

**L'ART NOUS DOIT UNE RÉVOLUTION MORALE
ENTRETIEN AVEC LE MAÎTRE CARLO BOSO - UN ÉMÉRITÉ
DU STYLE *COMMEDIA DELL'ARTE***

Bianca Holobuț

DOI 10.46522/CT.2023.S1.05

Mots-clés :

liberté, changement, pouvoir, censure, société

Le théâtre est le miroir de la réalité, et pour mieux comprendre l'importance d'avoir un type de théâtre qui répond réellement aux besoins culturels actuels de la société, nous devons examiner de très près l'environnement dans lequel nous, en tant qu'artistes, opérons. L'humanité est aujourd'hui à la croisée des chemins, et elle a définitivement besoin d'un changement.

Dans ce contexte, le théâtre devient la forme d'art la plus incisive, la plus appropriée et en même temps la plus difficile pour changer l'humanité. En effet, si nous regardons autour de nous et analysons l'image du monde dans lequel nous vivons aujourd'hui, le théâtre peut non seulement provoquer un changement, mais, de plus, je crois qu'il a le devoir de le faire. Et cette incisivité du théâtre dans le contexte du changement vient du fait que nous ne sommes plus protégés par l'écran, comme dans le cas du cinéma, mais nous ressentons tout à la surface, ici et maintenant, tout est vivant.

Le théâtre peut changer le monde et façonner les opinions ou les ébranler. Le changement se produit lorsque le théâtre réussit à faire bouger quelque chose en chacun de nous, mais pour cela, la valeur doit primer sur tous les autres principes. Le principe de l'autonomie de la culture et de l'art - ce principe garantit la création des conditions matérielles, morales et authentiques nécessaires à la libre expression de la valeur sans références idéologico-politiques ou

mercantiles-commerciales ; le principe de la liberté de création - ce principe protège la liberté de création et d'expression. Il considère la pleine liberté du créateur dans le choix des moyens d'expression pour la transmission du message artistique, en éliminant toute forme de censure.

Bianca Holobuț : *Maestro, je vous ai entendu dire à plusieurs reprises que « le théâtre est la preuve vivante de la démocratie ! ». Dans ce contexte, je suis d'avis que parmi les autres styles théâtraux, la commedia dell'arte a eu le privilège de bénéficier d'un outil essentiel dans son évolution en tant que garant de la liberté - le droit des acteurs à l'improvisation - qui a également fait la différence entre les scénarios de cour et les scénarios de commedia dell'arte. Les premiers étaient écrits par un auteur et étaient soumis à la censure d'un duc, d'un prince ou même de la république vénitienne, tandis que les seconds étaient capables de supprimer le pouvoir de la censure par l'improvisation. En outre, nous savons que, tant dans sa forme que surtout dans son contenu, la commedia dell'arte est un type de théâtre politique, qui avait une valeur didactique. Tous les scénarios représentaient cette bataille du pouvoir de l'amour, confronté à l'amour du pouvoir. Si l'on remonte au théâtre grec, qui avait la même fonction didactique - il éduquait son peuple en mettant en évidence le vice et le triomphe de la vertu, et qui représentait sur scène les débats entre les dieux et les hommes pour définir qui est responsable et de quoi, on se souvient qu'il a disparu avec le premier souffle du christianisme. Vous nous avez également raconté, lors d'un des stages que nous avons effectués ensemble, un fait extrêmement intéressant : en 1807, Napoléon, par un édit a coupé le droit de parole aux acteurs parce qu'ils avaient manqué de respect à l'imposition du pouvoir. Ils sont devenus marionnettistes, et c'est ainsi que l'opéra lyrique est né. Dans ce cas, on peut parler d'un conditionnement de l'évolution des formes artistiques en général et de la commedia dell'arte en particulier, en fonction des mécanismes du pouvoir ou de ses constructions sociales.*

Carlo Boso : Oui, l'édit de Napoléon de 1807 concernait Paris et les autres théâtres de l'empire. Nous pouvons dire qu'il a contribué à l'histoire de la censure. Il a effectivement bloqué tous les théâtres parisiens, sauf les neufs qui étaient sous le contrôle. La censure était très stricte et cela

a clairement conduit au développement d'autres formes de théâtre. Oui, disons que le rapport au pouvoir et au spectacle vivant en général et la censure ont poussé un certain nombre d'artistes à se tourner vers la danse, vers d'autres formes de théâtre comme la pantomime, qui sont libérées du poids de la censure, comme l'est la *commedia dell'arte* grâce à l'improvisation. Le rapport au pouvoir a conduit à un changement des formes d'expression artistique. Parce qu'une fois que nous montons sur scène, nous nous exposons au public afin de représenter par l'action dramatique les problèmes de la société, et nous nous exposons aussi à la censure, bien sûr, c'est inévitable. Et comme tu as bien retenu, le théâtre a une fonction didactique, il est là aussi pour éduquer les gens en donnant des exemples représentatifs.

Dès lors que l'on rencontre le pouvoir, ceux qui sont élus pour gouverner un pays selon leurs propres idées, puisque le théâtre peut imaginer une autre façon de gouverner, notamment de valoriser certaines actions plus que d'autres ou certains symboles, il est inévitable que l'on arrive à la censure. D'autant plus qu'on dit des choses au théâtre qu'on ne dit pas en littérature, peut-être même pas dans la presse. Ainsi, le théâtre, plus que d'autres formes d'expression, a subi l'épée de la censure, ce qui l'a poussé à créer, à découvrir d'autres formes. Comme tu as dit, les marionnettes, l'opéra, sont certainement nés précisément de ces rapports de force qui s'établissent parfois entre le pouvoir et le théâtre de la parole...

B.H. : *Quelle est donc la perspective des relations entre le théâtre et les différentes institutions du pouvoir ?*

C.B. : J'espère que nous pourrons tous voir de bonnes perspectives ensemble. Il est inévitable que le théâtre, et je ne parle pas ici des représentations théâtrales que j'ai vues en Roumanie ou en Europe de l'Est, mais ici, dans notre partie occidentale, le théâtre perd un peu de ses origines, il perd justement cette part artisanale extraordinaire que peut avoir l'idée d'une compagnie qui porte en avant un discours, qu'il soit éthique, esthétique ou social. On est dans une forme de théâtre de misanscène, si vous voulez, un peu en Espagne, en France, en Italie, où on prend un classique comme prétexte pour faire un petit peu n'importe quoi.

Cela signifie que nous avons un peu perdu l'idée du théâtre d'acteur et surtout l'idée d'une compagnie qui se réunit pour présenter des œuvres théâtrales. Cela va également diminuer ce que signifie la fonction sociale de l'acteur. Puisque le social est absent de l'acte créatif et que vous avez en face de vous - un petit groupe de mercenaires qui se réunissent pour faire une création et puis une autre, sauvant ce qui pourrait être leur appartenance à l'institution du Théâtre, mais sans qu'il y ait une réelle réflexion de fond de la part d'une compagnie.

Je ne parle pas ici d'un metteur en scène, qui, comme je l'ai déjà dit, peut prendre en otage un auteur classique pour finir par faire ce qu'il imagine être du théâtre. Ou pire, les auteurs qui prennent en otage l'espace scénique pour façonner leur œuvre. Le théâtre est dans une phase de remise en question, je pense qu'il est absolument nécessaire de revenir au fait que le théâtre a une fonction artisanale et qu'en étant artisanal dans l'art on peut arriver à exprimer des concepts, des idées, de manière originale, comme l'a fait Bertolt Brecht en son temps, afin de participer toujours plus à l'évolution de notre société et de préserver le processus démocratique de notre société. J'espère qu'il en sera ainsi.

B.H. : *Dans la commedia dell'arte, le corps est le pouvoir. Avec la voix, elle devient un vecteur d'émotion. L'utilisation du masque oblige l'acteur à utiliser son corps d'une manière non naturelle. Paradoxalement, cette «contrainte» du masque permettait en fait aux acteurs de jouer les textes même dans différents dialectes italiens, partout dans le monde, et de se faire comprendre. Et ce, parce qu'à travers le langage corporel et la grammaire émotionnelle de chaque personnage, le langage est devenu universel. Évidemment, dans ce contexte, la formation de l'acteur devient essentielle. Combien et comment vous êtes-vous formé au Piccolo Teatro lorsque vous avez travaillé sur Harlequin, serviteur de deux maîtres ? A quoi ressemblait une journée de répétition pour vous ?*

C.B. : Au Piccolo Teatro di Milano, c'est là que j'ai fait mes études et la formation était axée sur ce que pourrait être une étude des différentes époques de notre société et de la fonction que le théâtre a eu à différentes époques de notre société. C'est-à-dire que nous avons essayé de contextualiser notre travail dans une société en évolution. C'était la première

chose. Cela signifie que nous avons d'abord préparé la partie intellectuelle, puis que nous avons travaillé chaque jour sur la partie physique. Nous n'avons pas fait le contraire. Nous devons savoir pourquoi nous faisons les choses, puis nous sommes passés à l'aspect physique. Chaque geste était à son tour habité par un geste politique. Nous savions pourquoi nous montions sur scène, quelle était notre mission dans la société - comme je l'ai déjà dit, il s'agissait de contribuer au processus démocratique.

Bien sûr, la rencontre avec les masques lorsque j'ai travaillé sur « Harlequin, serviteur de deux maîtres », a changé ma vie car j'ai découvert l'universalité du langage de la *commedia dell'arte*. Grâce à cette contrainte qu'impose l'utilisation du masque, parce qu'elle t'oblige à inventer un langage universel, elle m'a permis de découvrir que le théâtre lui-même est universel et que si la langue est extrêmement importante, parce que le langage de chaque personnage vient identifier sa culture et sa façon d'être, elle n'est pas une barrière. Nous pouvons vaincre par l'émotion et le geste, par la grammaire émotionnelle et gestuelle, quelle que soit la barrière. La rencontre avec Strheler et le travail sur "Harlequin, serviteur de deux maîtres" ont été déterminants pour la suite de ma carrière.

Chez Piccolo, nous avons l'habitude de toujours commencer par une première semaine à table. Même pour Harlequin. Même si ce n'était pas une pièce comme celle de Strindberg, c'était une pièce d'action, une action réelle, physique. Mais nous passions une semaine à la table pour bien comprendre ce qu'était vraiment l'objectif de chaque personnage. Nous faisons une analyse détaillée de chaque scène à la table, puis nous nous levons pour travailler debout.

On n'avait pas d'horaire à Piccolo. Nos répétitions duraient au minimum huit heures, jusqu'à 20 heures avec Strheler. Nous répétions les scènes encore et encore pour arriver à structurer les relations avec les autres acteurs. Nous étions tous une compagnie comme on dit aujourd'hui, là au Piccolo et nous apprenions notre texte aussi par le biais des rencontres entre les acteurs. Il est évident que nous jouons dans une pièce avec plusieurs acteurs et qu'il faut trouver un feeling avec chacun d'eux.

Bien sûr, il y a eu ensuite un énorme travail de composition sur les personnages, les gestes, la voix, de telle sorte que nous avons créé des typologies universelles. Comme je l'ai déjà dit, il y avait ce travail d'équipe, comme une équipe sportive, nous étions tous ensemble, nous avons tous commencé par des danses et des chansons et nous avons tous terminé sous les applaudissements du public.

Nous savions qu'au cours des trois premiers jours, nous allions voir les trois premiers actes que nous ne reverrions que deux jours avant la première. Ensuite, nous faisons une scène après l'autre et faisons progresser le travail et les trois derniers jours, nous faisons les filages avec des arrêts. Nous avons eu des périodes où nous avons dû nous habituer à travailler avec nos chaussures. Une semaine, deux semaines avant la première, nous avons dû nous habituer aux postures, puis les costumes sont arrivés, puis les perruques et c'est tout, c'est parti.

B.H. : *Si l'on analyse la période que traverse le théâtre aujourd'hui, dans quelle mesure pensez-vous que la représentation théâtrale s'oppose encore aujourd'hui aux commandes du pouvoir ? La liberté d'expression artistique a des nuances différentes dans l'espace théâtral européen, qu'en pensez-vous ? Vous avez travaillé à l'Ouest, mais aussi en Europe de l'Est...*

C.B. : Cela dépend beaucoup d'une nation à l'autre. Mais cela dépend aussi de la relation que la compagnie de théâtre peut avoir avec le pouvoir. Si nous parlons d'un théâtre d'État, financé par le budget de l'État, par la communauté, nous avons des obligations, c'est inévitable. C'est presque une liberté, mais nous savons que nous devons aussi répondre à la sensibilité de ceux qui subventionnent le théâtre. Lorsque nous sommes une entreprise privée, nous avons plus de possibilités d'agir. Nous parlons d'une entreprise indépendante qui a plus de liberté d'action parce qu'elle est plus liée à ce que pourrait être la subvention, c'est-à-dire l'aide de l'État et la participation de divers organismes à la vie de l'entreprise.

Dans mon cas personnel, et tu le sais très bien, je n'ai pas de subventions. Je ne veux pas de subventions parce que j'ai envie de dire tout ce que je veux et faire ce que je veux.

J'ai fait le choix de ne pas avoir de subventions parce qu'être indépendant vous permet d'être plus actif dans le processus de démocratisation de la société parce que vous n'êtes pas lié par la peur de perdre des subventions car vous avez fait des choses qui ne sont pas au bon vouloir du prince. Disons que oui, l'indépendance a un prix, mais dans ce métier, elle est extrêmement importante. Surtout en période d'obscurantisme, quand il y a encore des régimes difficiles à dompter.

B.H. : *L'une de vos œuvres a-t-elle déjà été soumise à la censure sous une forme ou une autre ?*

C.B. : Oui ! Nous étions à Téhéran pour le festival de théâtre rituel, nous étions invités avec une compagnie italienne avec un spectacle de commedia dell'arte appelé «Mort à Venise». C'était un spectacle centré sur l'histoire de Shylock, le marchand de Venise. Et avant de pouvoir donner le spectacle, nous devions passer par un conseil artistique, ce n'était pas une commission ou un comité de censure mais c'était un conseil. C'est-à-dire que les représentants du pouvoir, devaient assister à la représentation de l'opéra pour donner un avis, non pas pour interdire de le faire, mais pour donner un avis s'il est bon ou non d'être joué ce soir-là.

On a changé quelques trucs. Un exemple : ne pas mentionner du tout le nom de Mahomet, car nous aurions été immédiatement bloqués. Ensuite, nous avons eu une scène où la fille de Shylock voulait embrasser son père, ce qui a été bloqué parce qu'à Téhéran les embrassements entre un homme et une femme sont interdits. Seul le père a bloqué sa fille en disant : Tu ne m'embrasses pas. Et elle répond : Mais tu es mon père, et il répond à nouveau : On ne sait jamais... Là, on nous a demandé de rejouer la scène et de traduire ce que nous disions. Au final, il a approuvé la façon dont nous avons traité la scène.

Puis nous avons caché une autre scène, la scène finale du spectacle, parce que nous étions sûrs de ne pas la faire passer. Quand nous avons joué le spectacle, c'était la rencontre de la fille de Shylock qui était amoureuse d'un pirate d'origine islamique et quand le pirate se révèle parce qu'il se cachait sous les vêtements d'un serviteur, elle va l'embrasser, pour lui montrer son admiration, et il répond : Tais-toi, femme ! Et elle s'est tue.

Puis la scène se poursuit et des duels ont lieu sur scène, dont un entre Shylock et le pirate. Shylock finit par essayer de coincer le pirate dans le dos et celui-ci tombe à genoux. À ce moment-là, sa fille, qui tente de dire quelque chose au pirate, mais n'ouvre pas la bouche, s'interpose. Le pirate lui dit : De quoi parlez-vous ? Elle essaie de répéter les interjections, puis il dit : Mais parle, femme ! Elle ouvre la bouche et dit : Mon père essaie de vous poignarder dans le dos ! Et là, Shylock poignarde le pirate, qui tombe à terre et demande : Pourquoi ne m'as-tu pas dit avant ? Et elle répond : parce que vous m'avez interdit de parler. Et il meurt en disant en persan : Maudite éducation ! Et là, toutes les femmes du public applaudissent et se lèvent. C'est ainsi que nous avons remporté le prix pour le meilleur spectacle.

L'ambassadeur d'Italie était là et il m'a demandé comment nous avons réussi à faire passer cette scène. J'ai répondu - parce que nous ne l'avions pas fait avant. Et s'ils nous faisaient des reproches je leur disais que les acteurs l'avaient improvisé parce que dans la commedia on a le droit d'improviser.

Là, c'était une forme de censure directe. Ensuite, nous avons la censure économique. Le théâtre TAG de Venise a été tué par le ministère qui a décidé de bloquer trois ans de subvention et de nous tuer parce que nous disions trop de choses sur scène.

B.H. : *Pensez-vous qu'il soit possible qu'à l'avenir, dans une société désorientée et pressée de n'aller nulle part, le pouvoir de l'amour triomphe et que l'amour du pouvoir ne règne plus ? Pouvons-nous, en tant qu'humains, inverser ces deux principes sur notre chemin ?*

C.B. : Je ne pense pas que l'amour du pouvoir va disparaître du jour au lendemain. Il suffit de regarder autour de soi et de commencer par l'Ukraine. Il y aura toujours des psychopathes qui s'accrochent à l'idée du pouvoir. De l'autre côté, il y aura nous, qui essayerons de rééquilibrer le jeu, de donner d'autres valeurs aux gens. C'est le problème de l'amour du pouvoir qui va anéantir ce que signifie la culture.

Il y a, dans la période de la Renaissance italienne, de grands personnages qui avaient un grand amour du pouvoir, mais ils sont différents de ce que nous voyons aujourd'hui.

Maintenant, c'est le pouvoir économique, le pouvoir militaire, et tout cela lié à l'idée qu'en gérant le pouvoir nous pouvons rendre la vie belle. Et bien sûr, il y a le lien entre le pouvoir de la Renaissance et les acteurs. Ils sont allés ensemble vers quelque chose qui construisait un monde meilleur, plus beau.

Aujourd'hui, ce n'est pas tout à fait la même chose parce que le grand problème est que la démocratie, les élections du peuple se passent parfois mal, parce que les élus n'ont pas la culture pour diriger un peuple.

Nous sommes quelque part avant le Moyen Âge, dans une période d'obscurantisme. Dans des périodes comme celle-ci, la seule chose qui compte est la valeur de l'argent, et les valeurs éthiques et morales passent au second plan. Mais je crois qu'au contraire, pour sortir de ce moment de nihilisme, de ce moment d'absence de dialogue, de ce moment où l'on ne cherche plus le beau, seulement l'essentiel pour vivre, je crois qu'à un moment donné, cela prendra fin et même l'argent sera redirigé d'une manière ou d'un autre vers des activités plus riches pour l'humanité sur le plan spirituel. Même au niveau où nous pouvons penser que nous pouvons vivre dans un monde meilleur et avoir la liberté d'expression, ce qui ne signifie pas intimider les autres mais avoir la possibilité de penser à haute voix à ce qui est le meilleur choix à faire pour notre société.

B.H. : *Pourquoi le théâtre est-il important dans un monde comme celui dans lequel nous vivons aujourd'hui ?*

C.B. : Parce que c'est l'un des rites les plus anciens, après le sport, où le public se rassemble autour d'un événement et l'événement, ce sont des femmes et des hommes sur une scène, des êtres humains et ce n'est pas fictif mais réel. C'est impossible à éliminer. Il va renaître de lui-même car qu'il y aura toujours ce besoin d'être entouré de gens qui racontent des histoires. Oui, le théâtre a encore un long chemin à parcourir. Elle est là depuis presque deux mille ans, c'est un peu difficile de la faire disparaître. En même temps, aller de l'avant nécessite un esprit d'initiative. Nous ne devons pas attendre que les choses arrivent d'elles-mêmes. Nous devons continuer à nous battre et surtout à avoir le plaisir de monter sur scène pour représenter, à travers différents personnages, l'histoire

du monde. Le théâtre sera toujours d'une immense importance. Et les acteurs, les actrices, les auteurs. Mais surtout ceux qui montent sur scène, car le public ne verra que cela, pas le metteur en scène.

B.H. : *Merci Maestro et Viva la Commedia !*

C.B. : *Merci à vous et Viva la Commedia !*