans leurs abus. Mais les divergences idéologiques ne sont pas si marquées dans les contextes qui nous sont parvenus ; elles sont de bonne guerre et s'inscrivent dans le registre polémique habituel du genre comique. En prise directe sur la vie sociale, la *commedia* fait office de commentateur, d'éditorialiste à l'occasion, mais surtout de caricaturiste.

Les *innamorati* ont pour nature et fonction d'être amoureux. Leur beauté sans masque, leur jeunesse, leur élégance, leur sérieux, leur gestuelle pondérée et leur langage fleuri parlent amour. Les types masqués ne contaient pas fleurette ; Pantalon phallophore avait la sensualité agressive, la parole efficace et le geste lesté. Les amoureux tiennent des traditions de l'amour courtois et du pétrarquisme et leur langage policé, verni, précieux, alambiqué, fait détonner de manière fortement antithétique certaines expressions vulgaires et les lazzi obscènes des masques. Contraste également au niveau de la gestuelle où Isabelle et Léandre évitent toute gesticulation excessive et règlent avec une minutie empreinte de maniérisme, leurs mouvements d'entrée, leur démarche et leurs salutations. Mariant l'esprit et la délicatesse à la passion, les *innamorati*, dans leurs jeux verbaux ciselés et leurs phrases raffinées, exaltent courtoisement l'amour et proposent un subtil *ars amatoria*.

L'existence de types aux données psychologiques réduites et aux réactions presque machinales rend possible l'improvisation. La longue fréquentation par un acteur rompu à ce métier, du même personnage aux réactions si prévisibles, lui

donne l'aptitude de fournir sur-le-champ, avec une spontanéité qui semble toute naturelle, la répartie ou le geste appropriés. Mais cette improvisation est relative et si l'acteur de *commedia* fait surtout appel à son imagination, il mémorise aussi un canevas. En plus de cette ébauche, chaque acteur apprend par cœur des répliques, tirades, lazzi consignés dans des répertoires spécialisés correspondant à son type et qui lui donneront, mieux que l'inspiration du moment, du répondant dans toutes les situations.

Cependant, on trouve également, et aussi tôt que la fin du XVI^e siècle, des troupes de *commedia* interprétant des pièces dont les répliques sont totalement fixées par l'écrit. S'accroissant au XVII^e siècle, cette tendance trouvera au XVIII^e siècle en Goldoni un réformateur de théâtre décidé à éliminer la routine et la vulgarité et à fusionner la *commedia all'improviso* ou *dell'arte* avec la *commedia sostenuta* (écrite). En remplaçant ainsi les canevas par des textes entièrement rédigés et en refusant les masques traditionnels, il éliminait, au milieu du XVIII^e siècle, au profit des auteurs, la *commedia* « *dell'arte* », c'est-à-dire « art », « savoir-faire », « comédie professionnelle », la comédie des acteurs.

Mais la *commedia* avait déjà laissé sa trace partout en Europe, entre autres dans les théâtres de Molière, Regnard, Dancourt, Lesage, Marivaux. Et la fin « officielle » de la *commedia* ne l'a pas empêchée de renaître très vigoureuse de ses cendres et de continuer d'être très présente dans la comédie moderne. Qu'il suffise de mentionner — parmi de très nombreux exemples un peu partout au théâtre, à la télévision, au cinéma, dans des spectacles de marionnettes, dans des troupes de pantomime — l'utilisation politisée des types de la *commedia* par le Teatro Campesino, la San Francisco Mime Troupe, le Gut Theatre aux États-Unis ou, en France, par Ariane Mnouchkine dans *l'Âge d'or*.

Cette influence dépend de nombreux facteurs dont le rôle exemplaire de la *commedia dell'arte* comme technique de jeu pour l'acteur, mais elle tient aussi à des éléments structuraux dont le « type » est peut-être le plus représentatif. L'essen-

tiel des recherches sur la *commedia* est d'ordre historique, établissement des filiations, étude des sources et des influences. La leçon de ce vigoureux courant de théâtre se situe d'abord dans ses mécanismes internes de fonctionnement dont la notion de « type » pourrait être considérée comme la clef de voûte.

Avant les taxinomies modernes établies par des théoriciens où des fonctions dramatiques s'établissent dans des configurations structurales appelées « situations » ou, plus près de nous, lorsque des actants s'articulent en modèles actantiels, la *commedia*, parmi d'autres mouvements dramatiques et littéraires, a établi, dans le fil de son histoire, une constellation où noms, rôles et attributs sont fixés à l'intérieur d'actions qui, elles, varient. En opérant cette généralisation, cette réduction et cette stabilisation des forces mises en présence dans ses multiples fictions, la *commedia dell'arte* a instauré sa propre typologie dont la fécondité est encore manifeste aujourd'hui.