

La mémoire de Scapin

FRANÇOISE DECROISSETTE

Françoise Decroisette est Professeure émérite de l'Université Paris 8. Ses recherches portent sur l'Histoire et la pratique du théâtre et l'opéra italienne entre les siècles XVI et XVII. Elle a été responsable par l'équipe « Histoire et pratiques du spectacle vivant dans les pays de langues romanes » du Laboratoire d'Études Romanes. Elle a dirigé plusieurs ouvrages sur les poétiques théâtrales italiennes entre les siècles XVI et XXI, les voyages des textes de théâtre entre l'Italie et la France et les liaisons entre l'Histoire et le théâtre. Elle est membre de deux programmes européens sur l'Histoire du Théâtre: « Les idées du théâtre » par l'Université de Chambéry et « La Bibliothèque Pré-Goldonienne » par l'Université de Saint Jacques de Compostelle.

Qualquer investigador de História do Teatro se vê confrontado um dia com o problema fundamental e complexo da labilidade dos traços deixados por uma arte efêmera em que a memória é «parcial, truncada, fragmentada», imaginária (Georges Banu). Como reunir os fios dispersos dessa memória e interpretar o seu sentido? O exemplo de Scapin, menos conhecido e menos emblemático do que Arlequim, serve aqui como suporte para responder a essa questão. Tentar-se-á neste estudo reconstruir a memória de Scapin através dos traços textuais e iconográficos que nos chegaram.

HISTOIRE DU THÉÂTRE / COMMEDIA DELL'ARTE / MÉMOIRE DE L'ACTEUR / ICONOGRAPHIE THÉÂTRALE / SCAPIN

Costruita sulla mancanza dell'oggetto, la Storia del Teatro è inevitabilmente storia di tracce eterogenee, di percorsi diversi, che conducono a una possibile memoria di ciò che per sua natura non è interamente e compiutamente fissabile.¹

Ainsi Giovanna Botti (1996 : 13) formule-t-elle le problème auquel tout chercheur en histoire du théâtre se trouve confronté, celui de la labilité des traces laissées par un art éphémère qui se conjugue au présent, et dont la mémoire est « partielle, trouée, fragmentaire », imaginaire (Banu, 1990 : 12). Ce problème se pose avec une acuité particulière pour ce que l'on appelle communément *commedia dell'arte*, dont Siro Ferrone a écrit qu'elle était évanescence, voire qu'elle n'existait pas (<http://drammaturgia.fupress.net>). A considérer la bibliographie

1 « Construite sur l'absence de son objet d'étude, l'Histoire du théâtre est inévitablement l'histoire de traces hétérogènes, de parcours divers qui conduisent à une possible mémoire de ce qui n'est, par nature, pas entièrement ni définitivement fixé ». (Ma traduction)

abyssale qui la concerne et le foisonnement des documents qui s’y rapportent, les affirmations sentent le paradoxe, ou la provocation. Il faut y voir surtout la dénonciation d’une mythisation moderne du phénomène qui charrie nombre de stéréotypes trop enracinés et rend complexe toute tentative d’en faire l’histoire. Mais aussi une invitation à faire celle-ci autrement. Bien que reposant sur une pratique personnelle et sur l’accumulation de références biographiques et textuelles, les figurines colorées proposées par Maurice Sand au milieu du XIX^e siècle dans *Masques et bouffons*, qui encombrant encore trop souvent la mémoire des chercheurs, résultent d’une lecture tout aussi subjective, idéalisée, de traces textuelles et iconographiques que le roman de Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*. La nouvelle histoire du spectacle italienne a heureusement battu en brèche ce mythe romantique en proposant une approche technique, plus objective, fondée sur une relecture systématique, philologique, objective, et contextualisée, des traces connues, et sur la recherche de nouveaux matériaux documentaires². La mise au jour des contrats fondateurs des premières *fraternal compagnie* vers 1545 (Taviani et Schino, 1982 :184-193), le dépouillement patient des correspondances inédites des comédiens, et de leurs états-civils (Ferrone, 1993), ont ainsi permis de prendre conscience de l’importance des déplacements, des voyages, de la circulation des troupes, en montrant clairement que la clef interprétative de la *commedia dell’arte* ne réside pas tant dans la dramaturgie des canevas ou des *commedie ridicolose* écrites a posteriori par les acteurs (Ferrone, 1986), ou dans les types qui les habitent, que dans l’organisation matérielle des troupes, dans les voyages qu’elles entreprennent à travers l’Europe, dans les relations humaines et professionnelles qu’elles entretiennent avec leurs « protecteurs » princiers, en un mot dans la connaissance des hommes et des femmes, comédiens et comédiennes, qui se cachent derrière les masques et les animent (Alonge, 1989 ; Ferrone, 1993). Aujourd’hui, l’histoire de la *commedia dell’arte* se

2 Cf. la monumentale anthologie rassemblée entre 1957 et 1961 par Vito Pandolfi, parue sous le titre *La commedia dell’arte. Storia e testo*, rééditée en 1988 par Siro Ferrone (Firenze, Le Lettere) qui affirme que cette anthologie parfois chaotique dans son organisation est « une incitation à relire les textes, à les éditer, à fouiller les archives, à cataloguer les images » (Prefazione, vol. 1, p. xxiii). C’est ce dont témoignent des collections aux titres aussi significatifs que *Commedia dell’arte. Storia testi documenti* (Giovanni Macchia, Ferruccio Marotti, Rome), *Archivio del teatro italiano* (Giovanni Macchia, Milan, Il Polifilo), ou *Storia dello spettacolo. Fonti* (Siro Ferrone, Le Lettere).



BOLOGNA, MUSEO
INTERNAZIONALE
E BIBLIOTECA
DELLA MUSICA.
STAMPA 357 MM × 282 MM

confond avec l'histoire de ceux et celles qui en ont assuré la gloire et la pérennité, acteurs et actrices dont il faut patiemment reconstituer les vies et les parcours (Ferrone, 2014a et 2014b). Certains de ces acteurs et actrices sont des stars, qui concentrent sur eux l'intérêt des chercheurs et du public jusqu'à donner la sensation que le personnage qu'ils ont interprété parfois durant presque toute leur vie, et avec qui ils s'identifient, EST la commedia dell'arte. C'est le cas de d'Arlequin, emblème, s'il en est, de la *commedia*, archi-phénomène résultant du travail des acteurs qui en ont successivement porté le masque noir et le costume bariolé, chacun différemment, en fonction de leur personnalité et du public auquel ils s'adressaient.

Notre mémoire d'Arlequin associe les traces textuelles et iconographiques laissées par Tristano Martinelli qui l'impose à la fin du XVI^e siècle (Ferrone, 2006), puis par Evaristo Gherardi, maître de la Comédie-Italienne de Paris un siècle plus tard, et par Domenico Biancolelli, le fameux Dominique parisien des années 1660-1688, par Antonio Sacchi qui voyage au XVIII^e siècle du Portugal à la Russie en passant par l'Italie où il lance la carrière de Carlo Goldoni et collabore avec Carlo Gozzi, sans parler des

Arlequins plus tardifs. La mémoire de Scapin est sans doute plus secrète. Son nom même semble prophétique puisque Scappino, avec deux p ou un seul selon les cas, dérivé de « scappare », désigne un être qui s'échappe, s'enfuit : allusion à la capacité du personnage à se tirer des pièges qui lui sont tendus, mais aussi métaphore ironique de la difficulté qu'il y a à suivre ses pérégrinations et ses avatars.

La trace la plus immédiate est textuelle : il est le personnage protagoniste des célèbrissimes *Fourberies de Scapin* (1671), qui livre ainsi, au premier acte de la comédie face à Octave et Silvestre, les grandes lignes de son histoire :

Fi ! Peste soit du butor ! Je voudrais bien que l'on m'eût donné autrefois nos vieillards à duper ; je les aurais joués tout deux par-dessous la jambe ; et je n'étais pas plus grand que cela que je me signalais déjà par cent tours d'adresse jolis.

(Molière, *Les Fourberies de Scapin*, I, 2)

Cette trace est d'autant plus insuffisante que l'histoire scénique de Scapin semble marquer le pas après Molière, comme si le feu d'artifice de fourberies, de travestissements physiques et langagiers, et de prouesses intellectuelles et gestuelles déployés par le personnage moliéresque pour arriver à ses fins –tromper les vieillards et permettre aux amoureux de satisfaire leur passion–, avait épuisé ses ressources et celles de son auteur-acteur. Dans l'œuvre de ce dernier, contrairement à Sganarelle, on ne le rencontre en effet qu'une seule fois.

L'iconographie nous éclaire plus sur le passé de Scapin. La trace la plus connue est l'eau-forte de Callot contenue dans la série de vingt-quatre pièces gravées connue sous le nom de *Balli di Sfessania*³, publiée à Nancy en 1621, mais non précisément datée (Choné, 1992 : 215-224), représentant des personnages masqués, dansants, contorsionnés, majoritairement masculins, tous identifiés par un nom. Comme toute trace iconographique, elle pose la question du détournement de sa valeur artistique en valeur documentaire. Toute la série est structurée de la même façon, avec une image construite sur trois plans, apparemment distincts : le premier plan présente deux personnages en mouvement, de face ou de

3 On s'est beaucoup interrogé sur cette dénomination. Le terme *sfessania* renvoie à Fescennie, ancienne ville d'Etrurie, dont les habitants, les Fescenniens, seraient les inventeurs d'une poésie bouffonne et licencieuse. Voir F. Catrou, *Histoire romaine depuis la fondation de Rome jusqu'en 47 de J. C.*, Paris, Rollin, 1725, t. IV, l. xv, pp. 223-225, qui rappelle qu'« en la langue d'Etrurie le mot *hister* signifiait un *baladin* », d'où les Romains auraient tiré *histrions*, désignant d'abord les acteurs de farces, puis tous les acteurs.

MOLIÈRE,
OEUVRES, PARIS,
BARBIER ET
TRABOUILLET,
1682 (GRAVURE
JEAN SAUVÉ)



profil, dans des postures plus ou moins acrobatiques, dansantes ou musicales ; le deuxième plan esquisse des silhouettes qui peuvent être des promeneurs, par groupes ou seuls, et le troisième montre un décor campagnard, ou des tréteaux de comédiens, qui suggèrent la qualité actoriale des personnages du premier plan. Mais, malgré cette scénographie théâtrale, la valeur de témoignage d'une réalité précise est moins qu'évidente. Pour certains, comme Ferdinando Taviani (1982 :56), les noms mêmes donnés aux figures, et leurs attitudes fantasmées, infirmeraient la valeur qu'on lui attribue généralement dans les histoires du

théâtre, la libre construction fantasmée dominante excluant l'idée de témoignage. D'autres chercheurs objectent (Mamone, 1992 : 69-77) que certains noms correspondent de fait à des personnages présents dans les répertoires des troupes circulant en Toscane et à Naples dans les années où Callot a pu réaliser des croquis publiés postérieurement, soit entre 1614-1618 alors qu'il résidait à la cour du grand-duc Cosme II (Choné, 1992 : 183-187)⁴. Parmi ces troupes, celle des *Confidenti*⁵, dont le protecteur était Don Giovanni de' Medici⁶, oncle de Cosme II, dirigée par le vieux Flaminio Scala, l'auteur du recueil de sujets, intitulé *Teatro delle favole rappresentative* : on y trouve justement Mezzettino, que Callot représente jouant d'un luth à long manche pour accompagner la danse d'une Riciulina, et Scapino, campé sur l'estampe face au Capitaine Zerbino⁷.

Comme d'autres zanni de Callot, Scapin endosse un costume clair, présent aussi dans d'autres séries iconographiques,

- 4 Callot a laissé d'autres témoignages gravés de fêtes de cour et de jeux urbains florentins, ceux réunis dans le recueil intitulé *Capricci*, dédié à Lorenzo de' Medici, dont l'invention a pu être précisément datée entre juin et septembre 1617.
- 5 Cette Troupe est composée de Domenico Bruni (Fulvio, 1^{er} amoureux), Francesco Antonazzoni (Leandro ? 2^e amoureux), Marina Antonazzoni (Lavinia), Maria Malloni (Celia, 1^{re}e amoureuse), Francesco Gabrielli (Scappino), Ottavio Onorati (Mezzettino), Marc'Antonio Romagnesi (Pantalone).
- 6 La troupe circule dans tout le nord de l'Italie (à Gênes, en Toscane, Pise, Lucques, Florence, et Bologne, Ferrare, Padoue, Venise, Milan, Turin) entre 1613 et 1621, date à laquelle elle est dissoute après la mort de Don Giovanni de' Medici. Sur ce prince imprésario, cf. Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari*, op. cit., pp. 137-190. Et aussi, *infra*, n. 26.
- 7 Pour des raisons juridiques, concernant certains documents, nous renvoyons à la bibliothèque électronique Gallica de la Bibliothèque nationale de France où elles figurent. Voir l'illustration sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8495701x>.

identifiable comme le costume des zanni des origines : braies larges et casaque mal retenue par une ceinture non ajustée, couvre-chef orné d'une ou deux plumes, long poignard passé à la ceinture. Le zanni-Scapino de Callot porte un couvre-chef plutôt agressif, à la longue visière pointue, orné de deux plumes tombantes, et dans la ceinture lâche de son pantalon l'épée semble peu menaçante, peut-être est-elle de bois. La composition est fortement imprégnée de dramaturgie, plus que dans d'autres images où les personnages sont simplement danseurs, musiciens

ou acrobates. Cela est suggéré par le lien temporal établi entre l'action figurée au premier plan et celle figurée au deuxième plan. Au premier plan, les deux personnages sont face à face, l'un de profil (Scapino), l'autre de trois quarts (Zerbino). De toute évidence ils se parlent, les yeux dans les yeux, agitant leurs mains. On imagine un dialogue, peut-être une dispute, une dispute autour d'un fiasco posé entre les deux, aux pieds de Scapin, déjà visible sur un croquis préliminaire (Choné, 1992 : 221, fig. 153). Au deuxième plan, la dispute



BARBIERI-BELTRAME,
FRONTISPICE DE
LA SUPPLICA

s'est dénouée, Scapino a réussi à s'emparer du fiasco, sans doute grâce à sa ruse et son habileté, sa posture sautillante évoque sa joie d'être victorieux ; Zerbino, lui, a tiré son épée et Zanni a fait de même avec son long poignard, pour se protéger peut-être des attaques du Capitaine qui agite une cape menaçante.

N'est-ce vraiment qu'une vision subjective, fantasmée?

La dramaturgie écrite dans l'espace dit le contraire. A travers l'emboîtement des deux séquences, Callot écrit visuellement une micro-comédie (ou un long *lazzo*) dont Scapino est le héros, regardée par des spectateurs égayés sur les rochers, ou aux portes des maisons, qui nous regardent aussi, comme en miroir. Les traits dramatiques et physiques du personnage – bon vivant, vif et prompt à la bataille ou à la tromperie – constituent sans conteste les bases d'un comportement scénique avéré, dont on retrouve ensuite les développements chez Molière, magnifiés.

Une autre estampe vient conforter cette affirmation. Elle est incluse dans la série appelée parfois *Les trois Pantalons*,

datable entre 1618 et 1620 (Choné, 1992 : 211)⁸ qui représente trois personnages de comédie, sans nom, un Capitan (ou un Amoureux)⁹, un Pantalon¹⁰, parfois appelé Cassandre, et un Zanni¹¹, identifié généralement comme Scapin.

Là encore les images sont structurées en trois plans, ce qui accentue le caractère codé de la représentation iconographique. Mais le rapport qui lie les trois plans dans la profondeur n'est plus le même. Les personnages du premier plan, démesurés par rapport au fond, sont isolés, ils prennent une pose, peut-être technique, mais dans laquelle le personnage est figé. La position des pieds, des épaules et des mains calées dans la ceinture du Zanni lui donne un air assuré et triomphant, accentué par les plumes du chapeau, cette fois fièrement redressées, et par l'épée elle aussi dressée. Le personnage n'est pas saisi dans une action comme précédemment, celle-ci est toute renvoyée dans le fond, et au troisième plan. La différence est de taille, car, dans la série des *Balli*, le lien entre le premier et le deuxième plan est temporel, il suggère une succession logique d'actions scéniques, les spectateurs étant par ailleurs en miroir avec l'observateur de l'estampe. Ici, le premier plan est nettement détaché du reste (ne serait-ce que pas le gigantisme de la figure en pose). Les spectateurs, rassemblés au deuxième plan devant une vraie scène plantée de décors en perspective où trois personnages jouent une action (le zanni à genoux donne à une jeune femme un billet que l'Amoureux l'a peut-être chargé de transmettre), nous tournent le dos, et tournent le dos à la figure en pose. A travers cette organisation spatiale modifiée qui détache le personnage (en action, sur une scène) de celui qui le joue (sorti du temps de la représentation), le discours sur Scapin se charge d'une autre signification, la figure au premier plan, dont, contrairement au Pantalon, on ne sait trop si elle porte un masque ou pas, parle de l'acteur qui jouait Scapin, le fond – avec tout ce qu'il contient aussi de fantasmé même dans la disposition des décors – donne, comme l'estampe des *Balli*, un autre aperçu de son *baule*, de son répertoire, du cadre dans lequel il travaille.

Qui est donc cet acteur ? Une réponse est fournie par une troisième image, tout aussi codée, à rapprocher d'autres images

8 Seul le Pantalon est signé, et annoncé comme réalisé à Florence.

9 Voir l'illustration sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84959807>.

10 Voir l'illustration sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8495979k>.

11 Voir l'illustration sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8495981n>.

du même type représentant des acteurs célèbres. C'est un portrait gravé très orné, réalisé par le milanais Carlo Biffi, en 1633, où l'on voit au centre un médaillon figurant un homme élégamment vêtu, la barbe et la moustache effilées, cadré plan rapproché poitrine¹². Le masque qu'il tient dans sa main droite, vu de face, ne laisse aucun doute sur sa profession. Il s'agit d'un comédien, qui de surcroît était instrumentiste : en témoigne le manche d'un luth ou d'une guitare qu'il tient dans la main gauche, en balance avec le masque. Une large frise baroque foisonnante,



figurant divers instruments de musique à cordes et à vent, entoure le cartouche en magnifiant les capacités d'instrumentiste du comédien. Les traces sont ici surabondantes, et surtout sans ambiguïté quant à l'identité du personnage représenté, puisque qu'autour du cartouche central, on trouve mentionné son état civil (*Francesco Gabrielli*) complété par le nom du personnage qu'il interprétait (*Scapino*), et par son âge (d'anni 45) – ce qui est rarement le cas dans les portraits d'acteurs–. Ici c'est l'acteur

RICCOBONI, LUIGI (1728), HISTOIRE DU THÉÂTRE ITALIEN DEPUIS LA DÉCADENCE DE LA COMÉDIE LATINE, VOL. I, PARIS, PIERRE DE LORMEL

–définitivement sans masque¹³– qui est exalté, et classé dans la catégorie des acteurs respectables (*tra i comici*)¹⁴.

C'est peut-être cette image qui a inspiré, au XVIII^e siècle, à Francesco Bartoli, une notice sur Gabrielli, où il insiste sur sa science et ses prouesses musicales, et l'on peut légitimement se demander dans quelle mesure cette insistance ne dérive pas essentiellement de l'observation de ce portrait:

Inventò alcuni istrumenti fantastici musicali, e al suono di quelli cantava diverse canzonette e arie gustevoli. Insegnò di suonare la Chitarra alla

12 Voir l'illustration sur Museo internazionale e biblioteca della musica. Bologna, Stampa 357 × 282 mm <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/quadri/scheda.asp?id=1876>.

13 La proximité entre le visage gravé par Callot dans *Les trois Pantalons*, et celui du portrait, accentue le doute sur le caractère masqué du Scapin en pose de Callot.

14 Cf. la classification donnée par Tommaso Garzoni à la fin du XVI^e siècle, dans *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo* (Venezia, Somasco, 1585), où il distingue entre «les comédiens (*comici*) et tragédiens (*tragicci*), aussi bien auteurs qu'acteurs» (*discorso CIII*), adulés, encensés et échappant à toute réprobation, et les autres «fabricants de spectacles, charlatans et saltimbanques» (*discorso CIV*), particulièrement les « bouffons, mimes, histrions » (*discorso CXIX*), qui profanent l'art du théâtre et sont un danger pour la société.

Spagnuola [...] al Re Christianissimo e alla Regina sua Consorte [...] Lo stesso fece con Madame Reale di Savoia che volle tenere al battesimo una sua creatura [...]. Giungendo a Mantova Scappino, l'Imperatrice [che ivi trovavasi allora], volle essere istruita da lui nell'esercizio di detto strumento. E diede pur lezioni ad altri Principi e Principesse in Parigi.

(Bartoli, 1781: 245).¹⁵

Il convient donc de vérifier les données et de combler les ellipses de l'iconographie par d'autres documents, en revenant aux documents textuels. On sait aujourd'hui que Francesco Gabrielli, né en 1588, fut initié au métier par son père, l'acteur Giovanni Gabrielli, dit Il Sivello¹⁶ mort en 1611, et qu'il endosse le personnage de Scapino à cette date, comme un héritage: en témoigne une lettre de recommandation auprès du duc de Mantoue, Vincent Gonzague (Megale, 1998 : 91). D'autres lettres plus récemment sorties des archives florentines, adressées à Don Giovanni dei Medici par Flaminio Scala ont confirmé qu'il tenait dans les années 1613-1619 au sein des Confidenti, l'emploi de *primo zanni* aux côtés d'Ottavio Onorati, qui jouait Mezzettino, et d'un troisième zanni, probablement Scaramuccia (Ferrone, 1993b : 453)¹⁷. Une fois dissoute la compagnie des Confidenti, il intègre, en 1622, les *Fedeli* de Giovan Battista Andreini, avec qui il vient l'année suivante en France, une première fois, à la cour de Louis XIII, jusqu'en 1624. Un ordre de paiement en récompense des représentations données les mois précédents par Andreini, Niccolò Barbieri – en art Beltrame – et leurs compagnons, daté du 17 décembre 1624, en témoigne (Ferrone, 1985: 110).

Il ne fait aucun doute qu'il était en activité, et déjà connu, quand Callot croque ses Scapino en Toscane. D'après une lettre de Tristano Martinelli à Ferdinando Gonzaga en 1612, il était devenu un bon « zane » (Ferrone, 1993b: 379), ce qui explique que les *capocomici* se le disputaient : Pier Maria Cecchini, en art Fritellino, le veut dans

15 « Il inventa plusieurs instruments de musique fantastiques avec lesquels il s'accompagnait pour chanter des chansons et des airs plaisants. Il enseigna la guitare espagnole [...] au Roi très chrétien et à la Reine son épouse, et à Madame Royale de Savoie, qui le fit parrain de l'un de ses enfants [...]. Alors qu'il était à Mantoue, l'Impératrice (qui se trouvait là), voulut apprendre l'instrument avec lui. Et il l'enseigna à Paris à d'autres princes et princesses ». (Ma traduction)

16 La biographie la plus récente est celle de Megale, 1998, vol. 51 : 91-92.

17 Pour Scaramuccia, cf. p. 532. Les lettres du *capocomico* à Don Giovanni courent de novembre 1615 à juin 1621, année de la disparition du prince (cf. *supra*, n. 18). Scapino (avec un p) est mentionné à côté de Beltrame dans une lettre de Florence du 23 octobre 1616 (p. 456), à côté de Mezzettino dans une lettre du 13 octobre 1618 (p. 503), puis du 17 novembre 1618 (p. 511). Il est désigné comme « zani » dans une lettre datée du 18 janvier 1618 (p. 519).

sa compagnie, les Accesi¹⁸, mais il est prestement débauché par Scala et les Confidenti. Dès 1618, d'après les *Notizie* de Bartoli, il est demandé par le roi de France, charmé, semble-t-il, par sa voix et ses dons de musicien (Bartoli, 1781: 245), et en mars 1619, il est couvert de cadeaux par le duc Ferdinand Gonzague, comme le montre une lettre écrite par Scala au duc, où le *capocomico* évoque, avec un brin de jalousie, les présents offerts par Gonzague à Scapin et à Lavinia pour leurs merveilleuses performances (Ferrone, 1993b : 523). Son collègue Niccolò Barbieri –en art Beltrame–, dans un texte intitulé *La Supplica* publié en 1634 (Barbieri, 1991 : 575), emphatise l'appréciation de Martinelli, pour en faire «le meilleur zanni de son époque», et, peut-être en écho avec le portrait de Biffi, le range parmi les grands *comici*, en le qualifiant de «*virtuoso*». Dans une épitaphe comique, le vénitien Francesco Loredan, fondateur de la très libertine Académie des Incogniti, le considère un « bouffon parmi les comédiens »¹⁹, mais un bouffon génial puisqu'il exhorte tous les comédiens à se taire et à pleurer la mort de Gabrielli et précise en épitaphe qu'il était un second Protée, capable « sous mille formes [de] transform[er] sa voix et son visage sur le théâtre, serviteur, rusé, amant lascif, Œdipe ou Davum²⁰, ou monstre difforme » (Molinari, 1985 : 138). Il fut aussi un *capocomico* exigeant et reconnu, dont la propre troupe circule beaucoup²¹ à Modène (en 1626), Ferrare (1627), Venise (1630 et 1633), Ferrare (1634), Milan (1633 et 35), Florence (1635), et Bologne (1633 et 1636), où il meurt brutalement en 1636²². Des textes louangeurs circulent sur lui après sa mort, comme un étrange texte biographique en vers paru en 1638, intitulé « Maladie, testament et mort de Francesco G. dit Scapin, composé et publié à la demande des esprits ingénieux », qui met aussi l'accent sur ses talents de compositeur et de musicien,

18 Les Accesi dépendent du duc de Ferrare, cette compagnie est à Lyon en 1600 pour les noces de Marie de Médicis et Henri IV.

19 Francesco Bartoli rapporte cette épitaphe, en corrigeant «buffone tra i commedianti» en «faceto commediante», ce qui atténue le terme (Bartoli, 1781 : 245).

20 Davum est un serviteur de la comédie latine présent chez Plaute et Térence.

21 Francesco Biancolelli (Pulcinella); Dottor Graziano Campaniella (Bartolomeo Zito ?); Francesco Zancone (Pantalone); Dottor Coviello (Ambrogio Buonomo ?); Innamorato Virginio (Lorenzo Cecchini); Flaminio (Marco Napolioni); Silvio (Bernardo Coris); Ortensio da Capitano (Francesco Antonazzoni); Diana (Giulia Gabrielli); Florinda (Barbara Minuti); Colombina (Isabella Franchini); e Spinetta (la Gabrieli, moglie di Francesco). Dopo la morte di Gabreilli, la compagnia passa sotto la direzione di Giovan Andrea Bragaglia (Valerio).

22 Suivant peut-être Francesco Bartoli, qui donne la date de 1654 pour sa disparition (1781 : 245), Cesare Molinari le fait mourir en 1651 (1985 : 138), ce que dément une lettre de mai 1636 de Fabrizio Ardizi, à Camillo Giordani de Pesaro diplomate et amateur de théâtre, qui évoque la maladie de Scapino à Bologne et précise que sa compagnie s'est dissoute.

cite avec émotion l'ensemble de ses compagnons de route, et nous informe aussi sur certains éléments de son costume qu'il dit léguer à ses fidèles zanni : son béret à carreaux, sa bourse, sa ceinture et son couteau²³. L'assimilation à Protée résume bien les traits principaux du personnage, et laisse entendre que, comme la plupart des acteurs, Gabrielli/Scapin excellait dans un rôle, mais pouvait endosser aussi d'autres rôles, y compris ceux du répertoire tragique ou comique antique, et du répertoire lyrique.

Curieusement, ses fabuleuses capacités d'instrumentiste²⁴, ne sont pas attestées dans les comédies connues²⁵ où il triomphe, ce qui nous ramène à la question de la valeur de témoignage des textes dramatiques eux-mêmes. Il faut revenir ici à son compagnonnage avec Barbieri/Beltrame. Beltrame est un « deuxième vieillard, bonace et sentencieux » comme l'acteur se définit lui-même dans *La Supplica*, et il jouait parfois un zanni. Mais il est surtout l'auteur de la comédie fondatrice du personnage de Scapin, *L'inavertito ovvero Scappino disturbato e Mezzettino travagliato*, publiée à Turin en 1629, et à Venise en 1630 (Ferrone, 1986 : 114-231), mais sans doute écrite précédemment. En effet, la comédie de Barbieri est dédiée à une princesse française, Christine de France, fille de Henri IV et Marie de Médicis, première épouse de Philippe IV et future reine d'Espagne, et l'auteur lui-même affirme, dans la dédicace écrite pour la publication en 1629, qu'à cette date « tout le monde en a des copies, et tous la représentent », et qu'elle a été « déjà agréée » par le « goût des grandes Majestés de France, par les princes de Savoie et par tous les princes d'Italie » (Ferrone, 1986 : 115-116). Barbieri et Gabrielli amènent donc *L'inavertito* dans leurs bagages à leur arrivée en France avec les Fedeli.

Avant Molière, Quinault s'en inspire pour *L'Amant indiscret ou le maistre étourdi* représenté en 1654 à l'Hôtel de Bourgogne, mais le valet rusé est nommé Philipin; l'acteur Dorimond propose en 1661 sa version dans *L'Inconstance punie*, puis dans la *Femme industrielle*,

23 *Infermità, testamento e morte di Francesco Gabrielli detto Scapino, composto e dato in luce a requisitione degli spiritosi ingegni, Con l'intavolatura della chitarriglia spagnola, sue Lettere e Ciaccona*, in Verona-Padova e Parma, Viotti, 1638. Cf. Pandolfi, 1988, vol. IV : 111-117. La précision sur les éléments du costume légué à la postérité est d'importance (cf. *infra* à propos de l'évolution du costume).

24 Pandolfi reporte aussi un sonnet resté manuscrit (recueil du Padre Benvenuti, Roma, Buccardo, Biblioteca Braidense, 2-CC-V-7), qui évoque avec emphase l'extraordinaire science de la musique de l'artiste disparu, devenu un « Ange humain » tout pénétré de musiques célestes, cf. *ibidem*, « Nella famosa rappresentazione de suoni e strumenti di F. Gabrielli tra i comici Scappino », pp. 117-118.

25 A la suite de Silvio d'Amico (1931) Molinari mentionne le canevas composé expressément pour lui, *Gli strumenti di Scapino*, où il jouait de multiples instruments (1985 : 139).

où le valet est Trapolin. Dans *L'Etourdi*, première adaptation de *L'inavertito* par Molière, créée à Lyon en 1655, puis à Paris en 1658 (cf. Buratelli 1989 : 182-199), il est Mascarille, et Mezzettino est Truffaldin. Après Molière les comédiens italiens de l'Hôtel de Bourgogne renouent en 1683 avec *L'inavertito* dans un canevas intitulé *L'Etourdi* (cf. Colajanni, 1970 : 162), mais toujours sans Scapin, et, selon Gueulette, c'est le vieux Mezzettino qui réapparut sur les scènes françaises dans *Le Maître Etourdi*, pièce italienne à l'improvisu, dans le rôle du fourbe intrigant, le 8 février 1729. Sans entrer dans les détails de l'adaptation-réduction en profondeur que Molière fait de *L'inavertito* dans *Les Fourberies*²⁶, on notera, comme le titre l'indique, qu'il s'attache principalement aux prouesses et aux tromperies de Scapin, alors que, dans la source, le personnage-titre est Fulvio, un amoureux étourdi indécis et gaffeur, dont les initiatives malheureuses répétées font si bien échouer les plans de son serviteur que celui-ci finit par œuvrer contre lui en faveur d'un autre amoureux. Par-là, Molière rend ouvertement hommage à l'acteur Gabrielli, en faisant de sa pièce une sorte de *generico*, ou enregistrement, des lazzi physiques et langagiers utilisés par lui. De ce fait, cette comédie-monument devient surtout un précieux document sur l'art de l'acteur.

Le voyage en France modifie aussi l'aspect extérieur du personnage. Sur le frontispice de la première édition des œuvres de Molière en 1681, Scapin n'est plus le Scapino de Callot : plus de casaque flottante, plus de braies larges, de couvre-chef agressif, ni de poignard, ni même de couteau comme celui qu'il aurait transmis à la postérité. Son costume a intégré en partie celui de l'acteur Barbieri-Beltrame, tel qu'il est représenté sur la page de titre de sa *Supplica* : une casaque ajustée et serrée à la taille, égayée par une fraise plus élégante, une culotte et des bas, un béret, et une cape courte²⁷.

26 Barbieri, contraint par la structure de la troupe, mettait en scène trois couples d'amoureux: le Capitaine napolitain Bellerofonte à la recherche de sa fiancée Laudomia ; Cinzio, écolier, aimé par Lavinia, fille de Beltrame (qui doit épouser Fulvio) ; et Fulvio, fils de Pantalon, amoureux de Celia, esclave possédée par Mezzettino, et sœur de Laudomia. Cinzio aime aussi Celia, Fulvio et lui sont donc amis et rivaux. Molière supprime le Capitaine Bellerofonte, Mezzettino et divers rôles mineurs. Des correspondances formelles existent, notamment dans les scènes où Scapin tente d'obtenir de l'argent pour Fulvio ou Cinzio. Ou encore dans la scène finale où Fulvio, persuadé de son incapacité, refuse même d'avouer à son père qu'il aime Celia, alors que Pantalone, conquis par la jeune fille, veut la lui donner en mariage. De même, la dernière réplique, où Scappino invite les autres personnages à dîner, se retrouve presque à l'identique dans *Les Fourberies*.

27 Voir l'illustration in Molière, *Oeuvres*, Paris, Barbier et Trabouillet, 1682, (Gravure Jean Sauvé) <http://www.akh-images.fr/archive/-2UMDHUNJ7M9C.html>.



STEFANO DELLA BELLA, CARLO CANTÙ, OU BUFFETO (1646)

Mais on n'y voit pas de bourse, comme à la taille de Beltrame²⁸, et ce Scapin français ajoute au costume quelques galons horizontaux sur la casaque et la culotte.

Ces galons figurent en revanche sur le costume d'un autre deuxième zanni, rusé et débrouillard, Brighella, et ils passent aussi dans le costume d'un autre premier zanni, Buffetto, créé par l'acteur Carlo Cantù²⁹, qui s'impose dans les années 1640 dans la compagnie de Jacopo Antonio Fidenzi. Or Buffetto comme Gabrielli était un musicien, il se peut même qu'il ait repris une partie du répertoire de Gabrielli. Ce que l'on sait, c'est qu'en 1645-1646 il se trouve à Paris dans la troupe qui représente le *dramma per musica*, *La finta pazza* de Giulio Strozzi dans les scénographies de Jacopo Torelli, remaniées pour le public parisien, au Petit Bourbon, devant la cour, invité par Mazarin. Et qu'il y joue avec les deux filles de Gabrielli

28 Voir l'illustration de Barbieri-Beltrame, frontispice de *La supplica* in <http://www.google.fr/imgres?imgurl=http://www.alai.it/thumb/article/185/600/600/image1.jpg>.

29 Voir l'illustration de Stefano della Bella, *Carlo Cantù, ou Buffetto* (1646) in <http://collection.nmwa.go.jp/en/G.2006-0005.html>.

(Luisa, en art Lucilla, épouse de Domenico Locatelli (Trivellino), et Giulia Gabrielli qui interprétait le rôle de Thétis).

Il peut donc avoir été un maillon important dans la transmission du *baule*, en particulier musical, de Gabrielli, et dans la définition du costume de Scapin en France, telle qu'elle est enregistrée dans les œuvres de Molière en 1682, puis encore par Luigi Riccoboni en 1728, dans son *Histoire du théâtre italien*. Riccoboni entérine d'ailleurs, dans son commentaire pseudo-historique, la confusion qui s'était faite entre Scapin et son auteur et compagnon de route Barbieri-Beltrame : « Nicolò Barbieri, qui était milanais, voulant parler la langue de son pays en portait l'habit aussi. Il se conforma au reste au caractère de Scapin puisque son masque est tout à fait semblable à l'autre »³⁰.

Ce costume ne semble varier que peu au cours des siècles suivants, sinon qu'en 1734, dans la vision qu'en donne Boucher, il y manque les galons³¹, et qu'il s'assombrit pour les illustrateurs du XIX^e siècle en perdant de surcroît sa cape³².

Est-ce sous la livrée métissée, ou sous l'une de ses variantes, que les acteurs qui reprirent le rôle au XVIII^e siècle le jouèrent à la Comédie-Italienne, Giovanni Bissoni, enregistré en 1716 dans la troupe de Luigi Riccoboni (peut-être est-ce lui qui est figuré dans l'*Histoire du Théâtre italien*), ou Ciavarelli qui le remplace vers 1739/40, ou encore Bartolomeo Camerani, qui arrive à Paris après 1762, après avoir triomphé à Venise dans les comédies de Goldoni au théâtre de San Luca, et reprend le rôle avec succès, ce qui lui valut d'être nommé Acteur et semainier perpétuel de la Troupe de la Comédie-italienne après 1780³³ ? En 1886, c'est sur la scène de la Comédie-Française qu'il reprend du service, toujours sous le même costume, cette fois entièrement rayé comme celui de Mezzetin, avec une demi-cape, dans une illustration de la comédie en trois actes de Jean Richepin, *Monsieur Scapin*³⁴.

30 Voir l'illustration in Riccoboni, Luigi (1728), *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine*, vol. 1, Paris, Pierre de Lormel, <http://collections.vam.ac.uk/item/O1154250/habit-de-scapin-print-joullain-francois/>.

31 Voir l'illustration *Les Fourberies de Scapin*, illustration de Boucher pour l'édition des *Œuvres* de Molière de 1734 sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000443g/f181.image.r=Les%20oeuvres%20de%20Moli%C3%A8re%201734.langFR>.

32 Voir l'illustration *Les Fourberies de Scapin, Œuvres complètes illustrées de Molière*, Paris, Librairie du Petit journal, L. Toinon et Cie, XIX^e s. sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5505281w/f68.image.r=Les%20fourberies%20de%20Scapin.langFR>.

33 Goldoni lui rend ainsi hommage dans ses *Mémoires* : « très actif plein d'intelligence et de probité [...] l'ami de tout le monde » (Jonard, 1993 : 562).

34 Voir l'illustration *Monsieur Scapin* : comédie en 3 actes, Paris, Comédie-Française, 27 octobre 1886 sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8405546b.r=Monsieur+Scapin+Richepin.langFR>.



HONORÉ DAUMIER, SCAPIN
ET CRISPIN (OU SCAPIN
ET SILVESTRE), PARIS,
MUSÉE D'ORSAY

En guise de conclusion ouverte, signalons que le personnage voyage jusqu'en Russie, à la cour de Catherine II, où il arrive très probablement avec les compagnies de comédiens français (cf. Decroisette, 2007 : 143-151) appelés à la cour des tsars au XVIII^e siècle, notamment à Saint-Pétersbourg pour faire fonctionner le petit théâtre aménagé par l'architecte Rastrelli dans le palais de l'Hermitage à la demande de la tsarine Elisabetta Petrovna. Catherine II prolonge cette activité, en faisant écrire à des membres de son entourage –et en écrivant elle-même–, des pièces en français représentées dans l'intimité, qui firent l'objet d'une publication soignée en 1787. Plusieurs pièces incluent Scapin dans leur générique : *Le Jaloux de Valence*, amalgame entre *L'Ecole des femmes* et *Dom Juan*, et *Le Masque ou le tuteur comme il y en a peu*, décalque lointain de Beaumarchais. Il y voisine avec un autre valet, Crispin, hybride franco-italien de capitaine et de serviteur, créé en 1654 à l'Hôtel de Bourgogne par l'acteur Belleruche, qui inspire Scarron, Dorimond, Regnard, Lesage, Dancourt. C'est ce couple de valets fourbes que l'on identifie dans le tableau qu'Honoré Daumier imagine vers 1863 pour illustrer *Les Fourberies*, en faisant endosser à Scapin un costume blanc et lâche, proche de celui du Pierrot français, qui semble renouer aussi avec le costume des origines³⁵.

35 Voir l'illustration Honoré Daumier, *Scapin et Crispin (ou Scapin et Silvestre)* (Paris, Musée d'Orsay), http://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/extramural/exhibitions-more.html?zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=113390&cHash=33faf877ec.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALONGE, Roberto (1989), *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi, tra Cinque e Seicento*, Torino, Costa e Nolan.
- BANU, Georges (1990), *Opéra, théâtre, une mémoire imaginaire*, Paris, Cahiers de l'Herne.
- BARBIERI, Niccolò (1991) « La supplica. Discorso familiare » in Marotti, Ferruccio et Romei, Giovanna, *La commedia dell'arte et la società barocca*, vol. II, *La professione del teatro*, Roma, Bulzoni.
- BARTOLI, Francesco (1781), *Notizie storiche dei comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1600 fino ai giorni presenti*, Padova, Conzatti.
- BOTTI, Giovanna (1996), « Presentazione », in *Immagini di teatro*, Biblioteca teatrale, BT 37-38, gennaio-giugno.
- BURATELLI, Claudia, « L'emigrazione di un testo dell'Arte : da L'Inavertito di Barbieri a L'Etourdi di Molière », in Alonge, Roberto (1989), *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi, tra Cinque e Seicento*, Torino, Costa e Nolan.
- CATHERINE II (1787), *Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, impératrice de Russie, composé par cette princesse, par plusieurs personnes de sa société intime et par quelques ministres étrangers*, 2 vol., Paris, Buisson.
- CATROU, F. (1725), *Histoire romaine depuis la fondation de Rome jusqu'en 47 de J. C.*, Paris, Rollin.
- CHONÉ, Paulette (1992), *Jacques Callot (1592-1635)*, catalogue de l'exposition de Nancy, Paris, Réunion des Musées Nationaux.
- COLAJANNI, Giuliana (1970), *Les scénarios franco-italiens du man. 9329 de la BnF*, Roma, Edizioni Storia e letteratura.
- D'AMICO, Silvio (1931), *Commedia dell'arte, Treccani*, Enciclopedia italiana: http://www.treccani.it/enciclopedia/commedia-dell-arte_%28Enciclopedia-Italiana%29/.
- DECREISETTE, Françoise (2007), « Le regard des lagunes : dialogues théâtraux entre Venise et la Russie au XVIII^e siècle », in *The Russian Imperial Court and Europe. Dialogues of cultures*, San Petersburg, The State Hermitage publishers, pp. 143-151.
- FERRONE, Siro (1986), *Commedie dell'arte*, 2 vol., Milano, Mursia.
- (1988) Introduction à *La commedia dell'arte. Storia e testo*, Firenze, Le Lettere.
- (1993a), *Attori mercanti corsari, La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi.
- (1993b), *Comici dell'arte. Corrispondenze*, 2 vol., Firenze, Le Lettere.
- (2006), *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Bari, Laterza.
- (2014a) *La commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi.
- (2014b) « Il metodo compositivo della Commedia dell'Arte », in *Drammaturgia*, pubblicazione web 09/12/2003 <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=1459>.
- JONARD, Norbert (ed.) (1993), *Mémoires de Monsieur Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et de son théâtre*, vol. III, cap. 29, Paris, Aubier.
- MAMONE, Sara, « Callot e lo spettacolo fiorentino: il risparmio e lo spreco », in Bédarida, P., Mariani, G., Marret, B. (1992), *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, Milano, Mazzotta.
- MACCHIA, Giovanni (1968), *Archivio del teatro italiano*, Milano, Il Polifilo.
- MAROTTI, Ferruccio (1991), *La commedia dell'arte : storia, testi, documenti*, Roma, Bulzoni.
- MEGALE, Teresa (1998) *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana.
- MOLIÈRE (1870), *Les Fourberies de Scapin*, Œuvres complètes illustrées de Molière, Paris, Librairie du Petit journal.
- MOLINARI, Cesare (1985), *La commedia dell'arte*, Milano, Mondadori.
- PANDOLFI, Vito (1988), *La commedia dell'arte. Storia e testo*, Firenze, Le Lettere.
- RICCOBONI, Luigi (1728), *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine*, vol. I, Paris, Pierre de Lormel.
- SAND, Maurice (1862), *Masques et bouffons (comédie italienne)*, Paris, Michel Levy.
- TAVIANI, Ferdinando (2015), *La commedia dell'arte et la société barocca*, Bologna, Cuepress.
- TAVIANI, Ferdinando et Schino, Mirella (1982), *Il segreto della commedia dell'arte, La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XIII secolo*, Firenze, La casa Usher.
- TESTAVERDE, A.M. (2008), « Presentazione », in *Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale*, vol. I, Firenze, Olschki.