



THEATRE DE PARIS
FESTIVAL D'AUTOMNE
CENTRE INTERNATIONAL
DE DRAMATURGIE

présentent

3 Spectacles de Théâtre Napolitain

SENZA MANI E SENZA PIEDI

PEPPE E BARRA

ZEZA

Spectacles de LAMBERTO LAMBERTINI
et PEPPE BARRA



SUR LE THÉÂTRE NAPOLITAIN QUELQUES APERÇUS

LA "MACCHIETTA"

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

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

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

En 1890 Maldacea s'affirme comme un grand "macchiettista" avec ses caricatures de "l'élégant", le "président", "l'ivrogne", "le fils à maman", "la cocotte mélancolique".

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

LA "SCENEGGIATA" NAPOLITAINE

Ce qui caractérise tout d'abord la "sceneggiata" c'est le rapport direct et violent qu'elle établit entre acteurs et spectateurs, tout comme le spectacle du *varietà* et du café-concert. Le public y participe bruyamment et émotivement par des encouragements, ses conseils, ses menaces et même ses insultes.

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

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

Dans la "sceneggiata", il y a aussi les comiques : ainsi la farce ponctue la texture dramatique. Le dénouement est mathématique : le bien doit l'emporter sur le mal. Ce sont les éléments d'un théâtre rituel, ni plus ni moins que le Kabuki japonais. La convention et la fixité des rôles sont si fortes qu'elles s'imposent par delà toute vraisemblance. De même que dans le Kabuki des jeunes filles de vingt ans étaient interprétées par des hommes de plus de soixante-dix ans, quelquefois, dans la "sceneggiata" l'actrice qui interprète "Elle", jeune et vierge, est prise comme telle et, en tant que telle, est courtisée par le public même s'il s'agit en réalité d'une actrice de cinquante ans.

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

Qu'est-ce qui pousse un public encore nombreux aujourd'hui et vraiment populaire à payer pour voir représentée à peu près toujours la même histoire et toujours de la même manière ? Peut-être la "sceneggiata", qui met en scène les valeurs idéologiques de son public, en les sublimant par la sacralité de la représentation, a-t-elle plus ou moins compris, et ce depuis longtemps déjà, que le "personnel" est "politique". Certes, le contenu est conservateur, pour ne pas dire réactionnaire : l'univers de la "sceneggiata" est pré-industriel, c'est le petit monde de la ruelle, dont l'économie est régie par les lois de l'honneur de la "camorra". Les problèmes collectifs en sont absents et l'identité de classe entre le public et les personnages évoqués ne dépasse pas le niveau de la famille, des voisins tout au plus. Et le spectacle se conclut inévitablement par le rétablissement de l'ordre atavique momentanément troublé. Mais indépendamment de ses contenus idéologiques anachroniques, la "sceneggiata" continue à représenter une grande leçon de théâtre authentiquement populaire avec ses règles, sa précision technique et formelle, avec le charme de sa tradition solide et de son métier totalement maîtrisé. Un patrimoine donc, qui, au-delà des faciles "revival" style kitch national-populaire, se prête à des récupérations plus sérieuses et substantielles. Le spectacle de Peppe Barra nous en donne un exemple.

LE VARIETÀ, PETROLINI ET TOTÒ

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

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

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

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

Dans une anthologie du "varietà" italien deux acteurs sont considérés comme ayant atteint la perfection : Petrolini et Totò. C'est surtout par le "métier" et sur leur terrain de prédilection, celui de l'improvisation, que Petrolini et Totò sont semblables. Tous deux ont d'abord acquis dans la revue la considération populaire avant d'affronter les scènes du théâtre officiel, et, en ce qui concerne Totò, le cinéma à la fin des années 30. Le rapprochement doit peut-être s'arrêter là. Petrolini joue sur la création d'un sublime crétinisme, d'un non-sens parlé, sur une ironie qui prend racine dans le réalisme de l'observation, un art reposant essentiellement sur la virtuosité verbale. L'art de Totò est avant tout gestuel et visuel. D'ailleurs, contrairement à Petrolini, Totò n'a jamais écrit, il se réserve seulement le privilège d'imposer sans relâche ses improvisations sur les canevas d'autrui. Ne supportant aucune contrainte, particulièrement celle des textes qu'il interprète ; il les assimile en leur infligeant de telles distorsions qu'il les supprime littéralement. Aussi a-t-il su tout au long de sa carrière se déplacer de l'espace réaliste à l'espace du "non-sens" avec des résultats tout aussi exceptionnels dans la mesure où son personnage a réussi à se fondre avec le masque dont il était naturellement porteur, ce masque qui lui permet de se détourner si aisément de toute typologie, de tout caractère, ce masque indéformable fiché sur une silhouette capable de toutes les transformations. Il est en somme la marionnette désarticulée qui fait des lazzi, prompte à la réplique, exaspérant, dans la discontinuité de chaque instant, la logique de l'intrigue, la continuité de l'action, la fixité des caractères.

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

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

Jose GUINOT

PULCINELLA - POLICHINELLE

On sait que Pulcinella est un des masques les plus célèbres de la Commedia dell'Arte italienne. Il se popularisa surtout dans les théâtres napolitains et romains, au début du XVII^e siècle. Grâce à la fortune de Pulcinella les acteurs napolitains entrent avec éclat dans le monde de la Commedia dell'Arte qui avait principalement puisé pendant toute sa période initiale dans la tradition comique de l'Italie septentrionale.

Ce masque n'est pas stéréotypé comme les autres, il possède au contraire la caractéristique de prendre des attitudes multiples, nuancées et même contradictoires : il peut être benêt ou intelligent et, en ce qui concerne ses métiers, il peut être serviteur, pharmacien, paysan, marchand, bandit, peintre, etc... Par contre, ce qui reste constant, c'est sa dimension comique, sa gaieté légère et pourtant empreinte de violence, plus mimique que littéraire, sa manière écervelée de dénoncer les maux et la misère, dont il sait rire et faire rire.

Dans ce masque, le comique napolitain s'exprime dans ses formes spécifiques, bien différentes du comique de l'Italie septentrionale, d'où est issue la plupart des autres masques de la Commedia dell'Arte. Plus libre dans le jeu mimique et plus virtuose dans la danse, plus insouciant et blasé, Pulcinella manifeste une extrême disponibilité, une suprême indifférence, vivant les situations les plus compliquées comme s'il était doué de puissance surnaturelle, comme s'il n'avait pas de corps. Pulcinella pouvait se laisser entraîner dans n'importe quelle embrouille parce qu'il pouvait toujours se racheter par un mot ou un geste ou par ses éternelles fuites qui lui permettaient de toujours se dérober, quoiqu'il eût à affronter.

Les tensions entre l'évolution du masque de Pulcinella, la diversité des personnages qu'il incarne et la continuité du modèle qu'il représente ne sont pas étrangères aux vicissitudes de l'histoire politique et sociale napolitaine. Ainsi le costume et le "type" physique de Pulcinella varient-ils de façon sensible : à l'origine, Pulcinella porte le costume des rustres et des "zanni", grosse chemise blanche serrée à la taille sur d'amples pantalons, blancs aussi, chapeau de feutre blanc en cône, masque noir au gros nez crochu sur lequel se trouve une grosse verrue. Il a, à la main, une courte épée, ou bien une spatule qui, au XVIII^e siècle, se transforme en une coquille en forme de corne. Mais la silhouette de Pulcinella s'adapte aux rôles les plus divers, aux aspects physiques les plus contrastés : son masque peut être noir, ou en cuir sombre comme le visage d'un paysan brûlé par le soleil, son nez peut être épaté et petit, ou crochu, aquilin, énorme : il peut être bossu ou ventru ou les deux à la fois. Il est certain, quoi qu'il en soit, qu'à l'origine l'aspect du masque était beaucoup plus humain, reflétant la caricature bestiale dont le paysan était l'objet. Par la suite, ses caractéristiques physiques devinrent de plus en plus fantasmagoriques et monstrueuses, pour, ensuite, s'humaniser de nouveau, et même s'affiner.

Pulcinella eut, depuis le XVII^e siècle, d'exceptionnels interprètes napolitains qui, dès cette époque, furent invités en France et y imposèrent leurs masques. Dès lors Pulcinella s'adapte au climat français. Bossu comme d'autres figures populaires de la tradition gauloise, il avait du Pulcinella napolitain le nez crochu et la voix nasillarde auxquels s'ajoutèrent la dépravation cynique, la fatuité en amour, l'esprit querelleur et vantard, finissant ainsi par s'assimiler au type du gascon, du capitaine. Les acteurs italiens eux-mêmes, appelés en France par Mazarin, durent adopter les caractéristiques psychologiques et physiques du Polichinelle français et en particulier le costume de couleurs, accentuant la bosse ou plantant une touffe de plumes de coq sur un grand chapeau gris. Après avoir fait une rapide apparition dans le premier intermède du Malade Imaginaire de Molière (où il chante une sérénade en italien), Polichinelle fut soumis par la suite, sur les scènes du théâtre de marionnettes ou dans les "foires" françaises, à de nouvelles transformations : chapeau à bicornes avec grelots, ample blouse retenue sous le ventre et décorée de gros boutons, grand col rigide, caleçons courts et larges. Encore en honneur au XIX^e siècle dans les théâtres populaires de boulevard, le type français du Polichinelle - qui bat sa femme, échappe aux créanciers, bastonne le gendarme - consolide sa fortune dans les spectacles de marionnettes en prenant une physionomie aujourd'hui encore familière au public enfantin.

Texte tiré de l'Enciclopedia dello Spettacolo



La Mort : Pulcinella... Pulcinella, où vas-tu te coucher cette nuit?

Pulcinella : Je me couche dans mon lit.

La Mort : Je viendrai dans ton lit... je t'étoufferai.

Pulcinella : Alors, je me coucherai... sous mon lit...

La Mort : Je viendrai sous ton lit... et je t'étoufferai !

Pulcinella : Et moi, je prendrai le pot de chambre plein de pisse et je te le foutrai à la gueule !!!

(Dialogue traditionnel du Théâtre de Marionnettes)

PULCINELLA ARRIVE. SA FABLE EST SANS...

La porte de l'enfer aux suaves odeurs de rôtis et de fritures, des diables musiciens, bergers et guerriers, Razzullo et Sarchiapone pourchassés par la faim, Saint Joseph à la recherche de la Sainte Vierge qui a le ventre gros puisqu'elle attend Jésus... des tables ensorcelées, des langues qui s'allongent démesurément, des éclairs, des coups de foudre et le tonnerre, du feu, des flammes, de la fumée: "Je me nomme Polichinelle, me veut-on, j'accours en chantant; tout ce qui vient à ma cervelle, moi, je le répète en riant! Sur les rives de l'Italie, je naquis un jour de soleil, je suis le Dieu de la folie, le monde n'a pas mon pareil: j'ai le dos conique, nique nique nique, nique nique nique, le nez pointu, j'ai l'esprit comique, mique mique mique, mique mique mique, TURLUTUTU!..."

Pulcinella arrive: c'est un enfant qui ne dort pas, méchant, polisson et qui ne craint rien; la grand'mère des contes de fées, le domestique noir réduit en saucisses, la vieille qui se casse en morceaux, les petits soldats de la fanfare, l'infirmière sexy, la gouvernante sévère, le gibet et le nœud coulant pour la pendaison, le bourreau endiablé, le comique de salon, la fille à marier, des ventres de plus en plus gonflés, le mariage d'intérêt, une chanson qui parle de joujoux et de parfums, une autre qui raconte l'histoire de la petite "Fauvette", la perruquière, les cornes du cocu et la fête du baptême...

Tout ça pour un enfant qui doit encore naître... protagoniste tout petit avec le chef-de-compagnie-premier-acteur-comique-, l'actrice de caractère, la jeune première, le bouffon et l'amoureux d'une fable sans...



SENZA MANI E SENZA PIEDI

Truffa di Lamberto Lambertini

du 9 Octobre au 21 Octobre à 20 h 30

SENZA MANI E SENZA PIEDI

Ecrit et réalisé par: LAMBERTO LAMBERTINI - PEPPE BARRA

Musique de: Antonio FLORIO

avec Peppe BARRA, Concetta BARRA

Biancamaria VAGLIO, Franco SILVESTRI

Alfio ANTICO (tamorre)

Gabriele BARRE (guitare)

Carlo DE LUCA (trompette)

Antonio DI FRANZIA (violoncelle et mandoline)

Claudio MAURO (flûte)

Antonio PORPORA ANASTASIO (piano)

Antonietta ZITO (violon)

Collaboration musicale: Nicola SCARDICCHIO

Directeur de scène: Massimiliano LAMBERTINI

Costumière: Carla ACCORAMBONI

Régisseur lumières: Peppino PERRELLA

Electricien: Mario D'ANGIÒ

Machiniste: Salvatore SPERINDEO

Décors: Raffaele DE MAJO

Organisation: Antonello PISCHEDDA - Andrea MASSARO

Co-Production: Festival d'Automne.

SENZA MANI E SENZA PIEDI

Synopsis de Lamberto LAMBERTINI

Premier temps

Du milieu de la scène s'ouvre la trappe des Enfers d'où sortent, dans un nuage de fumée, des guirlandes de victuailles qui s'élèvent jusqu'aux cintres comme si elles allaient parer un grand mât de cocagne. Sur la scène miroitante de rouge, les deux monstres-bouffons de la vieille tradition comique napolitaine, Razzullo et Sarchiapone, heureux de se retrouver, cherchent par tous les moyens à assouvir leur faim. Les ensorcellements d'une nappe agitée par Sarchiapone ou les paroles incantatoires de Razzullo n'y font rien. Il leur faut bien céder aux tentations du Diable qui, fier de son succès, joue une puissante tammurriata. — NOIR —

Dans la tempête, avec vent, éclairs, et tonnerre, entre un petit Saint-Joseph, tremblant, exténué, à la recherche de l'auberge qui accueillerait Marie enceinte chantant déjà une berceuse à Jésus; le Diable aurait-il raison d'eux aussi? car Marie voit en rêve le Diable en armure danser une triomphale tarantelle de victoire. — NOIR — RIDEAU —

Une petite scène de théâtre de marionnettes pour enfants s'est entre-temps glissée sur le plateau. Entre Polichinelle, enfant têtue et méchant qui ne veut pas dormir malgré la berceuse qu'on lui chante et qui ne supporte rien: ni le majordome qui lui demande d'arrêter son boucan, ni sa vieille mère qui oublie toutes les paroles de sa chanson. L'enfant tapageur et polisson transforme le pauvre domestique en saucisses et met en charpie sa propre mère. Mais Polichinelle a trop abusé et le Bourreau, armé d'un grand bâton, prononce la condamnation sans appel: Polichinelle sera pendu au gibet. Mais comme dans les contes de fées tout le monde ressuscite. — RIDEAU —

Deuxième temps

L'orchestre est dans la fosse. La scène se présente maintenant avec, côté jardin, un piano éclairé par des bougies, lieu où le "capocomico" chantera "les plus belles chansons" de son répertoire parmi lesquelles il racontera la "triste" mort de deux petites filles; côté cour, un petit intérieur pouvant servir de décor à une pièce réaliste, avec table, chaise, fauteuil, lampe avec abat-jour. Que se passe-t-il ici? Une fille enceinte fait le ménage, le "capocomico" la courtise lorsque entre un petit nain, richement habillé. Lui aussi lui fait la cour, en singeant les belles paroles de l'amoureux qui deviennent dans sa bouche vulgaires et lourdes. A nouveau la vieille mère survient, et comme dans une sceneggiata, en maquerelle et cancanière qu'elle est, elle conseille à sa fille d'épouser le riche nain pour sauver la famille. On habille la mariée tandis que le "capocomico" chante le chagrin que lui cause ce mariage. Bien vite on fête même l'heureuse naissance: le père, satisfait de retrouver dans l'enfant sa propre image, tandis que la vieille ne peut s'empêcher de parler des "cornes" du mari et de la laideur pulcinellesque du rejeton. Le "capocomico" essaie de faire taire ces discordances en chantant la chanson du bonheur familial. Mais sur les dernières notes, de la trappe surgissent flammes et fumées, et du ciel, éclairs et tonnerre. Tout le monde fuit sans parvenir à sauver l'enfant malgré les efforts plus ou moins sincères de chacun. — RIDEAU — FIN —

du 23 Octobre au 4 Novembre à 21 heures

PEPPE E BARRA

Spectacle musical écrit et réalisé par:
LAMBERTO LAMBERTINI - PEPPE BARRA
Musique: Eugenio BENNATO

Avec: Peppe BARRA
et Concetta BARRA

Arturo BASILE (guitare)
Antonio di FRANCIA (violoncelle)
Rosario di MEGLIO (violin)
Paolo FALZARANO (trombone)
Maurizio LO SCHIAVO (flûte)

Collaboration artistique: Loredana SCARAMELLA
Régisseur: Andrea MASSARO
Lumière: Peppino PERRELLA
Costumes: Di DOMENICO
Production: Bruno FANTUZZI

Co-production: Festival d'Automne
avec le concours de l'A.F.A.A.



PEPPE BARRA ET LA TRADITION NAPOLITAINE

1890 fut une grande année pour le spectacle napolitain, avec l'ouverture du "Salon Margherita", café-concert inspiré de l'"Eldorado" parisien. Les nobles et les bourgeois accouraient pour voir les vedettes françaises et les vedettes napolitaines, telles que Scarpetta, Viviani, et puis Petrolini, Totó et tant d'autres. Les chanteuses devaient s'entretenir avec les clients et les pousser à boire davantage. Le café-concert, ou plus populairement le Varietà, était né.

"L'art du variété est très spécial. Qui peut l'enseigner? Le cadre lui-même, le public; et le public est un grand maître. On apprend tout seul, par sa propre expérience. L'art du variété est tout immédiateté et synthèse; c'est le coup de poing dans l'œil avant que le public ait eu le temps de réfléchir. Art immédiat parce que fait de tant de choses, où, à côté du métier, de l'expédient, affleure souvent un éclair d'art pur, synthétique parce que fait de traits, de quelques touches sûres.

Le comique du variété ne doit ressembler à personne; il doit avoir sa silhouette propre, son genre propre, son répertoire propre; plus il réussit à être nouveau, plus il surprend et plus son succès est grand. Il doit avoir une belle prononciation et savoir se maquiller très rapidement, il doit être son propre metteur en scène car il n'est dirigé par personne; il est souvent obligé de s'improviser poète et musicien pour créer un répertoire qui lui permette d'exploiter tout ce qu'il sait faire de mieux; il doit avoir l'ouïe sensible à la musique et le don de la communication pour pouvoir transmettre à la foule ce qu'il se propose de lui communiquer".

Ces quelques mots de Raffaele Viviani, en 1928, peuvent s'appliquer à Pepe Barra. Car, si la grande tradition du Varietà n'est plus ce qu'elle était, il en reste un écho, à Naples surtout où le Théâtre populaire s'est maintenu avec la "sceneggiata". Une tradition récupérée par Roberto de Simone et par la Nuova Compagnia di Canto Popolare avec la même passion anthropologique et le même goût pour les racines qui les a amenés à redécouvrir l'opéra-bouffe du XVIII^e siècle napolitain. On raconte que Antonio Petito, le plus grand Pulcinella du XIX^e siècle, se travestissait parfois en femme sous l'œil du public. Mais il le faisait en revêtant d'abord son costume blanc et son masque, et par-dessus, des vêtements de femme. C'était Pulcinella qui faisait le travesti et non Petito.

C'est un peu ce que fait Pepe Barra lorsqu'il joue des personnages féminins, sans renoncer le moins du monde à sa voix profonde et sans chercher à cacher son corps solide, mais les mettant au contraire en relief par une technique des pas et un déplacement du bassin qui est typique du Varietà.

Pepe Barra fascine (encore plus au Nord qu'à Naples) justement parce qu'il est un masque. Du masque il a les humeurs plébéiennes, l'effronterie sexuelle, l'artifice des gestes, la communicabilité immédiate. Seul en scène, il sait immédiatement créer autour de lui un environnement invisible et cependant parfaitement perceptible; ses actes, ses mots, son corps ne lui appartiennent plus, ce sont ceux d'un "type", voire d'un personnage. Le frac rouge ou la veste rayée ne comptent pas: tout vient de la mimique, du geste, de la voix. Les personnages apparaissent, rapides et précis, ébauchés avec la plus grande énergie selon les règles du théâtre comique et la tradition du Varietà.

Comme le savaient les Grecs, et beaucoup d'autres après eux, et comme le savent encore les Balinais, il y a un étrange pouvoir dans les masques. Pour comique que puisse être l'effet d'un second visage, celui-ci finit par vivre sa propre vie, il semble presque qu'il puisse savoir et vouloir. Il en est de même pour certaines figurations à visage nu, quand elles sont fortement caractérisées. C'est pourquoi, en scène, le sympathique Pepe Barra me fait un peu peur, et sa mère Concetta beaucoup plus. A certains moments tristes ou coléreux ou sarcastiques, parmi les applaudissements du public, il m'a semblé sentir un frisson glacé.

On rit souvent des malheurs des autres pour les exorciser; et l'acteur comique, pour ce faire, doit faire des choses ridicules, sembler indigne. Le rire, qui fonctionne merveilleusement dans le spectacle de Pepe Barra, est, ici comme ailleurs, révélateur. Et peut-être dans ce vertige du masque, réduit au visage de l'acteur, mais toujours ridicule, dangereux, réaliste et fantastique, et qui renverse sexes et rôles, se trouve le secret théâtral et métaphysique de ce spectacle.

Ugo Volli

PEPPE E BARRA

Peppe et Concetta Barra sont des prototypes d'acteurs populaires. Elle, Concetta, est une marionnette semblable à celle que Totò a imposée sur la scène italienne, sans âge, avec un corps si transparent et fragile, et pourtant si présent, si mobile ; une marionnette toujours capable d'inventer, de s'investir dans la folie. Quant à Peppe, il représente un type d'acteur plus charnel, virtuose, capable de toutes les disciplines scéniques, de toutes les improvisations dans son jeu avec le public. Mais on peut surtout apprécier chez cet acteur "généreux" et spontané la recherche d'un "rendu" toujours plus précis, d'une technique toujours plus accomplie, même et surtout dans les moments qui paraissent les plus improvisés.

Le spectacle *Peppe e Barra* est une sorte d'étourdissante suite d'improvisations jouées et chantées dans la discontinuité traditionnelle du *varietà*, avec un fil conducteur doublement autobiographique : la complicité de la mère et du fils qui mettent en scène leur mémoire théâtrale, ou plutôt leurs rêves de théâtre.

(Se reporter aux quelques articles de la Presse italienne annexés à la fin du dossier).

Peppe BARRA : Je naquis en 1944 avec un cri d'étonnement. On me trempa dans l'eau sainte d'une île bénie où le théâtre se faisait à l'église. Avec un autre cri, cette fois de douleur, je suis devenu acteur.

Concetta BARRA : Née il y a 60 ans à Provida. Trio vocal avec ses sœurs "Le Trio Victoire" - Ensuite partenaire de mon mari qui faisait des imitations de Charlot. Peppe et Roberto de Simeone m'ont ensuite convaincue de travailler avec eux, puis avec Eudardo de Filippo et finalement avec mon fils Peppe.

Lamberto LAMBERTINI : Naples 1946, de pauvre et noble famille. De bonnes études interrompues - Peinture, théâtre, beaucoup de radio et un livre. De nouveau à Naples.

DOUZE MOIS A NAPLES

rêve d'un masque

Jan Paul Manganaro
Lamberto Lambertini
Peppe Barra

Paris - Octobre 1984

Aux éditions Dramaturgie

L'ŒUVRE COMPLETE DE DARIO FO.

DARIO FO I

Mort accidentelle d'un anarchiste

DARIO FO.II

Mystère Bouffe

DARIO FO III

Histoire du Tigre et autres histoires

DARIO FO IV

Faut pas payer

Klaxons, trompettes, et puis... merde !

CARMELO BENE

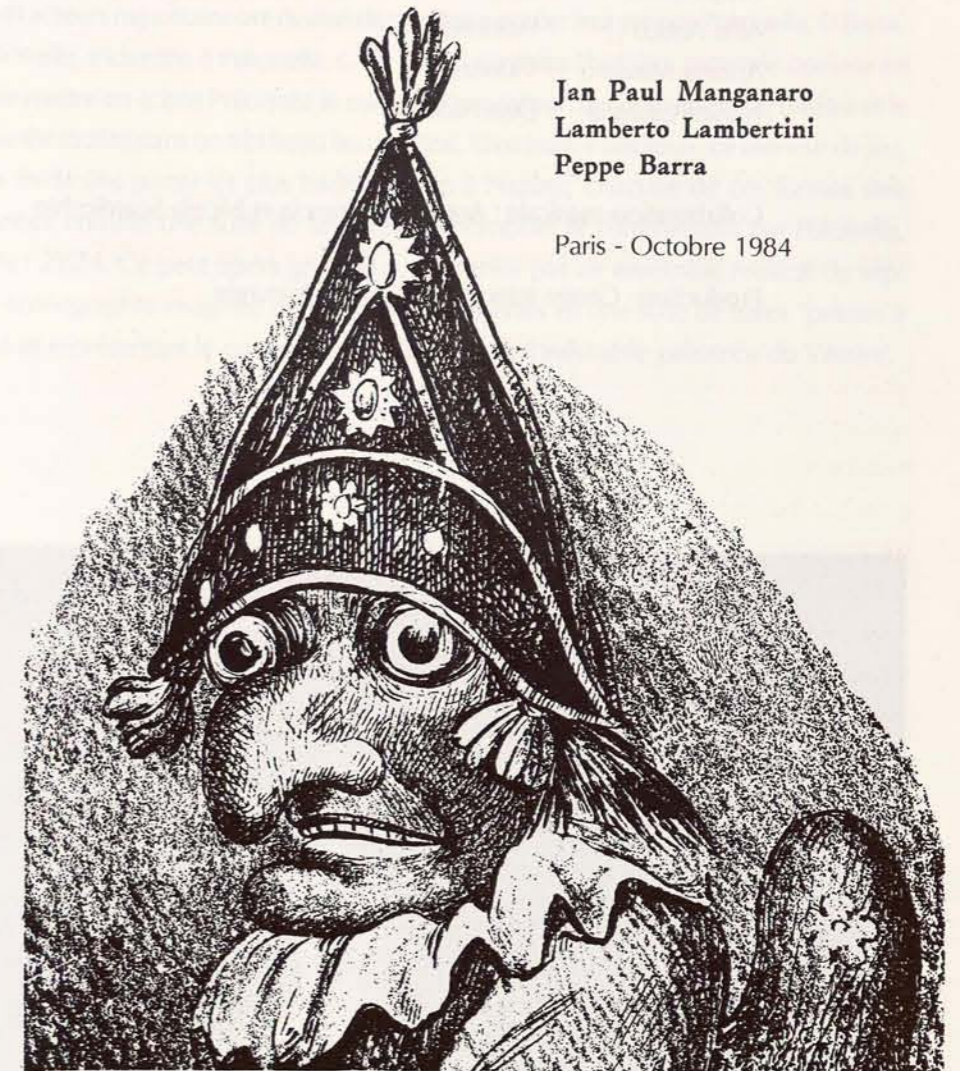
Carmelo Bene / Dramaturgie

ROBERTO DE SIMONE

Rituels Théâtre Musique

TOTO

Toto, l'acteur du varietà



Editions Dramaturgie

José Guinot
11, rue Gît-le-Cœur
75006 Paris
Tél. : (1) 326.45.66

du 23 Octobre au 4 Novembre à 19 heures

ZEZA

Ecrit et réalisé par: LAMBERTO LAMBERTINI - PEPPE BARRA

Peppe Barra : Zeza
Alfio Antico : Pulcinella
Andrea Massaro : Vincenzella
Franco Castiglia : Don Nicola

Collaboration musicale : Antonio di Francia et Nicola Scardicchio

Production : Centre International de Dramaturgie



CREATION DE ZEZA

Zeza, spectacle produit par Dramaturgie, a été particulièrement conçu pour le public français et lié à l'édition du livre-du-spectacle. Il s'agit de produire *sur scène et par le livre* les sources mêmes de la pratique théâtrale de Barra et de Lambertini, de mettre en évidence la genèse de leur travail, d'illustrer les formes théâtrales de la tradition auxquelles ils sont redevables.

En ce qui concerne la réalisation scénique, le fil conducteur, la trame de ce divertissement, sera assuré par le personnage de Pulcinella-Barra. On sait que tous les grands acteurs napolitains ont rivalisé de talent pour créer leur propre Pulcinella. Et Barra, plus que les autres peut-être, vit avec Pulcinella, s'identifie à Pulcinella. C'est lui qui conduira l'histoire, *racontée comme en traversant le théâtre napolitain*. Il s'agira de mettre en scène Pulcinella le curieux, l'inquisiteur, le connaisseur du théâtre et le rustre de la culture ; de montrer ce roi de la théâtralité dans un très beau lieu théâtral. Et ce maître des lieux, ce meneur de jeu, évoquera, convoquera certaines formes théâtrales parmi les plus traditionnelles à Naples ; chacune de ces formes sera investie par des acteurs-chanteurs présentant comme une suite de saynètes interrompues et commentées par Pulcinella. Parmi ces formes, au centre du spectacle : *ZEZA*. Ce petit opéra grotesque, interprété par un ensemble musical de sept instruments, sera joué et chanté dans un scénographie imaginée par Lamberto Lambertini en une suite de toiles "peintes à l'ancienne", merveilleusement illuminées et représentant le panorama de Naples avec l'inévitable présence du Vésuve.

ZEZA

Zeza, ou plus justement *La chanson de Zeza*, est un rituel populaire, une petite comédie entièrement chantée entre quatre personnages : Pulcinella, rusé et cocu, sa femme Zeza, type napolitain de la matrone maquerelle, leur fille Vincenzella, qui veut se marier à tout prix, et le prétendant, l'étudiant Don Nicola qui apporterait promotion et culture ; mais il est susceptible comme tous les Calabrais et la farce faillit tourner au drame.

Ce contraste théâtral est interprété uniquement par des hommes. Il est encore aujourd'hui représenté pendant les fêtes de Carnaval partout en Campanie : un groupe de musiciens accompagne les acteurs non professionnels, qui reprennent plusieurs fois dans la journée, dans les rues et les places publiques, ce petit opéra grotesque. Ce rituel vit son apogée au XVIII^e siècle. Jusqu'à la fin du siècle passé, on le produisait dans les baraques et dans les petits théâtres où des capocomici célèbres l'interprétaient pendant le Carnaval alors même que le répertoire était suspendu durant cette période. Grâce à *Zeza* le Carnaval rentrait dans le théâtre.



“HOTEL MERCURE PARIS MONTMARTRE”

Notre Hôtel au Cœur de PARIS

**Rendez-vous après
le spectacle au**

“BISTROT BLANC”

*Un tarama sur blinis ou
une salade au chèvre frais...*

et

*Un saumon aux pêches ou
un contrefilet de bœuf aux
trois sauces...*

pour 49 Frs

*Des desserts légers et des vins
choisis chez les vignerons.*

LE BISTROT BLANC

52, Rue Blanche 75009 PARIS

Tél. : 281.22.50

SAISON 84/85

les 19 et 20 Septembre/Grande salle
DRACOULA
 Festival estival

du 25 Septembre au 4 Novembre/Petite salle
ANNA PRUCNAL
 « QUI J'AIME » nouveau récital
 Co-production RCA, Alpha FNAC,
 Editions Paul BEUSCHER

THEATRE ET MUSIQUE DE NAPLES

du 9 au 21 Octobre/Grande salle
 ● **SENZA MANI, SENZA PIEDI**
 (création)
 Co-production Festival d'Automne

du 23 Octobre au 4 Novembre/Grande salle
 ● **PEPPE BARA**
 Co-production Festival d'Automne

du 23 Octobre au 4 Novembre/Foyer à 19 h
 ● **ZEZA** (création)
 Co-production Festival d'Automne et Centre
 International de Dramaturgie

du 13 au 18 Novembre/Grande salle
 ● **UNA SERA CON I MAGGIO**
 Co-production Festival d'Automne

le 29 Octobre/Grande salle
ROBERTO AUSSEL
 guitariste argentin

du 13 Novembre au 30 Décembre/Petite salle
LETTERS HOME
 Co-production : J. CORMIER, Alpha FNAC
 et T.G.P. de St-Denis

du 27 Novembre au 9 Décembre/Grande salle
FLAMENCO
 Co-production Festival d'Automne

du 11 Decembre au 20 Janvier/Grande salle
ZOUC
 « ZOUC A L'ECOLE DES FEMMES »
 Production : Limelight Production

GRUPO DE TEATRO MACUNAIMA

deux spectacles

du 29 Janvier au 10 Février/Grande salle
 ● **MACUNAIMA**
 de Mario de Andrade
 Co-production Maison des Cultures du Monde

du 12 au 24 Février/Grande salle
 ● **ROMEO ET JULIETTE**
 adaptation de Mario de Andrade
 Co-production Maison des Cultures du Monde

du 4 au 17 Mars/Grande salle
SUZANNE LINKE
 1^{ère} semaine : solos
 2^{ème} semaine : deux ballets

du 26 Mars au 13 Avril/Grande salle
LENY ESCUDERO
 nouveau récital

à partir du 19 Mars/Petite salle
MY SWEET DESTINY...
OBSESSION
 Co-production : TOL et Compagnie
 Jacques WEBER

du 16 au 28 Avril/Grande salle
**LES BALLETS EDDY TOUSSAINT
 DE MONTREAL**
 Production : Productions Internationales

du 30 Avril au 12 Mai/Grande salle
DENNIS WAYNE AND DANCERS
 quatre ballets dont une création

**LE THEATRE CONTEMPORAIN
 DE LA DANSE**
 en collaboration avec le ministère
 de la Culture

Andrew DEGROAT
 Bouvier ODABIA
 Marie-Christine GHEORGHIU
 Karine SAPORTA
 Claude BRUMACHON
 LE FOUR SOLAIRE
 Dominique BAGOUET
 Philippe DECOUFLE
 Josette BAIZ
 Quentin ROUILLER
 JEUNE BALLET DE FRANCE
 COMPAGNIE RIS ET DANCERIES
 Michel HALLET EGHAYAN

Catherine SALMONA directrice
 Armand BLONDEAU directeur
 Gérard SCHEMBRI directeur

Gérard DI GIACOMO assistant de production
 Catherine GOMEZ assistante de production
 Irène KAKOU chef comptable
 Christian REANO comptable
 Christine DEMENTIEFF secrétariat

Jean-Louis COLLE directeur technique
 François SEITE régisseur général grande salle
 Roger CABOURDIN régisseur général petite salle
 Stéphane COLASSE chef machiniste
 Philippe JOUY machiniste
 Thierry BASTIER machiniste
 Philippe d'HAUTEVILLE chef électricien
 Alain POSTIC électricien
 Jacques IYNEDJIAN électricien
 Michel PICOUET régisseur du son
 Frédérique GLAINEREAU habilleuse

Nicole SALA caissière
 Martine DITTLY caissière
 Corine VILLAIN chargée des locations
 Abel PELLERIN contrôleur

Evelyne GODARD chef hôtesse
 Claudine BONNAY hôtesse
 Roselyne NUCCI hôtesse
 Delia RALUY hôtesse
 Marie-Louise RODRIGUES hôtesse
 Catherine SAVARY hôtesse
 Jocelyne WHITE hôtesse
 Eva HOLMQUIST hôtesse
 Colette DE GRANGES vestiaire

François PERAY service général
 Jeanine BOUTROY gardienne
 Roger ERTIANI responsable de l'entretien
 Abdenbi AKRACH entretien
 Sairou LA HOUCINE entretien
 Ban Abdallah FAOUZIA entretien

participent à la saison du THEATRE DE PARIS

Ce programme a été réalisé par l'Imprimerie Edgar - Aubervilliers