

STRING SECURITY

Ecriture
et mise en scène
Claude ALRANQ



Dossier de travail
à l'usage des professeurs de lycée

Sommaire

I/ String Security c'est Total Festum, théâtre d'oc contemporain

A/ L'auteur-metteur en scène : Claude ALRANQ

- 1/ Biographie
- 2/ Parti pris écriture/mise en scène pour "String Security"

B/ Midi et Comédie

- 1/ Théâtre d'oc et comédie
- 2/ Le spectacle

C/ "String Security"

- 1/ Préambule
 - 2/ le poids du présent
 - 3/ Les repères historiques
 - 4/ L'échafaudage spectaculaire
 - 5/ La citoyenne satire ou la santé de la satire
- En annexe : extraits du spectacle (Acte I, scènes 1 et 2)

II/ Proposition d'exploitation pédagogique

A/ Pistes de travail (écriture et réalisation - ateliers de jeunes)

- 1/ Public concerné
- 2/ Contenu
- 3/ Formes
- 4/ Synthèse d'application

En annexes : extraits du spectacle (Acte III, scènes 2 et 5 - Acte V, scène 1)

B/ Etude autour des différents genres théâtraux qui ont servi de référence pour le "String Security". (Définition et bibliographie)

- 1/ Le vaudeville (+ le Vaudeville languedocien par Claude Alranq)
 - 2/ La commedia dell'arte
 - 3/ La farce
- et aussi le théâtre baroque, le théâtre de foire (par Claude Alranq)

C/ *histoire du théâtre d'oc contemporain* : matière artistique, linguistique et sociale.

cf. Claude Alranq, *Théâtre d'oc contemporain : les arts de jouer du midi de la France*, Pézenas, Domens, 1995.

III/ Annexes

A/ *Lexique* (mots suivis d'un astérisque)

B/ *Extrait du Dictionnaire encyclopédique du théâtre de Michel CORVIN*

C/ *Extraits du spectacle*

I/ "String security" c'est Total Festum Théâtre d'oc contemporain

A/ L'auteur-metteur en scène : Claude Alranq

1/ Biographie

Né en 1947 à Pézenas, auteur, metteur en scène, comédien, Claude Alranq est le fondateur du "Teatre de la Carrièra".

Conteur et jongleur, il suit l'itinéraire des cultures du monde. Personnalité majeure du théâtre méridional en France, il a été enseignant et chercheur, directeur du Département des Arts de l'Université Nice-Sophia Antipolis et responsable des formations "ACTEURS SUD".

Il a bâti son oeuvre autour du théâtre populaire et de la littérature orale languedocienne. Auteur de plusieurs pièces (une quarantaine), il a publié récemment aux Editions Domens un ouvrage intitulé "Théâtre d'oc contemporain".

Claude Alranq collabore depuis de nombreuses années avec la Cie La Rampe TIO, a écrit et adapté plusieurs spectacles pour elle : "La bête du Gévaudan", "Joan l'an Pres", "Farcejades", "Occitanie 39/45", "Vaudeville d'oc" (adaptation de "Los lofosg=frejas" de Clardeluna), "La Neit d'Estiu" (adaptation de la tragédie de Clardeluna), "L'armassier, Millenium Mistery", "String Security" et l'Oeno'dyssée". Il sera également le metteur en scène de notre prochaine création : "Aristofanada - Femnas al poder".



Photo Laurent Pidancet

Une citation pour mieux comprendre le travail de cet auteur :

"La liberté a été conquise. Encore faut-il se donner le courage de s'en servir ! Quand on est né dans le Sud de la France et qu'on prend conscience de l'occultation d'une partie de sa dualité culturelle (oil et oc), l'on peut choisir de se taire. Mais comment se taire dans ce métier de mots et de symboles, de tempéraments et de couleurs, de mémoire et d'imagination ?

J'ai choisi de ne pas renier une partie de moi-même. Non pas pour claironner qu'elle est obligatoire. Mais pour dire qu'elle relève du mystère du monde. Et que ce mystère participe à l'universalité. Regardez l'Homme des cultures du monde... Il est minoritaire du point de vue des États-Nations, mais sa condition est majoritaire sous la lune et le soleil !

Modestement, j'essaie de ré-incarner le mystère du monde. C'est une grande aventure. Elle part du cri de l'homme arraché à sa matrice. Elle ira jusqu'à l'amour de l'Autre et au chœur que nous formerons pour chanter nos différences en communion." Claude Alranq

.../...

Ouvrages

- "Théâtre d'oc contemporain : les arts de jouer du Midi de la France", Ed. Domens, Pézenas, 1995, Claude Alranq.
- "Répertoire du théâtre d'oc contemporain, 1939 - 1996", Ed. Domens, Pézenas, 1997, Claude Alranq.

2/ Parti pris d'écriture/mise en scène du "String Security"

a/ Actualités

Le théâtre d'oc d'expression française et occitane a son mot à dire sur "la chose publique" surtout lorsque celle-ci met toutes ses ressources à faire le contraire de ce qu'elle dit, pour preuve : la vie réelle du midi à l'heure de la mondialisation.

b/ Tradition

Le carnaval comme libre fête de travestissement et du renversement est un art pour taquiner les tartufferie officielles. En Languedoc, cet art a pris les formes d'un baroque qui depuis le XVI^{ème} siècle n'arrête pas de renouveler son génie pour survivre à l'érosion de la langue.



c/ Fiction

Le baroque languedocien s'emparant d'une actualité mondiale telle que l'immigration, le terrorisme, la charisme, l'universalité... est la malice du "String Security", une fiction qui redistribue les personnages emblématiques du Théâtre de foire européenne dans les ethno-rôles inattendus pour des socio-rituels d'une quotidienneté à la une.

d/ Burlesque métais

A ce jour, la méridionalité se ré-investit dans tous les héritiers de sa pitoyable et loufoque aventure historique. Elle ressurgit, métais et invaincue, poétiquement prête à tous les amours de la civilisation du "jòi - fe -e- paratge¹".

e/ Finalité

Le "String Security" est ma 34^{ème} pièce en 36 ans de métier. Elle est dans la continuité c'est-à-dire la nature culturelle de ces pays d'oc qui ont à répondre à deux urgences :

- transmettre à leurs enfants un patrimoine vivant de savoir vivre et de savoir-être,
- transmettre à tous (ceux d'ici comme d'ailleurs) une culture pas plus locale ou universelle que les autres, une culture menacée.

"Le String Security" transmet ce désir naturel d'exister car il exprime l'être dans son défi le plus positif : le rire. Rire pour garder la santé. En rire pour prendre le recul nécessaire à la pensée. Pour rire, car le spectacle libère l'imagination sur le levain de la tradition, là où la liberté de chacun a rendez-vous avec les hasards et les nécessités de l'existence : une mystérieuse folie ?... (Claude Alranq)

¹Thèmes et valeurs de la civilisation des Troubadours (XII-XIII-XIV^{ème} siècles).

B/ Midi et Comédie

1/ Le Théâtre d'oc et la comédie

"Le théâtre comique n'a peut être pas la même aptitude que le théâtre de l'enfance à emprunter des sentes qu'inspire l'oralité. Cependant, en ce qui concerne le rire, il est d'une systématisation que son homologue est loin d'avoir acquis.

La parole comique méridionale est la mieux retransmise par le relais des générations. Certes, la galéjade s'octroie la part du lion et sa réputation est très peu littéraire.

Mais, à y regarder de près, elle dit bien des choses sur une société, ses refoulements, ses défenses, ses fuites. Elle a même certains jeux de corps et d'esprit qui sont un art acrobatique de la métaphore. Aussi demeure-t-elle à l'origine d'un théâtre comique d'oc qui se contenta longtemps d'illustrer ses audaces avec tous les risques du pléonasme.

L'impudeur s'habilla de carnavalesque, la fausse pudeur de naturalisme. Les deux filons connaissent toujours de beaux jours même si la sociabilité qui en dicte les contours souffre encore du recul de la langue et des métiers qui lui firent berceau.

ce recul fut un défi que le comique d'oc releva pour le meilleur et pour le pire de son évolution. Entre le théâtre de **galéjade*** des Anglas, Marquier, Arnaud, pessemesse, Asso... et la comédiefictionnelle des Moucadel, Rami, Garric, Nathiez... ou l'ethno-comédie des Gravclaude, Mario..., il y a un cheminement par la comédie de moeurs (Marquion, Galtier, Palay...) et le burlesque (Cayrou, Soubrenie, Meyer...° qui donne à voir un Midi réel, intime et farfelu "boulégué" jusqu'à la dernière de ses certitudes : se prouver qu'il est vivant puisqu'il sait encore rire. En ce sens, ses auteurs comiques méritent le titre d'auteurs communautaires, même si leur contribution est de plus en plus personnalité.

Il en est de même pour le filon carnavalesque des jugements de mardi gras, des cours coculières, des **charivaris*** et bouffonneries plus ou moins improvisées. Des auteurs confirmés comme Clardeluna, Boussac, Mossa, Charles Mouly... ont quelques fois prêté leurs plumes pour varier la palette et distribuer les effets. Ils ne se soumettaient pas moins aux obligations de l'oralité festive : transcrire le "mania" d'une collectivité délirante.

Le théâtre dit carnavalesque (baroque des années 1950 ou libérateur des années 197) procède de la même spontanéité. En fait, il est ce que la littérature de Rabelais est à l'oralité grotesque : un surgissement du "ça" dans une esthétique très contrôlée où le "je" d'auteur et le nous "communautaire se fécondent mutuellement. C'est pourquoi nous l'évoquerons dans un autre cadre.

Entre comédie et carnaval gravite toute une engeance de diseurs, jongleurs, conteurs maniant la "**nhòrla***"; le sketch, la "**pastrolha***", l'humour, la "**gaubi***", le non sens... (Padena, Piroulet, Vilanova, Esquieu, Clément, Guers, Bages et d'autres qui font de plus en plus rimer galéjade et tendresse, violence et merveilleux, grand-guignol et poésie)." (Extrait de l'interview de Claude Alranq pour Eurocontes)

2/ Le spectacle

Le théâtre d'oc n'a jamais pu se penser que dans la comédie du présent et les rituels de la mémoire. Sous la pression diaglossique et discriminatoire des deux derniers siècles, il a multiplié les voies de la comédie, avec une faveur particulière pour la galéjade.

Ce talent a les qualités et les défauts de la "popularité" : elle est très populaire et en même temps elle manque de re-questionnement. Cependant, la galéjade a marqué si profondément l'art comique occitan qu'elle a introduit "l'esprit de la farce" dans toutes les dimensions de la comédie : la poétique comme la dramatique, le vaudeville comme la psychologique ou la pastorale.

Ce paradoxe est **ethoscénographique***, c'est-à-dire qu'il fait partie de l'esprit même de la sociabilité méridionale. Dans "String Security", nous ne choisissons pas de provoquer cet état d'esprit. Nous choisissons tout simplement de le confronter à l'actualité afin que formellement il la transforme et que fondamentalement il soit transformé par elle.



C/ "string security"

1/ Préambule ou l'histoire en bref

L'insécurité est totale. Rien ni personne n'y échappe... Madame le Capitoul est enceinte. Mieux vaut deux précautions qu'une seule : elle fait porter le fœtus par sa servante et elle fait porter à sa servante une culotte spéciale, en anglo-saxon : "The string security", en occitan, : "la tapa-cata".

C'est alors que le père de Monsieur le Capitoul, papèt bauch, subit le mal d'halzeimer et qu'un mystérieux F.R.O.C. passe à l'action. Plus que jamais, ce nid d'amour qu'est la famille du capitoul est menacé.

Monsieur le premier Capitoul convoque un master-crack de la sécurité. Il saute en parachute d'un avion détourné...

Aterrissent : une horde de commandos de choc, un cool des accouchements télépathiques.

Chez les Capitoul, on ne sait plus qui est qui et le F.R.O.C. multiplie les attentats à la galéjade. sirènes, caméras et ordinateurs pètent les plombs. Enfin l'enfant paraît !

La pot aux roses reste la servante et son amoureux qui joue quatre rôles dans un... et aussi le bouton de rose où Papèt et Nanèt se transvasent leurs âmes.

2/ La poids du présent

La pièce tresse trois fables :

a/ celle de la famille du Capitoul qui attend un héritier et qui aspire à une (post-) modernité festive et solaire.



.../...



b/ celle de deux étrangères amoureuses l'une de l'autre et séparées, puisque l'une est venue louer son ventre à la famille nommée ci-dessus, et que l'autre imagine les stratagèmes les plus ingénieux pour venir la libérer de sa condition.

c/ celle du Papèt (à mourir) et du Nanèt (à naître) qui ont une culture à se transmettre, une culture dont l'histoire ne veut pas, ce qui explique l'espiègle folie du grand-père.



3/ Les repères esthétiques

L'histoire du théâtre offre trois références à ce type de comédie :

- le **vaudeville*** qui deviendra boulevardier (peinture d'un univers néo-bourgeois obnubilé par le problème de la sécurité, elle-même entretenue et ridiculisée par le grand-père et les deux valets).
- la **commedia de'Il arte*** qui pourrait faire de Monsieur le Capitoul un très bon Pantalone et de deux comparses étrangères deux Zanni au féminin et aux antipodes l'une de l'autre (la naïve au grand coeur et la maligne sans scrupule qui irait jusqu'à jouer également le Capitani et le dottore).
- la **farce*** plus ou moins absurde (référence au théâtre minimaliste) plus ou moins délirante (référence à la fiction baroque) pour camper un cyber-Ubu en train d'en découdre avec les trois espèces de clowns : le tandem "triste-gai" (Kassia et zelphe) et le soliste "Bauch" (Papèt).

L'explosant emballage

Nous ne perdons pas de vue les trois repères historiques mais nous les télescopons expérimentalement avec cinq paramètres.

a/ la nature des comédiens choisis :

- Claude Alranq, piscénois : le Capitoul
- Marie-Coumes, audoise : la Capitoul
- Marie-Pierre Loncan, capestanaise : Kassia
- Véronique Valéry, héraultaise polyglotte : Zelphe
- Jean-Louis Blénet, occitan : Papèt Bauch

b/ l'attente galéjadière des publics

Comme nous l'indiquons, elle est dans l'ambiance culturelle méridionale. C'est un ferment de complicité entre l'acteur et le spectateur qui jouent de références communes : a) déplacer le réel vécu à une représentation imaginaire, b) "emballer" les repères d'école dans la synthèse baroque que nous postulons comme hypothèse de chantier.

.../...

c/ la scénographie de l'espace, de la lumière et du son :

Christian Coulomb (décorateur et musicien provençal), André Dion (compositeur et électro-acousticien pyrénéen) et Bruno matalon (éclairagiste et régisseur du bord des étangs) partent d'une même conception : l'antropo-scénographie, aurait pu dire Appia, c'est-à-dire, l'organicité du décor spatial, sonore et lumineux pour servir le jeu théâtral avant-tout.

d/ le courant textuel

L'écriture n'est pas ici matière à "destructurer", "pluraliser", "distancier". Elle est un courant qui peut être relativement apprivoisé mais qui ne doit pas perdre son brut emportement. Elle cherche la fusion avec les registres de jeu et les techniques appelées en renfort. De ce brassage emporté naît un style : une cohérence qui n'a pour logique que sa fulgurance, une fulgurance née du réel et sur-réalisée par son propre parcours.

e/ la boîte à rythmes :

Le texte tresse trois fables qui interpellent un monde sécuritaire. "Le String security" n'est pas la conceptualisation de cette question mais un "carottage" planté dans sa chair pour en émettre les turbulences dramatiques.

- La matière dramatique

5 acte, cinq strates sédimentant les événements et leurs rebondissements.

I : la présentation des trois familles "dansant" autour d'un vrai et d'un faux ventre enceint.

II : l'attente impatiente des deux spécialistes, le "hard" anti-insécuritaire et le "cool" super-relaxatoire.

III : l'évaluation d'une situation catastrophe par les deux experts.

IV : la contre-offensive des spécialistes avec découverte de l'agent pathogène, et la précipitation involontaire de l'épidémie délirante.

V : la série des coups de théâtre autour d'un enterrement et d'un accouchement.

- les blocages du parcours

I : le contenu oxymorique de l'idéal social et familial du capitoulat.

II : le stress d'une impuissance à gouverner.

III : les indiscretions des spécialistes de l'expertise.

IV : la montée des périls et l'ivresse autour d'un plan salubre.

V : l'équilibre tragique entre la ruse des rançonneurs et le pouvoir des rançonnés.

- les actions et contre-actions débloquentes

I : les escapades du Papèt guerillero.

II : l'opération chirurgicale et l'opération anti-aérienne.

III : l'attentat festif.

IV : la contre-action définitivement dissuasive : la mort du Papèt.

La musicalité des inter-actes

Dans la partition dramatique, ils interviennent comme un refrain résumant l'action passée, insufflant l'action à venir, exorcisant (par l'humour) le pathos thématique.

.../...

4/ L'échafaudage spectaculaire



Sourcé dans l'actualité, emporté par le courant textuel, nourri par les repères d'écoles, travesti par un chantier qui fait organe avec l'acteur, le public et le milieu, le spectacle élabore un échafaudage qui sera mis à feu, sa rampe de lancement et son parcours orbital.

Les genres théâtraux ont tous leurs références scéniques : le vaudeville par exemple, se sert d'un lieu clos, pré-naturaliste, quasiment appuyé contre le quatrième mur.

La commedia dell'arte en fait un lieu public, post-carnavalesque, quasiment ouvert par ses faces sur la foule ambiante. Le grotesque le met en piste, au centre du cercle.

Après les essais, le choix fut d'éclater la scénographie en 3 morceaux, 3 tréteaux implantés dans le public, chacun d'entre eux présentant aux spectateurs 3 fronts de jeu. Cependant les 3 tréteaux appartiennent à un même espace : un salon bourgeois, l'autre la partie liée à la porte de service, le troisième tréteau évoque la partie proche de l'entrée officielle.

5/ La citoyenne satire ou la santé de la satire

"Théâtre citoyen", "théâtre public", théâtre populaire"... , l'actualité multiplie les qualificatifs pour appeler à un théâtre vivant, un théâtre d'agora, un "théâtre d'ici et maintenant", un théâtre qui soit dans l'histoire du théâtre.

Cet appel salutaire ne trouve pas de réponse dans les urnes, les audimats ou les pétitions d'intention. La réponse est dans ceux qui le font en leur âme et conscience. Elle est dans le public qui le reçoit. Elle ne cherche pas dans la mode, le populisme ou le clientélisme. Elle est dans l'humeur du théâtre, cette sage folie qui ne regarde pas au succès mais au défi de la liberté.

Dans cette liberté il y a aussi le choix de la langue d'expression. Le "String Security" ne subordonne pas à une raison d'État mais à une raison de vivre. Cinq langues s'y côtoient (l'oil, l'oc, l'espagnol, l'anglais et le créole) car il en faut cinq pour que le sujet traité ne donne pas sa langue au chat.

II/ Proposition d'exploitation pédagogique

A/ Pistes de travail (écriture, réalisation d'ateliers)

1/ Le public concerné

Les classes étant les plus concernées sont les suivantes :

- tous les niveaux du lycées,
- les classes de 3^{ème},
- les sections d'enseignement général, les sections avec option occitan, les sections avec option théâtre.

Les élèves suivant une option occitan seront particulièrement sensibles à cette représentation dans la mesure où la langue étudiée est vérifiée par une mise en scène qui la restitue dans la pluralité de ses sens.

Les élèves suivant une option théâtre dans leur parcours scolaire, ou s'intéressant à cet art, seront tout aussi concernés car ils pourront découvrir le théâtre d'oc et le témoignage qu'une compagnie qu'une compagnie professionnelle contemporaine en donne.

2/ Contenu

Il existe une analogie entre les questions de l'identité personnelle, de l'identité culturelle régionale et de l'identité universelle. cette nécessité de créativité et de développement de soi est abordée par 2 gardes-fou :

- le chauvinisme (égoïsme personnel, ethnocentrisme, anthropocentrisme) qui dévalue l'Autre (l'autre personne, l'autre étranger, l'autre nature...).
- l'universalisme abstrait (la charité, l'humanisme...) qui faisant l'impasse de l'Histoire et des cultures, et de l'Homme, risque à l'inefficacité ou la récupération. Entre ces deux avatars, l'interculturalité essaye d'harmoniser les différences pour concourir à des enrichissement réciproques.

3/ Formes

De la même façon que se pose la question précédente du contenu se pose la question de l'expression de ce contenu c'est-à-dire le choix des formes artistiques, médiatiques, qui vont présider à sa socialisation. Au problème de l'interculturalité s'ajoute celui de l'interdisciplinarité (théâtre, danse, musique, audio-visuel, etc...) et celui de l'expression de l'individu et du groupe qui doivent faire preuve de créativité, plutôt que de se soumettre à la discipline des modes, des répertoires ou des dominations culturelles.

4/ Synthèse d'application

Sur le choix d'un sujet recoupant les préoccupations d'une classe scolaire autour des questions identitaires (l'individu, le groupe, l'ethnie, la nation, l'universel...), concevoir un atelier d'expression où les différences ni ne s'opposent ni ne s'annulent mais se coordonnent et se fécondent pour enrichir le langage de chacun et le langage du collectif (dans le fond comme dans les formes).

B/ Étude autour des différents genres théâtraux

Nous vous proposons une définition et une bibliographie pour chacun des genres théâtraux qui ont influencé la mise en scène et l'écriture de "String Security" (non exhaustive). En annexe, vous trouverez un petit lexique (donnant la définition des mots suivis d'un astérisque) et des extraits du dictionnaire encyclopédique du théâtre (Michel CORVIN) qui vous permettront de faire un travail d'approfondissement avec vos élèves.

Nous avons également souligné plusieurs mots qui nous semblent importants pour la compréhension des documents et qui peuvent faire l'objet d'une recherche complémentaire.

1/ Le Vaudeville

Le vaudeville tire son origine et son nom des chansons normandes qui avaient cours, depuis plusieurs siècles, dans le Val-de-Vire, et que le poète foulon, Olivier Basselin, avait ramenées à des chansons à boire. Les Vaux-de-Vire devinrent des vaudevilles, ou chansons qui courent par la ville, dont l'air est facile à chanter, et dont les paroles sont faites ordinairement sur quelque aventure, sur quelque événement du jour.

La définition du vaudeville a évolué au cours du temps. Au XVII^{ème} siècle, le mot désignait une pièce entrecoupée de chansons gaies ou de ballets. A partir du XIX^{ème} siècle, le mot change de sens pour désigner une comédie populaire légère, pleine de rebondissement.

Au théâtre, le vaudeville ne parut qu'au commencement du XVIII^{ème} siècle. Ce ne fut d'abord qu'une petite composition scénique, toute en couplets, où le dialogue même était chanté. Fuzelier, D'Orneval, Alexis Piron, Lesage, etc... , ont tiré des vaudevilles de ce genre pour le **théâtre de la foire***, d'où ils passèrent à la Comédie italienne, se confondant parfois avec l'opéra-comique.

Le vaudeville est resté assez longtemps la légère mise en scène d'une anecdote ou la forme vive de la parodie. c'est ainsi que le traitèrent l'esprit et la verve de Désauguiers. Plus tard, il prit l'extension et se transforma en comédie ou même en drame, ne gardant comme signe distinctif que ses couplets chantés sur des airs connus qui n'affectaient aucune prétention musicale pouvant les rapprocher du drame lyrique.

Le vaudeville a ensuite, en cherchant avant tout un titre extraordinaire, s'adaptant à la personne et aux tics d'un acteur en vogue, et entassant dans un imbroglio inextricable les quiproquos les plus burlesques et les situations les plus risquées, tourné à l'excentricité.

Le couplet mêlé au dialogue finit par ne plus être toléré que dans le genre bouffon, et banni de la comédie bourgeoise, comme une invraisemblance que la mode seul avait pu faire accepter. Du reste, dans le beau temps du vaudeville, le couplet, qui se sauvait toujours par le trait, se chantait aussi peu que possible et sur des airs aussi simples que connus.

(source : Gustave VAPEAU - dictionnaire universel des littératures, Paris, Hachette, 1876, p. 1217-9 / voir également Michel CORVIN - Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Larousse, 1998, p. 1691 Vol 2).

1 bis/ Le Vaudeville languedocien (par Claude Alranq)

Le Vaudeville connu les faveurs du théâtre d'oc avec un demi-siècle de retard. On peut même dire qu'il n'y entra pas de façon "naturelle", c'est-à-dire dans le rythme logique d'une société et son théâtre, mais pas de suivisme. Il n'en est pas moins significatif d'un épisode de l'histoire théâtrale d'oc et qui plus est, un cas particulier dans l'histoire du vaudeville français.

.../...

a/ Génèse

Au moment où le vaudeville triomphait à Paris, les artistes occitans de Marseille, de Bordeaux et Toulouse se taillaient leur renommée avec leur savoir-faire des "trouvaires" et chansonniers qui passèrent progressivement de la "revue locale" au music-hall, puis à l'opérette, en francitan et en français méridional. Parallèlement, le Félibrige tenait la pari d'un théâtre littéraire, mais pas trop littéraire pour atteindre son but : la conquête d'un large d'un large public.

Alors Mistral lança un appel au théâtre populaire en langue d'oc. Il fut particulièrement entendu dans les villes moyennes (Pau, Périgueux, Limoges, Agen, Montpellier, Tarbes, Avignon, Toulon, Aix...) où des écoles reconstituèrent une tradition théâtrale d'oc. le courant comique de cette tradition se muta en "comédie de moeurs", naturaliste dans les pays baïssols et réaliste dans les "zones" montagnoles. Certains auteurs voulurent faire preuve de "modernité" en s'essayant au vaudeville.

b/ Variation

En Languedoc, cette éclosion littéraire correspond à un "âge d'or viticole" avec le développement de la monoculture de la vigne et la prospérité qui suivit en découle.

Le vaudeville languedocien révèle une société partagée entre ses attaches provinciales et ses ambitions "parisiennes". Il décrit une société bourgeoise (propriétaire, commerçant...) copiant un art de vivre mondain, et son environnement (clientèle, domestique, et "gavachs"..) indécrottement méridional et ingénieusement terre-à-terre.

Le vaudeville languedocien très proche de la comédie de moeurs naturalistes a renouvelé le théâtre d'oc du premier tiers du 20^{ème} siècle, inspira le théâtre et le cinéma méridionaux de Pagnol et Couzinet.

Tous ces genres ont en commun les personnages et les situations de la Née Méditerranée.

La comédie de moeurs les cultive dans leur nature conviviale et ethnoculturelle alors que le vaudeville les courtise à l'entre-choc de deux rêves : celui des origines et celui des promotions.

Le vaudeville languedocien, c'est une comédie des mirages sociaux. Leur comique tient en échec que le vaudeville languedocien fait oeuvre particulière. Soit il bronche dans la mélodrame et il sort du vaudeville par le pathétique, soit il bronche dans la farce et il sort du vaudeville par le burlesque. Entre ces deux tendances, le vaudeville languedocien se cherche. Les auteurs et textes les plus marquants de cette période sont :

- Clardeluna ("En veillant la mort" - 1993 ; "Las loufos frejos" - 1937)
- Paul Albarel ("L'esprit austère" - 1923)
- Louis Riquier ("La bouneto de Bepou" - 1993 ; "Dona Pulifar" - 1939)
- Ernest Vieu ("La santo celestino" - 1930 ; "Louiset" - 1936 ; "Morino" - 1938).

c/ Entre 1945 et 1970

Le courant occitaniste né avant guerre contestera la dérive farcesque ou larmoyante des prédécesseurs félibréens. Boussac, Vieu, Max Rouquette, Léon Cordes... tâcheront de donner plus de tenue psychologique à ce courant comique. Cet effort littéraire sonnait le glas du vaudeville, bien que certains auteurs persévèrent. on peut citer notamment :

- Sentenac ("Lou soung de Liseto" - 1963 ; "La Castanhèra" - 1966 ; "Lou remendaire" - 1967 ; "Que semeno recolto" - 1967)
- Vaylet ("La pacha maridaire")
- Macabiès ("Rebeca l'endevinhaira" - 1954)
- Clardeluna (" Brutus o lo cat de la tata")
- Fay ("Cassa reservada" - 163)
- Lassere ("Lous vergougous" - 1945)

Mais dans ces pièces, l'aspect vaudeville s'efface toujours un peu pour laisser éclater la tendance à la comédie de moeurs naturaliste.

.../...

2/ La commedia dell'arte

La commedia dell'arte remonte au Moyen Age, mais c'est seulement au XVI^{ème} siècle qu'elle est reconnue officiellement en tant que comédie populaire. Ayant vu le jour en Italie, ce genre artistique - porté par des troupes dans différents pays - s'est vite répandu en Europe. Ainsi, il a exercé à travers des siècles une forte influence sur d'autres formes de théâtre, inspirant notamment la comédie d'Allemagne, d'Espagne et d'Angleterre.

En raison de sa vocation pluridisciplinaire (acrobatie, chant, diction, escrime...), elle constitue encore de nos jours l'une des bases les plus importantes et complètes pour la formation d'un comédien.

La "Commedia dell'arte" est un genre dramatique italien, dans lequel les comédiens improvisent au lieu de réciter un texte. Le scénario précise la succession des scènes et chaque acteur brode sur les thèmes proposés. Les personnages représentant les archétypes de la comédie humaine : des types sociaux tels qu'Arlequin, Scapin, Pantalon etc... La Commedia dell'arte permet de donner au jeu un réalisme époustouflant.

Les premières compagnies indépendantes introduites en France au XVII^{ème} siècle furent des compagnies de Commedia dell'arte. Les chansons, la danse, les acrobaties et la musique renforçaient le côté divertissement du spectacle car la survie d'un théâtre indépendant était étroitement lié à son succès auprès du public. C'est probablement pour la même raison qu'ils furent les premiers à jouer les rôles de femmes par des femmes.

Les personnages :

- les Zanni (valets du petit peuple) : Arlequin (personne joyeuse, bon vivant), Scaramouche (le versant méchant d'Arlequin), Mascarille (fripon, intrigant, maître en fourberie), Brighella (l'aubergiste)...
- les vieillards : Pantalon (vieux barbon amoureux d'une jeune fille), Cassandre, le docteur...
- les soldats (fanfarons et parfois peureux) : le Capitan, Matamore, Spavento...
- les amoureux (ingénus mais aussi ingénieux à tromper les vieillards) : Isabella, Colombine..

Certains personnages de la Commedia dell'arte sont restés extrêmement célèbres et sont passés dans d'autres cultures théâtrales. Polichinelle est à l'origine du Punch anglais, le Capitan se retrouve dans le Tengu japonais, Pedrolino est le frère jumeau du Pierrot français, on trouve également Arlequin dans l'île des esclaves de Marivaux...

3/ La farce

La **farce*** est un genre dramatique qui a comme but de faire rire et qui a souvent des caractéristiques grossières, bouffonnes et absurdes. Elle remonte à l'Antiquité gréco-romaine et Aristophane et Plaute l'ont illustré dans nombre de leurs oeuvres.

a/ La Farce au Moyen Age

C'est à la fin du XIII^{ème} siècle qu'apparaît le mot pour la première fois. En France et en Angleterre, on employait le mot "farce" pour parler des phrases insérées entre "kyrie" et "eleison" dans les litanies et aussi pour parler des passages en français ajoutés entre les phrases en latin.

Plus tard, on commença à l'employer pour décrire les interludes de jeu improvisé et farfelu joués par les acteurs au milieu d'un drame religieux appelés mystère.

.../...

Avant l'invention de l'imprimerie par Gutenberg au XV^{ème} siècle, la plupart des informations, nouvelles, chansons et pièces de théâtre étaient communiquées oralement. Même après cette grande invention, les deux sources de communication les plus importantes étaient l'Église et les troupes de comédiens ambulants.

La plupart des farces étaient issues de la tradition orale, certaines étaient écrites, telles que le Garçon et l'Aveugle (XIII^{ème} siècle), première farce française écrite, et La Farce de Maître Pathelin, une oeuvre très célèbre écrite vers 1465.

La farce est satirique mais échappe à la censure car elle fait rire les gens. le patrimoine national a conservé près de 250 pièces brèves.

Chaque personnage est individualisé, stéréotypé et appartient au peuple (boutiquier, artisan, paysan, etc...). Lorsqu'un gentilhomme apparaît dans la farce, il est remis à sa place. Comme dans les fabliaux, les occupations des personnages sont très matérielles : argent, amour, nourriture...

La farce évoque un monde de tromperie. Tous les moyens sont bons pour arriver à ses fins. La faible femme triomphe généralement . Les moines sont paillards et débauchés. Le décor est simple et permet de jouer dans n'importe quel lieu.

b/ La farce au XVII^{ème} siècle

Au commencement du XVII^{ème} siècle en France, les trois genres dramatiques reflétaient les strictes divisions des classes sociales à cette époque : la tragédie était associée à la noblesse, la comédie à la bourgeoisie, la farce au peuple.

Les grands changements surviennent en France au XVII^{ème} siècle, avec les apports de la commedia dell'arte et son influence sur la farce française. En parcourant la France, Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière, rencontre des acteurs de la commedia. Inspiré des techniques de ce genre théâtral, Molière commence à écrire des farces, en employant les dispositifs littéraires utilisés par la commedia, comme lazzi (acrobatie verbale et gestuelle), le quiproquo et les "slapstick*" et l'inspiraton auprès du théâtre d'oc (cf. "Molière et les pays d'oc"; Presse Universitaire de Perpignan).

En France, les farces les plus célèbres sont :

- La Farce de Maître Pathelin (vers 1465)
- Le Pâté et la Tarte
- La Farce du Cuvier

D'autres auteurs contemporains se sont illustrés dans ce style :

- Farces et moralités (1904), d'Octave Mirbeau
- Le Minotaure (1969), de Marcel Aymée

(source : [fr/wikipedia.org](http://fr.wikipedia.org) - voir également Michel CORVIN, Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Larousse, 1998, p.628, Vol 1)

Et aussi

Le théâtre de Foire (par Claude Alranq)

Les Théâtres dits minoritaires, eu égard les normes sociales et culturelles d'une société, ont toujours recours à la rue et à la fête pour rencontrer leur public naturel. L'agora antique, les tréteaux de la Commedia dell'arte, les chariots du siècle d'or espagnol ou les caritats occitans (XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles) ont anticipé une forme particulière du théâtre populaire que le XVIII^{ème} baptisera le "Théâtre de Foire", lequel formentera le vaudeville et le cirque du XIX^{ème} siècle puis les "arts de la rue" (XX^{ème} et XXI^{ème} siècles).

.../...

Le point commun de cette expression est l'espace libre, débarrassé des conventions et ouvertes à toutes les ressources capables de retenir le spectateur volontaire et le spectateur inattendu (de passage). La corporalité et le mouvement sont les supports physiques essentiels de cette expression. Les complicités et les références culturelles et sociales en sont les supports intimes. Le "String Security" actualise le patrimoine méridional dans le défi que lui lance un présent interrogé par les questions de décentralisation, du communautarisme et de la citoyenneté.

Tradition et fiction répondent à cet enjeu de modernité raffinée et plurielle dans laquelle le midi ne se joue qu'avec l'accent du folklore mais avec l'art d'une histoire qui sait recevoir car elle peut donner.

Bibliographie :

- Dominique LURCEL, Théâtre de Foire, Edition 10-18
- Michel CORVIN, Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Larousse, 1998 - Vol 1

Le théâtre baroque

Plusieurs auteurs écrivent des pièces de théâtre durant la période baroque tels que Corneille (Comédies, "L'illusion comique") et Molière (Dom Juan) en France ; Shakespeare (Roméo et Juliette) en Angleterre ; Tirso de Molina (Marthe la dévote, comédie ; le Trompeur de Séville, drame historique) et Lope de Vega (l'Etoiles de Séville, Aimer sans savoir qui, comédies) ou Calderon (La Vie est un songe) en Espagne.

Le **théâtre baroque*** peut se définir, dans un premier temps, comme le négatif du théâtre classique.

A l'analyse intellectuelle, le baroque préfère l'émotion, la perception, à la recherche de la vraisemblance, le baroque promeut l'illusion, à l'unité de ton, le baroque privilégie l'inconstance et le paradoxe, à la simplicité, le baroque oppose la complexité.

En règle générale, la littérature baroque est marquée par une forte implication de la mort et du jeu de l'illusion.

Comme dans les vanités en peinture, la mort est utilisée comme métaphore du temps qui passe, de l'irréversible, et de l'éphémère. Contrairement au romantisme, la mort ne représente pas une souffrance morale, mais plutôt une évidence métaphysique.

L'illusion est aussi caractéristique du baroque qui se présente étymologiquement comme une pierre précieuse à multiples facettes.

Chaque facette est une vérité possible et le baroque donne sa chance à chacune d'elle.

L'esthétique baroque repose sur le mouvement, l'inconstance, la contradiction, l'antithèse. Les personnages passent d'une palette de sentiments à une autre. On est dans l'excès, la paroxysme. Le discours donne à voir plus qu'à entendre. Alors que l'esthétique classique recherche l'unité, le baroque se complait dans la pluralité, d'où son goût pour l'accumulation. Le baroque donne deux versants d'une médaille : la vérité est indissociable du mensonge, comme le réel l'est du rêve, comme la vie l'est de la mort.

Au théâtre, le baroque est également traduit grâce à une certaine mise en scène (lumières, jeux, costumes, décors...) qui met en évidence les caractères du mouvement.

Bibliographie :

- Le baroque dans le théâtre de Paul Claudel - Tricaud Marie-Louise - 1967.
- Etudes sur le théâtre français au Moyen Age, Renaissance, Baroque - Lebegue, Raymond - 1977.

.../...

- L'Europe des capitales. 1600-1700 I. L'Age baroque - II. Le Grand Théâtre du Monde - Argan, Giulio Carlo - 1964.
- Le Théâtre d'Audiberti et le baroque / Préf. de Jean Cassou - Guerin, Jean-Yves - 1976
- Voyage en Arcadie : sur le origines italiennes du théâtre pastorla français à l'Age baroque - Daniela Mauri - Mauri, Daniela.

(Source : [fr/wikipedia.org](http://fr.wikipedia.org) - voir également Michel CORVIN, Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Larousse, 1998, P.166 Vol 1).

C/ Histoire du Théâtre d'oc contemporain : matière artistique, linguistique et sociale.

cf. Claude ALRANQ, Théâtre d'oc contemporaine : les arts de jouer du Midi de la France, Pézenas, DOMENS, 1995 et Claude ALRANQ, Répertoire du théâtre d'oc contemporain, Pézenas, DOMENS, 1997.

III/ Annexes

A/ Lexique

Burlesque : (de l'italien, burla, "moquerie") : forme de comique caractérisée par une exagération du ridicule. Comme la satire, le burlesque apparaît sous deux formes :

- l'épique railleur, qui consiste à traiter un sujet simple avec exagération
- le travestissement, où un sujet sérieux est traité sur un ton léger (comme dans Don Quichotte).

On confond souvent burlesque et deux autres formes de satire, la parodie et la farce.

- La parodie est une imitation moqueuse d'une oeuvre ou d'un auteur particulier
- La farce est une pièce écrite uniquement pour faire rire.

Par exemple, les oeuvres de l'Espagnol Cervantès ridiculisaient le roman du Moyen Age et de la courtoisie en créant la tradition picaresque. L'auteur comique français Molière s'illustra dans le théâtre burlesque.

Charivari : 1- Concert où se mélangent les sons discordants et bruyants d'ustensiles de cuisine entrechoqués, de crécelles, de cris et de sifflets, qu'il était d'usage d'organiser pour montrer une certaine réprobation devant un mariage mal assorti ou la conduite choquante d'une personne. Si vous vous mariez, on vous fera un charivari trois jours de suite (Ac. 1798-1878).

2- Réprobation marquée par le public devant une pièce de théâtre, un concert, considérés comme mauvais. On continua la pièce malgré le charivari qui se faisait dans la salle (Ac. 1835-1932).

Galéjade : étymol. et Hist. (A; Daudet, N; Roumestan, p. 83). Du provençale galejado "plaisanterie, badinage, raillerie" (v. Mistral), dér du verbe galeja "plaisanter, railler, berner" (ibid), lui-même de se gala "se rejouir" (cf. FEW t.17, p.474b), correspondant à l'a. fr. galer(v;galant).

Gaub : galbe, maintien gracieux.

"Nhòrla" : galejade limousine.

"pastrolh(a)" : galejade niçoise.

"Slapstick" (de l'anglais slap stick, un instrument de musique sur le principe d'un fouet) est un genre d'humour impliquant une grande part de violence physique. Ce style est dérivé de la commedia dell'arte. C'est aussi l'une des caractéristiques du cinéma burlesque américain (1912-1940) popularisé notamment par le studio Keystone à Edendale près de Los Angeles (Californie).

"trouvaire" : troubadour.

B/ Extraits du dictionnaire encyclopédique du théâtre

- Baroque
- Burlesque
- Commedia dell'arte
- Ethnocentrisme
- Farce
- Théâtre de la Foire
- Vaudeville

.../...

dans des rôles prestigieux, il quitte le théâtre pendant près de trente ans. Il revient à la scène en 1720, à soixante-sept ans. Après neuf ans de nouveaux succès il se retire en 1729 et meurt deux mois après. Dans son jeu, il semble avoir renoncé à la déclamation chantante pour le naturel. Auteur de dix comédies habiles dont sept ont été jouées.

BIBLIOGRAPHIE

B.-A. Young, *Michel Baron, acteur et auteur dramatique*, A. Fontemont, Paris, 1905 ; G. Mongrédien, *Dictionnaire biographique des comédiens-français du XVII^e siècle*, 2 vol., Ed. du CNRS, Paris, 1961-1971.

C. SCHÉBER

BAROQUE. L'origine du mot « baroque » vient du portugais *barocco* et désigne une perle irrégulière, comme le souligne Furetière en 1690 : « C'est un terme de joaillerie qui ne se dit que de perles qui ne sont pas parfaitement rondes. »

Tres usité entre 1950 et 1960, le concept de baroque s'est fait de plus en plus vague à mesure qu'on en a aspergait tous les siècles impartialement « (Lucien Febvre). Appliqué au théâtre, il pourrait s'opposer au concept de « théâtre classique ». Il désigne aussi toute œuvre irrégulière, échappant aux normes. Mais peut-on se contenter d'une définition qui oppose le baroque à tous les académismes, regroupe toutes les œuvres « bizarres » en une seule catégorie ? Mieux vaut partir de tendances communes à quelques dramaturgies (italienne, espagnole, anglaise, française) à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, en dépit des décalages temporels et des particularités nationales. En France, on désigne comme dramaturges baroques un groupe de jeunes auteurs qui publient entre 1630 et 1650, s'illustrent surtout dans la tragi-comédie* et la pastorale*, puis dans la tragédie*. Avant tout, cette génération des années 1630, les Maier*, Du Ryer*, Rotrou*, Auvray, Ravissiguer, Marschal*, Pichou*, le jeune Corneille*, veut plaire à un public qui s'élargit à mesure que le théâtre devient une habitude urbaine, qu'il se professionnalise. Ce public veut être étonné, et se soucie peu des règles de composition dramatique.

Des récits contournés au langage hardi

Le genre principal est la tragi-comédie d'inspiration romanesque ou de source espagnole, qui mêle des épisodes se déroulant dans des lieux multiples, subordonnant aux aventures des héros qui courent le vaste monde à la recherche de leur destin propre. A ce titre, la dramaturgie baroque n'obéit à aucune règle spatio-temporelle et développe parallèlement plusieurs « fils » narratifs, qui ne se rassemblent et ne s'éclaircissent que tardivement. Ces constructions ne subordonnent pas les parties à la totalité, mais les développent au contraire pour elles-mêmes, sans souci d'équilibre ni de rigueur. Dans son élan jubilatoire, la fable en expansion se dirige là où la mènent l'imagination de l'auteur et les nécessités intérieures des personnages confrontés à des aventures hasardeuses, « au gré des vents », sur le vaste théâtre du monde. Shakespeare*, Lope de Vega* ou Calderón*, le jeune Corneille* et Rotrou*, avec leur génie propre et des différences noiroites, tissent ainsi les fils d'intrigues complexes et comme inépuisables, les chemins de traverser, les incidents et développements inattendus constituent la matière même de l'imagination. Tout est permis, et tout est possible, dès lors que le moteur des actions humaines en a décidé ainsi. Le héros baroque passe d'un paradisien à une plage africaine, quand il réintègre le refuge pas dans un ermitage ou dans le forêt des Ardennes. Mais aucun de ces lieux n'est exempt de nouvelles surprises, qui entraînent à leur tour de nouveaux mouvements, qui s'opposent et se répondent, en fonction d'une esthétique de la discontinuité.

La langue se caractérise aussi par la recherche du « bizarre », de la métrique hardie, de l'adjectif insolite. A la fois populaire et savante, elle mêle les vocabulaires, peut aller vers la farce comme se haussent jusqu'au tragique*. Les auteurs mêlent tous et les genres (Shakespeare et les élites) : les genres (Shakespeare et les élites) utilisent un lexique varié, où le mot-génie aide à la recherche de l'effet de surprise au goût pour l'ostentation.

Le jeu des apparences et le goût du spectaculaire

Le meilleur exemple du goût pour l'ambiguïté et le jeu des apparences est le théâtre du XVII^e siècle. Rien n'est jamais sûr pour la sensibilité baroque, les certitudes ne sont que provisoires et nos sens nous abusent dans un monde riche en illusions. Les hommes sont trompeuses et incertaines, les hommes prompts à manier l'épée se révèlent de superbes femmes, les tendres bergères de divins bergers. L'exécution capitale à laquelle assistent héros et spectateurs n'est qu'une « feinte », l'ermite barbu un jeune amoureux trahi, le parfait ciel bleu aux nuages blancs une toile peinte. Presque toujours mise en scène, la réalité est douceuse, si bien que l'illusion* (et en l'occurrence le théâtre) devient plus sûre que le monde. La mise en scène (figure baroque connue) se déploie avec bonheur dans le théâtre (*Hamlet*, *Villalva comique*). Mais les aventures ne sont pas dépourvues des intrigues complexes et pour que les héros atteignent à de nouvelles vérités, peut-être elles aussi provisoires. Échecs et succès révèlent l'être à lui-même. La grande roue de la Fortune tourne, et le monde change de face. Un tel théâtre s'abonde sur scène en effets spectaculaires : effets, déguisements, faux animaux sauvages, somptueux, de décors inattendus, apparitions* et de voleries*. Quand la scène dramatique se tant, on retrouve cette dimension dans le ballet de cour ou dans l'opéra.

L'adjectif « baroque » est parfois employé pour d'autres dramaturgies. On parle d'un « théâtre baroque », par exemple, pour *Monique de Pourcaingna*. On évoque parfois une « alliance des genres », du goût du spectacle d'élites et de la langue et du déploiement d'aventures sur la grande scène du monde. Dans le théâtre moderne, où la « règle » et sa régularité ne sont plus guère un enjeu pertinent de classification des œuvres, on se réfère au baroque pour désigner des écritures foisonnantes et une

grande prolixité, comme celle de Jacques Audibert*, de Jean Vauthier*. Mais la vulgarisation du mot, adopté dans la langue courante pour désigner tout ce qui sort de l'ordinaire, rend prudent dans l'usage du concept de « théâtre baroque » en dehors de la sensibilité particulière d'une période historique déterminée.

BIBLIOGRAPHIE

J. Roussel, *La Littérature de l'âge baroque en France, Cécile et le poème*, José Corti, Paris, 1954 ; *Actes des Journées internationales d'étude du baroque de Montauban, le baroque au théâtre*, Toulouse, 1967 ; *Intérieur et l'Extérieur, Essais sur la poésie et le théâtre au XVII^e siècle*, José Corti, Paris, 1968 ; C.G. Dubois, *Le Baroque, professeurs de l'apparence*, Larousse, « Université », Paris, 1973.

J.-P. RYNGAERT

BARRADAS Mário (archipel des Açores 1930). Metteur en scène portugais.

Licencié en droit, Mário Barradas exerce la profession d'avocat à Lourenço Marques (aujourd'hui Maputo), capitale de l'ancienne colonie portugaise du Mozambique, où il est aussi acteur et metteur en scène dans des groupes de théâtre amateur jusqu'en 1969. Il suit le cours de mise en scène de l'École du Théâtre national de Strasbourg (TNS), où il dirige plusieurs ateliers et est professeur d'interprétation. En 1972, il entre au Conservatoire national de Lisbonne après avoir participé à la réforme pédagogique alors en cours ; il en est nommé responsable à partir de 1973. Metteur en scène de l'école brechtienne, grand admirateur des classiques français, Mário Barradas exerce une forte influence et une activité polémique au sein du théâtre portugais depuis la révolution du 25 avril 1974. Après avoir dirigé le groupe Os Boneceiros dans quelques-uns de ses meilleurs spectacles, en 1975, il fonde le Centre culturel d'Évora, première expérience de décentralisation du théâtre au Portugal. Parfois appelé à d'autres tâches (directeur des services du théâtre au secrétariat d'État à la Culture en 1986, cofondateur et directeur du Centre dramatique international Almeida Garrett [CDIAG] dans la banlieue de Lisbonne avec José Martins et José Peixoto en 1987), c'est toujours vers Évora que revient Mário Barradas. Il y met en scène et interprète quelques-uns des plus

nimo de la *Tragedie espagnole* Ferdinand de la *Duchesse d'Alençon*, et le Volpone de Jonson

BURGTHEATER. Sis à Vienne, le plus important théâtre de la capitale (1 285 places). Il fait partie de l'ensemble théâtral autrichien (TIAT) avec les deux opéras Staatsoper. Les acteurs du Burgtheater jouent aussi sur la scène amateur (Lustspielbühnen) et dans le « foyer et le Lustspielboden ».

Le Burgtheater a été fondé en 1791 par l'impératrice Marie Thérèse. Le règne de l'impératrice Marie Thérèse a été le plus prospère de l'histoire de la capitale. Le Burgtheater a été fondé en 1791 par l'impératrice Marie Thérèse. Le règne de l'impératrice Marie Thérèse a été le plus prospère de l'histoire de la capitale.

Le Burgtheater a été fondé en 1791 par l'impératrice Marie Thérèse. Le règne de l'impératrice Marie Thérèse a été le plus prospère de l'histoire de la capitale. Le Burgtheater a été fondé en 1791 par l'impératrice Marie Thérèse. Le règne de l'impératrice Marie Thérèse a été le plus prospère de l'histoire de la capitale.

C'est l'acteur qui reste le plus important du théâtre autrichien. Les plus importants ont été : de 1898 à 1910,

de tournées provinciales qui végètent et les vedettes, fêtes nationales et internationales, qui font la loi aux auteurs, et aux directeurs de théâtre, avant de le devenir souvent elles-mêmes (Réjane, S. Bernhardt), au risque de se ruiner rapidement (Falconetti au théâtre de l'Avenue). Avec parfois la chance de durer à la direction de théâtres dont elles sont à la fois les gestionnaires et les têtes d'affiche (V. Boucher, P. Fresnay, E. Popesco). Bien qu'aujourd'hui le statut social des comédiens ait changé du tout au tout, leur condition matérielle reste précaire : sur douze mille comédiens professionnels, en France, on estime à moins de mille ceux qui peuvent vivre de leur métier sans recourir au relais des ASSÉDIC. 18 % de comédiens perçoivent des revenus annuels inférieurs à 50 000 francs. Seuls 39 % des femmes ont gagné, en 1996, plus de 100 000 francs annuels contre 52 % de leurs collègues masculins. Même si radio, cinéma et télévision fournissent aux comédiens de théâtre, sous forme de doublages, post-synchronisations, lectures, un appoint non négligeable de revenus.

BIBLIOGRAPHIE

R. Chancelier, *Évolution du statut des comédiens*, les Presses modernes, Paris, 1930. A. Villiers, *La Profession de l'acteur*, Ed. du Faouët, Paris, 1946. F.M. Meneghini, *La Profession de comédien*, Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi, ministère de la Culture, la Documentation française, Paris, 1997.

M. CORVIN

COMIQUE. Un élément de la réalité sera dit comique s'il provoque chez ceux qui le contemplant le rire, le sourire ou un état d'euphorie amusée. Semblablement, dans l'ordre esthétique, et particulièrement dans la comédie, sera dit comique le caractère d'une œuvre théâtrale provoquant dans son public des réactions semblables.

Principes de classification

La complexité de ces réactions avertit qu'il y a plusieurs sortes de comique et qu'une théorie unitaire du comique reste problématique. Une première distinction sépare ceux qui identifient le comique et le rire (ou le risible), comme Bergson, et ceux qui les tiennent pour des instances différen-

tes, comme Hegel. L'une de ces perspectives implique la possibilité d'une théorie unique et universelle, l'autre, obligeant à demander quel peut être le contenu d'un comique non risible, introduit à des analyses plus fines de l'écriture et de la représentation : c'est pour préserver cette possibilité qu'a été suggéré le terme d'euphorie. Dans les principes de classification, tenant compte des contenus extrêmement variés des œuvres comiques, ont été proposés. Malgré leur apparente clarté, ils ne font guère progresser la compréhension du phénomène comique. Ils sont de deux sortes. Les uns calquent leurs définitions sur les différents types de représentations comiques : la comédie à tiroirs, la comédie lamoyant, la comédie-ballet, la comédie musicale, même le one-man-show ou l'émission de radio ou de télévision, voire les nouveaux types de comique que pourrait révéler l'avenir, auraient ainsi chacun sa recette propre. Outre que l'analyse de cette diversité est encore dans l'enfance, il n'est pas évident a priori que chaque genre puisse avoir sa propre attitude. Les seconds principes de classification reposent sur les niveaux de dans une même œuvre, par le comique, ce sens, on distingue traditionnellement le comique de mots, un comique de caractère, un comique de moeurs et un comique de situation. La hiérarchie établie entre ces différents niveaux a varié selon les époques, selon les intérêts de ceux qui s'attaquent à ces questions. Le XIX^e siècle, imbu de géologie au théâtre, a privilégié le comique de caractère. Le terme, assez démodé, de moeurs recouvrira volontiers une attitude critique sociale, tandis qu'un honnête homme aura tendance à mettre le comique de situation au premier plan. Les distinctions entre ces niveaux sont complexes, mais parfois difficiles à appliquer : tous les moeurs, il est dans une situation et implique un caractère. En outre, ce classement n'introduit pas à une compréhension satisfaisante du phénomène comique. Cette préférence est promise par Bergson dans son ouvrage intitulé *Le Rire*. La formulation célèbre en est que le comique est « le mécanisme plaqué sur du vivant ». Dans

général, elle s'applique, certes, à un grand nombre de cas, mais on peut observer aujourd'hui qu'elle ne définit qu'un des moyens d'établir la supériorité du spectateur sur le personnage comique. Il y a en fait, et cette supériorité, imaginaire et commentée, apparaît comme la forme la plus générale de la relation comique entre l'humain et le spectacle qui provoque le rire peut aussi être obtenue par un acte qui manque son but, par d'autres schémas de la déception, ou par une critique de dimension sociale, créée, non par des mots, mais par d'autres réactions démonstratives. On peut avoir intérêt aussi à distinguer le comique du personnage du comique d'une situation. Le spectateur peut rire d'un personnage, infériorisé à ses yeux par un détail, qui le déstabilisent, sans trouver comiques les autres personnages. La situation d'ensemble est plus exigeante ; pour rendre son but comique, elle doit engendrer des problèmes pour tous les personnages. Les soumettant ainsi tous au rire du spectateur ; c'est généralement ainsi que procédait Feydeau.

Fragilité ou pérennité du comique

Le comique est également inscrit plus ou moins dans d'autres instances théâtrales, dans l'histoire. À la différence du tragique, qui semble lié à certaines circonstances et époques, le comique, sous une forme plus ou moins déguisée, se trouve partout et toujours. Il agit à la fois sur le spectateur et sur l'acteur, pour atteindre son public, il englobe des références historiques parfois précises et/ou périsissables. Le comique peut vieillir quand il écrivait *Le Rire*, Bergson affirmait, comme une évidence, qu'on trait d'un « néologisme de Tchekhov », depuis le premier jour de la révolution d'aujourd'hui, le comique se change indiscernablement à des situations qui sont peut-être un cas unique dans l'histoire du théâtre. Mais ce qui est fréquent, plus célèbre en est que le comique est « le mécanisme plaqué sur du vivant ». Dans

après quelques années ou quelques générations.

L'exception la plus remarquable à la règle de vieillissement du comique est l'œuvre de Molière. De quel droit nous fait-elle encore rire ? Bien que liée d'une manière évidente à la société de son temps, elle repose sur des instruments universels, soumettant au rire la totalité de la vision : aux *Précieuses ridicules* succèdent des cocus ridicules, des fâcheux ridicules, des avares ou des malades ridicules et même des honnêtes gens ridicules. En outre, le personnage comique principal est toujours un inconscient, ce qui établit structurellement son infériorité devant le spectateur qui le comprend et le juge. Enfermé dans une chimère impénétrable à l'expérience, le personnage moliéresque est par là en accord prédestiné avec le schéma le plus général du comique.

BIBLIOGRAPHIE

F. Gaillet, *Le Rire et la Scène française*, Bouvoin, Paris, 1931. D. Victoroff, *Le Rire et le Risible*, Introduction à la psychologie du rire, PUF, Paris, 1953. Ch. Mauron, *Psychologie du genre comique*, Contre, Paris, 1964. H. Bergson, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, (Alcan, 1900). PUF, Paris, 1964. J. Sarrailh, *Éternité comique*, PUF, Paris, 1984.

I. SCHERER

COMMEDIA DELL'ARTE. Genre théâtral italien dont les origines peuvent être situées au milieu du XV^e siècle et qui a survécu jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

Dénomination et définition

On ne trouve l'expression « commedia dell'arte » qu'au milieu du XVII^e siècle, c'est-à-dire à une époque où le genre avait déjà commencé à décliner. Mais elle doit être bien plus ancienne puisque, selon la plupart des savants, elle semble renvoyer au signifié médiéval du mot *arte* (art), dont l'acceptation, qui n'était nullement esthétique, indiquait plutôt les corporations des métiers ou une habileté particulière. Commedia dell'arte signifierait donc : comédie des professionnels. C'est pourquoi l'on a pu affirmer que le concept de profession suffit pour définir la commedia dell'arte, d'autant plus que les comédiens de l'art jouaient la tragédie, la pastorale et les autres genres dramatiques

d'entrepreneurs les plus fameuses, on peut citer celle de Girolamo Medebach à Venise.

Après la Fraternal Compagnia on peut citer parmi les premières troupes celles de Zan Canassa (Alberto Naselli) et de Pedrolino (Giovanni Pellesini), lesquelles prirent leur nom des acteurs qui les dirigeaient. Vers la fin du xv^e siècle les comédiens commencent à se réunir sous des noms abstraits tirés des académies littéraires : c'est le cas des troupes des Celosi (1568-1604), des Desiosi (1581-1599), des Confidenti (1572-1633), des Accesi (1590-1628) et des Fedeli (1601-1652). On doit remarquer que les troupes des Celosi, des Accesi et des Confidenti furent les premières troupes qui firent connaître la commedia dell'arte en France. A ce propos on doit rappeler que les comédiens de l'art eurent une grande fortune en France : de 1660 à 1697, nombre d'acteurs italiens se réunirent sous le nom de Comédiens ordinaires du roi, protégés directement par Louis XIV. La troupe italienne joua à Paris au Petit-Bourbon, puis au Palais-Royal¹ et enfin à l'Hôtel² de Bourgogne. Parmi ses acteurs on se rappelle Tiberio Fiorilli (Scaramouche), Domenico (Dominoque), Biancolli (Adlequin), et Angelo Costantini (Mezzetin). En 1716, arriva à Paris une nouvelle troupe italienne, dirigée par le comédien Luigi Riccoboni³ (Leilio). En 1762, cette troupe fusionna avec celle de l'Opéra-Comique.

BIBLIOGRAPHIE

M. Sand, *Masques et bouffons. Comédie-italienne*, Levy, 1862 ; A. Berger, *Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes qui ont été représentés en France sous le règne de Henri IV — Recueil des Fossard*, Paris, 1928 ; X. de Courville, *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni : Luigi Riccoboni dit Leilio, chef de troupe en Italie (1676-1745)*, Droz, Genève, 1943 ; *Un aperçu de l'art du théâtre au xviii^e siècle : Luigi Riccoboni dit Leilio — L'expérience française (1716-1731)*, Droz, Genève, 1945 ; P.L. Duchartre, *La Commedia dell'arte et ses enfants*, Art et Industrie, 1955 ; V. Pandolfi, *La Commedia dell'arte*, Storia e testi, 6 vol., Sansoni, 1957. 1961 ; L. Moland, *Molière et la Comédie-Italienne*, Didier, Paris, 1967 ; E. Comparson, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, Berger-Levrault, Paris, 1980.

R. GUARDENTI

COMMEDIA ERUDITA. L'expression désigne les comédies du xv^e siècle (cinq actes en prose, parfois en vers), directement écrits

en italien. On dit aussi comédie savante, écrite ou régulière, par opposition à la comédie improvisée ou dell'arte. Les auteurs en sont des lettrés : gens de cour, membres d'académies savantes, écrivains connus.

Né à la fin du xv^e siècle, à partir de traductions-imitations du théâtre comique grec, latin, le genre a évolué dès le début du xv^e siècle dans le sens de la tradition des nouvelles de la Renaissance, particulièrement de Boccace. L'inspiration se rapproche aussi des sources populaires, satiriques, carnavalesques. Comme la commedia dell'arte s'est développée, à partir de 1540, parallèlement à la comédie régulière, elle a subi contamination réciproque. La différence essentielle consiste dans les conditions de représentation : les comédies écrites, jouées à des cercles d'amateurs cultivés, dans des salles spécialisées, à l'occasion de fêtes de cour (Ferrare, Mantoue, Florence, Urbino). Parmi les noms les plus importants on peut citer Bibbiena (1470-1503), Grazzi (dit Il Lasca (1503-1584), Giovanni-Mario Cecchi (1518-1587), Alessandro Piccolomini (1508-1578) et l'Accademia degli Intronati de Sienna, Annibal Caro (1507-1566).

BIBLIOGRAPHIE

Commedia del Cinquecento, 2 tomes, Feltrinelli, 1978. *Il Teatro italiano*, vol. II en 3 tomes, Einaudi, 1978.

COMMUNICATION THÉÂTRALE

Le théâtre est un médium dont les caractéristiques sont très particulières, étonnantes, entendu que « chaque médium crée une relation différente, un rapport différent entre les sens humains » (T.E. Hall). La communication théâtrale revêt aux yeux de certains un caractère si particulier qu'on se prêt à lui dénier sa nature de communication.

Le théâtre ne serait pas procès de communication, la communication théâtrale n'est pas réversible et la rétroaction se faisant dans un autre médium ; la réponse est en principe non verbale (sauf exception : les formations d'approbation du spectateur japonaises) fait à l'aide de signes (bruits, silences) signaux (applaudissements, sifflets).

En fait, il s'agit bien d'un procès de communication avec émetteur - message - canal - code - récepteur. Le théâtre est un médium à caractéristiques précises : multidimensionnel (par son extension spatiale), mais linéaire dans le temps (caractéristiques du message), et immédiat, mais réversible (caractéristique temporelle).

Il s'agit donc d'une communication théâtrale, la communication théâtrale n'est pas un médium. La particularité première du théâtre est que la communication est double : elle se fait entre émetteur et récepteur, mais aussi à l'intérieur du message théâtral. Le spectateur est donc récepteur de la communication interne à la manifestation théâtrale : un procès second à l'intérieur du procès général : E - M (e - m - r) - R (spectateur) (E et e étant les émetteurs, M et m les médiums, R et r les récepteurs). Le spectateur voit et entend des parlants communiquer entre eux.

L'émetteur E lui-même est complexe : un médium E1, l'écritain, confie son message à un médium E2 (médium en scène, comédien, acteur, chanteur, etc.) qui a pour tâche de « concrétiser » le message, de « présenter » ce message M1, et de « transmettre » son message M2, issu de sa propre pratique.

Il est évident a priori que le message est complexe. Il est composé de signes dont la signification est différente, les signes sont : paroles, gestes, lumières, sons, musique, etc. Les uns par rapport aux autres, forment un système tabulaire d'autant plus complexe que la perception est linéaire. Nous devons dans le même temps une attention particulière à l'information, « une véritable phonie informationnelle » (Barthes). Le message M1 (provenu du scripteur) est de nature linguistique ; le code : la langue ; le médium : le message M2, dont l'émetteur pratique « au sens large, comprend l'ensemble du message M1, mais transmis par un canal différent, la voix, à quoi s'ajoute une série d'autres informations

dont les canaux sont différents. Le message m, intérieur au message M1, est soumis aux mêmes lois et lui aussi concrétisé et transféré en un message m2, mais avec une précision : ce message interpersonnel a, non pas un seul récepteur, mais deux : son allocataire et le spectateur récepteur de la totalité des messages théâtraux. Une particularité singulière de ces messages : ils sont modalisés par leur rapport à une fiction : ils sont réels, mais ils ne sont pas vrais ; ils sont soutenus par le monde réel un certain rapport, mais ils manquent d'efficacité pratique : si un acteur crie : au feu ! les spectateurs ne bougent pas. Avec cette réserve que l'efficacité pragmatique existe tout de même dans les rapports interpersonnels produisant les messages m. De là, le statut ambigu de la communication théâtrale : les messages M et m, qui tous deux parviennent au spectateur, n'ont pas d'efficacité pour lui, mais il constate l'efficacité des messages internes m, pour leurs récepteurs. Paradoxe de la communication théâtrale.

COMMUNICATION THÉÂTRALE

Le contact : c'est là que réside le paradoxe : la communication théâtrale est à la fois directe et doublement indirecte ; directe, puisque le contact est direct entre l'émetteur E2 et le récepteur R, mais médiat par rapport à l'émetteur E1 ; médiat aussi par rapport à une communication interpersonnelle (e - m - r) à laquelle il assiste, sans y participer. Il reçoit directement bruits, lumières, couleurs, décors, voix ; il entend ce message linguistique, mais consensuel, ce message n'est pas pour lui et d'ailleurs il ne saurait y répondre ; contact à sens unique : il n'ignore pas que tout ce qui est dit à un autre est toujours en définitive dit pour lui, mais tout le trajet de la communication interpersonnelle se fait sans lui.

Le code : il n'y a pas un code théâtral, mais une multiplicité de codes en relation avec les canaux de transmission de l'information : codes visuels, codes gestuels, code linguistique, et une série de sous-codes esthétiques liés à l'histoire du théâtre (codes de l'espace scénique et théâtral, code de l'interprétation de l'acteur, etc.), ou liés à l'histoire de la perception artistique (système des couleurs de l'opéra chinois, changement

BIBLIOGRAPHIE

M. Fleisser, *Gesammelte Werke*, éditée par Günther Kühle, Suhrkamp Verlag, Francfort, 1972 ; *Avantgarde*, Minuit, Paris, 1981 ; *Purgatoire à Ingolstadt et Poèmes à Ingolstadt*, l'Arche, Paris, 1982. *Maestrillos zum Leben und zum Schreien der Maria*, Insel, Frankfurt, 1973 ; *Texte*, Klincksieck, n° 64, octobre 1979.

Ph. WERNEL

FLETCHER John (Rye, Sussex, 1579 - Londres 1625). Auteur dramatique anglais qui assura le succès de la tragi-comédie jacobéenne.

On lui doit, en totalité ou en partie, une cinquantaine de pièces. Il écrit probablement seul, et sans grand succès, deux comédies avant de s'associer avec Beaumont. Dès avant la fin de cette collaboration il travaille avec Shakespeare*, à qui il va succéder comme dramaturge principal des King's Men en 1616, pour *Cardenio*, pièce aujourd'hui disparue (1613). *The Two Noble Kinsmen* (les Deux Nobles Cousins, 1613), et peut-être *Henry VIII* (vers 1613 également). Entre 1619 et 1622 il donne avec Beaumont une dizaine de pièces, dont deux bonnes tragédies, *Thierry et Théodore*, et *The False One* (la Trahisse). Parmi les pièces qu'il écrit seul il faut mentionner *Bondiana* (1610), *Valentinian* (1611), *The Wild Goose Chase* (la Chasse à l'oie sauvage, 1621) et surtout *The Fairchild Shepherdes* (la Bergerie fautive, 1608). Il fait preuve de l'habileté technique d'un professionnel de l'écriture dramatique, enclin à flatter les goûts du public, au style facile et rapide, parfois brillant. Ses tragédies ne sont pas exemptes de vulgarité. Ses comédies ont de l'esprit, mais les personnages y sont plus des rôles que des caractères. Son jeu, peut-être inconscient, avec les perspectives morales, donne l'impression d'une pluralité de points de vue, et de l'inutilité de soumettre à une vision cohérente une société en décomposition.

BIBLIOGRAPHIE

E. M. Waith, *The Patterns of Tragicomedy in Beaumont and Fletcher*, New Haven, 1952 ; C. Leach, *The John Fletcher Plays*, Londres, 1962.

L. LECOCO

FLON Suzanne (Le Kremlin-Bicêtre 1918). Comédienne française. Elle débute comme

venduse et devient la secrétaire d'Éliot Piaf. Flon commence sa carrière de comédienne en réécitant des poèmes, puis elle présente des spectacles à l'ABC, à Bobino et au théâtre de l'Étoile. Routelle l'engage dans *Survivant* en 1943 mais c'est dans *Le mal aimé* (1947) qu'elle se révèle au public en « échantant » dans le rôle d'Alarica. Son répertoire est composé essentiellement de pièces de Boulevard* : Anouilh*, Rousin*, mais elle interprète aussi Shakespeare*, Pirandello, O'Neill* et Garcia Lorca. Flon a reçu le prix de la meilleure comédienne de la ville de Paris en 1987. Son jeu est marqué par l'ambiguïté adaptée à ses personnages doubles, à la fois mystérieux et limpides. Sa voix chaude contribue à créer des personnages banals et troublants où elle est comme tout le monde et comme personne.

U. CROWEY

FLORIDOR, pseudonyme de **Josias de Soulas**, sieur de **Primefosse** (Paris 1608-1671) Comédien français. De famille noble, fils de pasteur, il embrasse la carrière des armes en 1633, puis devient comédien. On le trouve en province et à l'étranger dès 1635, au théâtre du Marais* en 1638. Il se marie en 1638 avec Marguerite Balore, comédienne au Marais, dont il aura six enfants. En 1641 il abandonne le Marais et passe à l'Hôtel de Bourgogne, entraînant avec lui Pierre Cornelle*. A l'Hôtel il succède à Belleforest* comme chef de troupe et orateur en achetant sa charge. Acteur prestigieux, il continue à l'Hôtel sa brillante carrière. Spécialisé dans les grands rôles tragiques il crée les nouvelles pièces de Cornelle, puis de Racine*. Grand, séduisant, aimable, il est aimé du public qui apprécie sa diction naturelle et son talent. Exceptionnellement, il prend en sa faveur, en 1668, un arrêt de conseil prouvant que la qualité de comédien ne déroge point à la noblesse. Il meurt le 16 août 1671 quelques jours à peine après avoir quitté la scène.

BIBLIOGRAPHIE

C. Mongrédién, *Dictionnaire biographique des comédiens français du XVIII^e siècle*, 2 vol., Ed. du CNRS, Paris, 1961-1971.

C. SCHERER

Dario (Sangiario, Varese, 1926). Acteur, réalisateur et généreux, auteur, scénographe italien, sa renommée devient mondiale en 1969 avec *Misero Buffo*, inspiré de la culture médiévale, épopée des opprimés à qui le « jongleur » apprend la révolte par le rire.

Ses apprentissages passent par toutes les formes du spectacle populaire : récits des conteurs, monologues à la radio (1952), cabaret (1953), sketches à la télévision (1962), spectacles de chansons (1966). Avec sa femme **Franca Rame**, une enfant de la salle qui lui apporte l'héritage des troupes ambulantes, il fonde une compagnie pour laquelle il reprend à sa façon des farces traditionnelles (1958-1959) puis écrit sept comédies (1959-1968). C'est un théâtre effi-

ce, où le recours aux mécanismes du rire pour fustiger les institutions et les classes dirigeantes n'empêche pas le déploiement d'une fantaisie surréaliste. Mais les structures du théâtre officiel deviennent incommodes pour exprimer un engagement civique et politique radical. Dario Fo et Franca Rame choisissent en 1968 de jouer dans les salles, souvent peu praticables, gérées par une association culturelle de gauche. Mais, malgré les succès, la gauche « historique » et surtout le parti communiste italien supportent mal le contenu des pièces et les discussions qui forment le troisième acte des spectacles. Dario Fo et Franca Rame trouvent une nouvelle forme d'organisation, le collectif théâtral la Comune, prolongé par un réseau de « cercles la Comune », qui organisent à la base un travail de documentation, de discussion et d'intervention dans les luttes locales. Les pièces de cette époque sont conçues pour circuler rapidement d'une ville en grève à un meeting politique. Les actions, simplifiées, s'adaptent à n'importe quel volume de scène. Les textes sont « ouverts » et accueillent des développements nouveaux pour répondre à l'actualité : la machine comique, solidement construite, fonctionne toujours parfaitement. C'est de cette époque que datent *Morte accidentale di un anarchista* (*Mort accidentelle d'un anarchiste*, 1970) et *Non si paga ! Non si paga ! (Faut pas payer !, 1974)*, écrites en liaison, l'une avec l'autre, demandant de réviser du procès de l'anarchiste déféré à Milan, l'autre avec la

campagne d'autorédaction des factures en période d'inflation. Mais le collectif n'a pas survécu à l'escalade du terrorisme et une coopérative lui a succédé à partir de 1978. Dario Fo écrit avec et pour Franca Rame des textes sur les luttes des femmes. Pour lui-même il invente, dans la veine de *Misero Buffo*, des histoires désopilantes et graves, comme *Storia della tigre* (*Histoire du tigre*, 1980). Il est souvent appelé à l'étranger pour donner des spectacles et faire des mises en scène. Il a notamment donné une version brillante de *Médée malgré lui* et de *Médée volant* à la Comédie-Française en 1990. Il a reçu le prix Nobel de littérature en 1997.

BIBLIOGRAPHIE

Le comédien di Dario Fo, 10 vol., Binaudi, Turin, 1966-1994 ; Dario Fo, *Théâtre*, 5 vol., éd. Dramaturge, Paris, 1983-1997 (avec des études historiques et critiques aux vol. I et II et des dessins de Dario Fo au vol. V) ; Molière, *Le Médecin malgré lui*, *Le Médecin volant*, avec des illustrations de Dario Fo tirées de ses carnets de mise en scène, Imprimerie Nationale, Paris, 1991 ; *Le Carri Sanoir du comédien* (*Manuale minimo dell'attore*), trad. V. Tascia, l'Arche, Paris, 1990.

Travail théâtral, n° 14, 1974 ; *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*, t. 2, l'Âge d'homme, Lausanne, 1983 ; *Discussions. Sur les Restes de Cardoni*, Ed. Dramaturge, Paris, 1993.

V. TASCIA

FOIRE (le théâtre de la). Au XVIII^e siècle, les foires de Paris sont le lieu d'inventions formelles et d'expressions populaires théâtrales et parathéâtrales intéressantes en soi et qui influencent les théâtres officiels.

La guerre des théâtres

L'activité théâtrale dans les foires ne se limite ni dans le temps — on la trouve dès le Moyen Âge et le nom et le travail des forains se perpétuent de nos jours — ni dans l'espace européen. Mais on désigne comme théâtre de la Foire (en y incluant les premiers théâtres des Boulevards*) ce qui s'est joué à Paris d'environ 1680 jusqu'au début de la Révolution française, et notamment le recueil de textes choisis publié sous ce titre de 1721 à 1737.

Les foires, lieux de rencontres commerciales, se sont toujours adjoins des activités de divertissement : jongleurs, funambules, charlatans, montreurs de curiosités. A Paris,

gant ainsi dans la carrière. Son architecture franche et volontaire, dans le droit fil du Mouvement moderne, s'est appliquée à des programmes très diversifiés. Si le projet de l'Opéra-rock de Bagnolet, avec sa salle de 10 000 places — concouru dont il fut lauréat en 1984 — fut abandonné au démarrage du chantier, trois réalisations marquèrent son incursion dans le domaine de l'architecture théâtrale. Le Corum de Montpellier, opéra régional et palais des congrès (1984-1990), projet de vaste échelle au programme complexe (salles de 2 000, 800 et 500 places) constitue une intervention urbaine cohérente, prolongeant par un rude belvédère l'esplanade jouxtant la place de la Comédie. En contrepoint, la transformation de la salle des fêtes des Grésillons en centre dramatique national, à Gennevilliers (1982-1986), s'inscrit dans la rénovation d'un quartier. Cette œuvre développe avec discrétion une réponse architecturale adaptée à un outil théâtral particulier. Le travail de Bernard Sobolev sollicite à la fois les vertus de l'espace transformable, du lieu unique et celles de l'espace frontal, du lieu divisé, avec une cage de scène complète. Les solutions architecturales satisfont l'usage et l'esprit de ce lieu. Une troisième réalisation, le Centre culturel de Mulhouse (1993), illustre cette capacité d'adaptation en même temps qu'un goût pour les formes fortes et les contrastes vifs.

M. FREYDEFONT

VASSILIEV (VASIL'EV) Anatoli (Danilovka, près de Penza, 1942). Metteur en scène d'Union soviétique-Russie, réalisateur de films de télévision, pédagogue.

Venu tard au théâtre après des études de chimie, il est élève d'A. Popov et de M. Knebel qui le forme aux méthodes d'« analyse active », dernier stade des recherches de Stanislavski. En 1973, il signe son premier spectacle au Théâtre d'art (MHAAT) auquel collabore I. Popov, qui sera dès lors son scénographe attitré. Il monte peu de spectacles, chacun étant le fruit de longues périodes de répétitions : *Première Variante de « Vassa Zelyznova » de Gorki*, Théâtre Stanislavski (1977-1978) ; *Vzrosliaia doz' molodogo zhelovka*

(*la fille adulte d'un jeune homme*) de Slavkine, Théâtre Stanislavski (1979). Il partage les difficultés des jeunes metteurs en scène des années soixante-dix, sans lieu fixe dans un réseau théâtral bloqué. Chassé du Théâtre Stanislavski, c'est la Taganka qui l'accueille (*Première Variante...*, 1981), et il y écrit *Serso (le Cercueil)* de Slavkine (1982-1983), qui concentre, comme *la fille adulte...*, l'héritage de sa génération étouffée. En 1987, il reçoit un local qu'il appelle de façon poétique « École d'art dramatique » et il présente *Six Personnages en quête d'auteur* de Pirandello (1986-1987). *La personnalité* qui lui donne un théâtre, lui ouvre aussi deux ans de tournées internationales avec *Cercueil* et *Six Personnages...* (France, 1988).

Vassiliev insiste sur les processus de pédagogie et de recherche tant dans ses sessions au GITS (depuis 1981) et au VGK (Institut du cinéma), dans les séminaires qu'il conduit à l'étranger (depuis 1990) qu'avec ses acteurs, travaillant des textes de Dostoïevski, Dumas, Wilde, Tchekhov, Platon, Mann ou Pouchkine, et donnant parfois voir la recherche en cours (*Les Diamants*, Moscou, 1988-1990 ; *Vis-à-vis*, Miramas, 1988) ; *Oscar Wilde*, Moscou, 1990 ; *A d'après le vœu de Pirandello*, Rome, 1993). Entre autres chanteurs s'inscrivent de rares mises en scène, à l'étranger (*Bal masqué* de Lermontov, Comédie-Française, 1992 ; *D'après le son*, d'après *le Songe de l'onde* de Dostoïevski, Budapest, 1994). Marqué par Grotowski et les écrits de Mikhail Tchekhov, par la mise en question du réalisme psychologique à travers Pirandello et Dostoïevski, il conçoit le théâtre à la fois comme matière scientifique et comme une pratique vivante de ceux qui le font. Par son travail théâtral théorique et pratique, il tente de fonder, au-delà d'un théâtre d'« état d'âme », un « théâtre de l'esprit ». La réévaluation de son théâtre de la rue Povorskii enfin rénové s'est faite en 1997 avec *Les Lamentations de Jérémie (Plat Ermini)*, musique V. Martynov, décor I. Popov, Ensemble vocal Strina) œuvre paralinguistique et parathéâtrale. Dans ses derniers travaux, Vassiliev s'intéresse particulièrement au dialogue au verbe, capable de devenir le « conducteur de l'esprit », il expérimente le rythme et

l'énergie d'une diction théâtrale pulsée (*l'Innie de pierre (Kamennyi gos')* de Pouchkine ; *Le Jardin de Molière*, 1996, Festival d'Avignon 1997).

BIBLIOGRAPHIE

Art du théâtre, 1988, n° 9 ; *Théâtre/Praxis*, n° 109, 1991 et n° 116, 1994 ; *Theaterstreifen*, n° 1, 1992 ; *Anatoli Vassiliev, Maître de stage. A propos du « Bal masqué »* de M. Lermontov, Lanman, Carnières-Morhanweil, 1997 ; *Ubu*, 1996, n° 3.

B. PICON-VALLIN

VAUDEVILLE. Le mot vaudeville est ancien mais son acception a sensiblement évolué entre l'époque où le genre était tiré plutôt vers la chanson, et aujourd'hui où l'on a tendance à en faire un des cantons du théâtre « Boulevard ». Le plus intéressant est la mécanique dramaturgique et stylistique qu'il met en branle, marquée au sceau de la folie, du côté des situations comme des personnages.

Historique

A l'origine, chanson bachique et satirique en gaie du « Val » ou du « Val-de-Vire » selon la tradition attribuée la création, vers 130, à Olivier Basselin. Le terme vaudeville, dont l'étymologie demeure contestée, aurait pu aussi subir l'attraction paronymique de « voix-de-villes », recueil de chansons populaires), désigne tour à tour des chansons gaies, grivoises et caustiques, puis des couplets chantés sur des airs connus réduits dans une comédie légère, enfin la comédie elle-même. Aujourd'hui, il désigne une comédie d'intrigue sans couples, riche de complications (généralement amoureux) nées de rencontres fortuites et de qui-proquo.

Dès la fin du XVII^e siècle, par le biais des maîtres de la Foire, des airs (timbres) connus de tous (seules les paroles changent) s'insèrent dans des trames théâtrales. Avec l'opéra-comique préhâché, naît ainsi l'opéra-comique préhâché. L'art de l'opéra-comique prend plus tard le pas sur le vaudeville, et l'opéra-comique se distingue nettement de la « comédie à vaudevilles » qui, après une certaine éclipse, renaît sous l'évolution avec la création du théâtre du boulevard (1792). Le terme désigne alors un

nouveau genre théâtral qui crée des types (Mme Angot, M. Dumollet) et qui, grâce à des auteurs inventifs (Pis et Barré, Rader et Desfontaines, Désaugiers), connaît d'extraordinaires succès qui se prolongent sous l'Empire et la Restauration.

Toutefois, dans la plupart de ces innombrables pièces, qu'elles tirent vers la « folie », l'anecdote ou la farce grivoise, l'argument était mince et ne reposait souvent que sur quelques calembours et le talent de l'auteur. Le mérite de Scribe, qui domine le genre de 1815 à 1850, est de donner au vaudeville une charpente fortement construite où imprévus et qui-proquos s'insèrent dans un jeu subtil de préparations et où le suspense ménagé n'exclut ni sentiment, ni psychologie, ni critique sociale. Cette évolution conduit vers 1860 à la disparition des couplets chantés. Le vaudeville accentue encore la rigueur de sa construction sous l'impulsion de Labiche, qui, à partir d'*Un Chapeau de paille d'Italie* (1851), donne plus de tempo au mouvement, hypertrophie les procédés comiques, en particulier les répétitions, les méprises, et la logique des situations où sont jetés des personnages têtés.

Cet héritage sera repris par A. Hennequin (1842-1887) et surtout par Feydeau, qui construit des pièces de plus souvent en trois actes où l'intrigue très complexe et méticuleusement agencée, après un qui-proquo ou une rencontre inattendue, lance les personnages dans un monde où, avec frénésie, s'enchaînent des péripéties saugrenues et où règne la logique loufoque de l'absurde. Après Feydeau, le genre s'affaiblit et s'apparente au théâtre de Boulevard, qu'il marque de son empreinte. La tradition toutefoits ne semble pas perdue, le succès par exemple de *Boeing Boeing* (1960) de Marc Camoletti atteste à la fois la profonde vitalité du genre et ses besoins de renouvellement.

BIBLIOGRAPHIE

H. Cidel, *Le Vaudeville*, PUF, « Que sais-je ? », Paris, 1986 ; « Le vaudeville », *Europe*, n° 786, oct. 1994.

J.-M. THOMASSEAU

Esthétique

L'évolution de l'art du vaudeville permet de déceler le développement d'une méca-

C/ Extrait du spectacle

- Acte I, scènes 1 et 2
- Acte III, scènes 2 et 5
- Acte V, scène 1

Acte I

Scène 1

Kassia (lisant un livre et répétant studieusement...) la taula : la table. Taular : renverser. Taulejar : le fêtard...

(elle porte les mains à son ventre enceint...) Tu sautes - tu sautes... que tu as faim ! Ce pourrait être l'heure mais ce n'est pas l'heure. Monsiuer m'a dit : "Entre les heures, c'est interdit !". C'est interdit pour toi mais moi j'ai faim.

(elle va à la boîte des biscuits, en prends un, se retient... elle se retourne vivement comme si elle soupçonnait la présence d'une caméra de surveillance.) Il ne faudrait pas qu'il me voit, l'oeil du maître... (elle observe autour d'elle...) Il y en a partout. (la caméra invisible...) Tu es où et tu marches quand ?... Ce n'est quand même pas un vol d'avoir une petite dent ? (contrefaisant la voix de Madame...) "Tu le fais trop souvent et n'importe quand !" C'est Madame qui le dit. Elle règle tout : le manger, les papiers, les sorties... et même la culotte ! C'est un string, le string security. Il est trop serré, et comme bébé grossit... (inquiète) Et s'il ne peut pas passer par en bas ? ... Zelphe a raison: "Ils sont fous, ces toubibs".

(attirée par le téléphone...) Zelphe-aussi, c'est trop. En neuf mois, elle ne m'a pas appelé une seule fois ! Elle dit qu'elle m'aime et elle reste là-bas au pays. Le théâtre l'a rendu folle : jouer-jouer-jouer... Et si je l'appelais, moi ? "A l'étranger, c'est interdit !" Madame m'a dit...

Scène 2

(Maryse entre vivement, elle est enceinte, elle aussi)

Madame : Papèt, il est sorti ?

Kassia : Non, Monsieur m'a dit : non. Et quand c'est non, c'est non.

Madame : Va voir dans sa chambre ! La police vient de ma prévenir qu'il a été vu en train de "tagger".

Kassia (catastrophée) :Waï !

Madame : Va vite ! (Kassia sort. Madame jette un oeil sur le livre que Kassia lisait, marque une moue de désapprobation et compose un numéro téléphonique). Ici Madame Artaban, veuillez me passer le docteur Calmette... Charlie ! C'est Maryse. Toujours au sujet de mon beau-père. Cela ne peut pas durer... (elle écoute) Un jour, c'est de l'épilepsie, un autre, c'est la prostate... Vous doutez tous de vos pronostics ! (elle écoute) Vue la situation politique, Honoré préfère que tu parles de maladie d'Alzheimer... Bon écoute, je passe à ton cabinet prendre le calmant en sortant du "Heart-club"... (Elle écoute) Tu ne vas pas passer ta vie à me reprocher de ne pas te confier ma grossesse...

(Kassia est revenue et s'impatiente).

Kassia : Papèt bauch n'est plus dans sa chambre.

.../...

Madame : (à Kassia) Ah !... (au téléphone) : Excuse-moi. Encore du neuf ! Je t'expliquerai.
(elle raccroche et allant vers l'interphone...) Combien de fois faudra-t-il te dire que papet ne s'appelle pas Bauch mais Artaban, comme Monsieur .

Kassia : c'est pourtant Bauch qu'il veut que je l'appelle !

Madame : Il perd la tête !

Kassia : Je ne sais pas si c'est la tête qu'il perd ou s'il veut perdre un nom que Monsieur a trop farlabiqué. C'est du moins ce qu'il m'a dit...

Madame : "Farlabiqué" ! Tu emploies des mots sans savoir ce qu'ils veulent dire. Occupe-toi du bébé. Point ! (à l'interphone...) Société Gachon ? Veuillez contrôler immédiatement la vidéo Maison des Oursouillades... Oui, la résidence de Monsieur le Capitoul... Vous ne l'avez pas quittée des yeux et vous n'avez rien vu ! ... Alors je vous conseille de la revisionner presto, merci. (elle raccroche, dépitée. Mal à l'aise, Kassia s'est réfugiée dans un fauteuil.) Toi Kassia, tu n'as rien vu non plus ?

Kassia : Rien.

Madame : Vous allez nous faire croire à un mystère !

Kassia : La vidéo est votre affaire. Moi, j'en ai assez avec ce que vous savez.

Madame : Que lisais-tu ?

Kassia : c'est pour mieux comprendre "lou Papèt". J'apprends la langue qu'il nous parle...

Madame (l'interrompant) : Tu as vraiment du temps à perdre !

Kassia : Je suis sûre qu'il a des tas de choses à raconter. Chez moi, les Anciens...

Madame : (l'interrompant à nouveau) : Tu es bien brave, Kassia. Mais ici, ce n'est pas chez toi. Ce patois n'est qu'une lubie de plus.

Kassia : Ce n'est pas si mal de retomber dans l'enfance...

Madame : Ne sois pas si naïve ! La maladie d'Alzheimer n'a rien à voir avec l'enfance.

Kassia : Des fois, il est plus intelligent que les plus sages...

Madame : Des fois il est plus fou que les fous ! Ne perd pas ton temps à ces bêtises. le petit, le sens-tu poussé ?

Kassia : Il donne des coups de pied de cheval quand il a faim.

Madame : Tu sais précisément les prescriptions de l'ordonnance ?

Kassia : Deux à six heures. Puis la blanche. La jaune : tous les trois heures !

Madame : Fais-le moi sentir !
(Kassia tend son ventre. Madame pose dévotement les mains dessus, le palpe en fermant les yeux).

Kassia : Parfois, je me demande si cette culotte ne serre pas trop ?
(Madame ne répond pas.) Peut-être qu'il faudrait l'élargir maintenant ?

Madame : Tu demanderas à Monsieur.

Kassia : Monsieur, c'est la politique. Vous c'est l'enfant.
(Madame retire ses mains et se détourne de Kassia).

Madame : Tu dis qu'il pousse-pousse... Comment se fait-il que je ne sente rien ?

Kassia : Je ne vous mens pas. Il donne des coups ! Soit qu'il a faim, soit qu'il veuille dire quelque chose ?

Madame : Et s'il voulait parler, tu serais capable de comprendre... à qui il veut parler ?

Kassia (spontanée) : A moi !... (retenue) ou à vous... à Monsieur... al Papèt... Sabi pas ieu !

Madame (catégorique) : Mon beau-père ne doit rien savoir. Nous te l'avons dit bien des fois. Tu ne lui as rien dit au moins ?

Kassia : Non-non, rien. Mais il voit mon ventre et il veut que je lui parle en occitan.

Madame : Ne reviens pas là-dessus.

Kassia : C'est Papèt qui y revient pour dire le contraire de Monsieur.

Madame : Papèt et Monsieur sont plus proches que tu ne le penses. Vois comme ils se ressemblent. Tel père, tel fils !

kassia : Oui tête coupée. mas pas çò que i a dins la testa...

Madame (en sortant) : Ce n'est pas ton affaire. fais manger bébé.

Kassia (posant les mains sur son ventre) : Comme dirait lou Papèt : "te sias arrestat de bolegar". Alors tu attendras bien encore dix minutes.
(Reprenant un autre biscuit) Oh et puis !...

.../...

Acte III

Scène 3

Petit résumé

Monsieur le Capitoul doit hébergé son expert-sécurité, une américaine nommée Mme Walter, qui doit débarquée de l'avion "Paris-Grand bleu".

Madame la Capitoule attend elle aussi la visite de son expert en accouchement-sensoriel : M. Retlaw qui figure aussi sur le même vol "Paris - Grand bleu".

Cependant l'avion a été détourné et s'est écrasé.

(Monsieur passe devant le miroir et remet de l'ordre dans son accoutrement.)

Kassia (revenant) : Il n'y a personne.

Monsieur : Tu viens toi-même de ma dire qu'elle était encore sous le choc...

Kassia : Moi, je n'ai rien vu. C'est Madame qui m'a dit.

Monsieur : Ventre de coq !

(il sort précipitamment, Kassia le suit. Aussitôt, Madame Walter entre par la porte de service et inspecte les lieux. Dans la cour, le chien aboie.)

Voix de monsieur (dans le couloir, à Kassia) : Cours aeu pavillon voir si le vieux ne l'aurait pas détournée... (il entre et aperçoit Madame Walter.) Oh ! Je vous croyais encore sous le choc.

Mme Walter (accent américain) : Pas cap de chòc ni de pachòc.

Monsieur : A vous de voir maintenant, non. Mais les olivettes de Cuges fument encore de l'escrachment de votre avion.

Mme Walter : Sufisià de preveire. Tanben ai previst lo parachut.

Monsieur : je vous ai crue moribonde quand la police vous a ramenée. (il se gratte)

Mme Walter : los vos disi ;preveire e agachar. Pas de malhor agachon que quand òm vos crei K.O..

Monsieur : Bravo ! Vous simulez à merveille, on ne s'y serait pas trompé. Je sens que nous allons pouvoir aller au fond des choses. De plus, vous parlez un excellent français.

Mme Walter (surprise) : French ? No. Oc : si !

Monsieur (tout aussi surpris) : Oc ?

Mme Walter : Si.

Monsieur : Oc occitan ?

Mme Walter (clin d'oeil complice) : Per vos servir, senher Capitoul.

Monsieur (éclatant de rire) : Ah ah ah ! Simulacion-simulacion ! C'est plus vrai que nature. Bravo !

Mme Walter (idem) : Question lenga, cal pegar al terrenç.

Monsieur (idem) : Pour sûr.

Mme Walter (idem) : Tenue léopard : obligatory. Comprenetz ?

Monsieur (idem) : Absolument ! , vos ?

Mme Walter : E perque parlatz pas òc.

Monsieur (confus puis pragmatique) : lo parli mas... mas soi un politic. E aiciun politic pòrta pas la tenguda leopard.

Mme Walter : E que pòrta ?

Monsieur : La tenguda... audimat.

Mme Walter : Audimat, qu'es aquò ?

Monsieur : E ben : quicòm de quicòm de camoflat. Understand usted ?

Mme Walter (ravie) : Yes : tenguda chameleon. Terrible ! (professionnelle) Ara zo : inspection ! (dehors, le chien aboie... Elle parcourt l'espace d'un regard suspicieux.) Camerà aqui, aval e alai... Garantissatz los observators ?

Monsieur : Cent pour cent ! Et idem pour l'environnement. (il se gratte sous le bras.) Quatre remparts de protection : l'électro, l'architecture, l'animalo et la parade de proximité. Tout est au top pour que nous soyons l'épicentre décisionnel. Ce sera plus sûr qu'au Capitoulat et ne nous y trompons pas : votre mission sera rude. (le chien hurle de façon bizarre.)

.../...

Mme Walter : Senher Artaban, ja podètz considerar qu'un barri ven de tombar. aquel chin es victim d'una ataca de parasites sornaruts.

Monsieur : Des parasites sourbois ?

Mme Walter : s'es ancara temps, corrissètz per lo passar al bioxophide de plutobandum.

Monsieur (déboussolé) : De ? (il se gratte le genou.)

Mme Walter : Anatz pas me dire qu'avetz pas previst lo bioxophide de plubantum ?

Monsieur : Euh...

Mme Walter : Il figure au titre de incontournables recommandés par "l'Intelligency Servicy".

Monsieur : Alors, c'est en bas. (Il va pour sortir, Kassia rentre.)

Kassia : Monsieur, cette Madame Walter n'est pas non plus dans... (elle aperçoit l'inconnue et marque une curieuse surprise...) Oh !

Monsieur : T'inquiètes, je l'ai retrouvée. Cours au garage ! Tu verras un carton avec une tête de mort : le bio... de pluto... quelque chose. Tu en passeras une couche à King Kong.

Kassia (effrayée) : Ouille-ouille ! Il me bouffera.

Monsieur : N'aie pas peur, il est attaché.

Mme Walter : Vaporisarètz de luènh.

Kassia (à contre coeur) : Bon... (elle sort)

Mme Walter : aquela filha es al vòstre servici ?

Monsieur : En quelque sorte.

Mme Walter : Strange...

Monsieur : Quoi ?

Mme Walter : pas rès.

Monsieur : Si. Vous avez dit : streindje...

Mme Walter : Es pas qu'una intuition.

Monsieur : Si ce n'est que cela, rassurez-vous, elle est bel et bien enceinte.

Monsieur : Ici, on ajoute même: enceinte jusqu'à la gargamelle !

Mme Walter : De qual ?

Monsieur (se grattant encore) : Ah !... C'est... comme qui dirait... Excusez-moi : depuis ce matin, j'ai des démangeaisons !

Mme Walter : Me montrarètz. Disètz : encencha de ?

Monsieur (embarrassé) : Eh bien... Sachez que ma femme milite dans de nombreuses confréries charitatives. Elle accueille des filles-mères sans frontières.

Mme Walter : In here ?

Monsieur (toujours en se grattant) : Disons provisoirement.

Mme Walter : Qual es lo pichòt nom de vòstra dòna ?

Monsieur : Maryse.

Mme Walter : Ont'es : Maryse ?

Monsieur : Elles est à la recherche d'un certain Monsieur Retlaw.

Mme Walter : Monsieur Retlaw ?

Monsieur : Vous n'êtes pas au courant de ce mystère ?

Mme Walter : M'impòrta fòrça de lo saber ?

Monsieur : Eh bien ce Retlaw était invité par mon épouse. Le hasard a voulu qu'il soit dans le même avion que vous. Il figure sur la liste des passagers au départ. Il ne figure pas sur la liste des passagers à l'arrivée.

Mme Walter : desintegrat dins l'escrach de l'avion ?

Monsieur : Les experts des Troupes d'Interventions Patriotiques...

Mme Walter : Lo T.R.I.P....

Monsieur : ...réfutent cette hypothèse. Maryse va revenir, nous en saurons plus. (il se démange.) Vertidierament aquelas prusors me son insuportables.

Mme Walter : Montratz !

Monsieur : Prenetz pas aquela ena.

Mme Walter : Cal pas daissar rès dins l'ombra.

Monsieur : Son mal plaçadas.

Mme Walter : Pas de chi-chi entre nautres.

Monsieur : Bon... (il pose son gilet pare-balle, déboutonne sa chemise, relève son tricot...)

Mme Walter (observant le gilet) : En France, êtes-vous encore à ce type de pare-balle ?

.../...

Monsieur : Comment ? Il en existe de plus efficace ?
Mme Walter : Segur : lo "pare-et-renvoie".
Monsieur : Vous voulez dire qu'il renvoie les projectiles ?
Mme Walter : Yes, but expensive price.
Monsieur : Peu importe le prix !
Mme Walter : Vos dirai onte passar commanda. Montratz !
Monsieur (exposant son ventre) : Vesètz un pic o es simplementament tot roge ?
Mme Walter : Attendez-vous à plus de démangeaisons encore, peut-être même à des cloques ou des oedèmes varicieux.
Monsieur (se démangeant rageusement, à part) : Ont'diable ai aganta aquela ronha !
Kassia (revenant) : J'ai aspergé King-Kong... mas rabala la coeta.
Mme Walter : Ara podètz tratar lo senhèr capitol.
Monsieur : Est-ce-bien utile ?
Mme Walter : Par ara : l'urgencia es de tratar. La bioxophide de plutobandum farà l'afar. sufis d'aplicar la "pega 3" dessus vòstre còs tot... (à Kassia) Anatz preparar la "pega 3". (Kassia obéit.)
Monsieur : Elle va me voir tout...
Mme Walter : Aquò compensarà l'esglasi de vos veire tot ronhos. Cependant, dites-moi (suspicieuse) : This dtrange girl ?
Monsieur : Kassia ?
Mme Walter : S'es enclocada d'un enfant qu'es pas d'ela ?
Monsieur (confus) : Cresètz ?
Mme Walter : De mai, aquel foetus a un quicòm de ten de vos ?
Monsieur : Où allez-vous chercher tout cela !
Mme Walter : N'avez-vous pas fait appel à une "security woman" ?... Maintenant, je peux prendre mes quartiers dans la chambre que vous me destinez. Apprenez cependant que le second rempart de sécurité vient de tomber. Quelqu'un es dintrat dins la villà sens que pas rès l'anoncesse. See you soon. (elle se retire. Monsieur abasourdi court à la fenêtre, puis à l'interphone. Madame Artaban entre, enceinte.)

Scène 5

(Kassia frappe à la porte et entre, les mains verdies par le produit de traitement.)

Kassia : C'est bon : Monsieur est décontaminé. Il sèche. Je suis passée au pavillon du Papèt. Il m'a encore dit "Méfi ! Lo F.R.O.C. farà chòc". Oh !... (Elle reste périfiée de surprise en notant la présence de Retlaw.)

Mme Retlaw : Je me présente Jacko retlaw, especialista de aptonomia et communications extra-sensorielles. Madame a eu la bienveillance de m'inviter pour assister à sa double grossesse.

Kassia (A Retlaw.) : Vous avez le numéro du code ?

Madame : Kassia, ce code est secret. Nous serons là quand il faudra. Monsieur Retlaw, je vous en prie, je n'ai que trop attendu.

M Retlaw : Inutil d'esperar que estamos en el corazon del proposito. devemos crear un circuito linguitico-afecivo entre el polo positivo, la madre usted, e el polo negativo, la chica paladora. Para eso se necessito una presa de terra, ieu. M'asseti lotus egalament detràs de la Dòna... Destibam nos en alenant d'a fons... barram los uòlhs e pausam las mans sul ventre del vesin de davant. E vos, Kassia sul ventre vòstre...

.../...

ACTE V

Scène 1

(Au milieu du salon repose le cercueil pour le dernier voyage. Sur les fauteuils, Madame et Monsieur attendent la cérémonie. Un candélabre de chandelles jaunes et rouges éclairent la veillée funèbre.)

Madame (sursautant d'un demi-sommeil) : Je l'ai encore entendu parler !

Monsieur : Ah et que disait-il ? ...

Madame : Il lançait un appel...

Monsieur : Encore !

Madame (agitée) : ... qu'il est entré dans la clandestinité suprême et qu'il va reprendre du service dans le maquis de l'au-delà.

Monsieur : Il est moins à craindre en fantôme qu'en fada. (lui tendant un verre) Tiens, prends un peu d'ensuquéfoutine et dors tranquille. (il décroche le téléphone...) Madame Walter remuera ciel et terre pour ramener Kassia. (au téléphone) C'est toujours moi, passez-moi Mollard... Rien de neuf ?... Tout autour rien qui bouge ?... Question table d'écoute ?... Pas un pet de travers, compris ?...

Madame : C'est affreux, nous ne savons même pas si notre bébé est né.

Monsieur : Combien de fois faudra-t-il dire qu'il ne peut pas être né puisque Retlaw n'a pas la clé du "String security".

Madame : Il n'a pas la clé mais c'est le diable. Maintenant, j'en suis sûre. L'escrachement de l'avion ? Il s'en sort sans plaies ni bosses. Le rapt de Kassia ? Il sort d'ici avec elle sans être détecté ni par le TRIP ni par les caméras. Dieu, où l'a-t-il encore emmenée ?

Monsieur : Diable ou pas, il aura bien du mal à déverrouiller la serrure du string. Le mécanisme électro-magnétique est capable de résister à des secousses puissance 7.

Madame : Que veux-tu que cela m'indique : "puissance 7" ?

Monsieur : La moitié d'Hiroshima.

Madame : Et tu oses m'en faire part ? (elle hurle) Le petit et kassia là-dedans ? ... Mon dieu, dans quel monde vivons-nous ? (percevant une alarme.) On a sonné, non ?

Monsieur : Nul ne peut entrer, exceptée Miss Walter.