

théâtre des treize vents
CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL DU LANGUEDOC-ROUSSILLON

MONTPELLIER

Sik-Sik et Le haut-de-forme

d'Eduardo de Filippo
Texte français Huguelle Hatem
Mise en scène Jacques Nichet



Quand je me colle la moustache
de *Macbeth* – je joue toujours
Macbeth avec une moustache
– combien de fois ne l'ai-je pas
collée un peu de travers exprès !
Car au théâtre, la parfaite vérité,
c'est et ce sera toujours la
parfaite fiction.

Eduardo De Filippo
Prologue de **L'Art de la Comédie**
traduit par Huguette Hatem

En programmant deux pièces en un acte d'Eduardo De Filippo, nous voulons laisser place au plaisir de la variété et de la légèreté d'un théâtre en vacances ! ● Par je ne sais quelle déformation d'esprit, on aurait aujourd'hui tendance à mépriser et négliger les petits formats. Au cinéma, je regrette toujours la disparition du court métrage. Les peintres ont oublié l'art de la miniature. La nouvelle semble, bien à tort, un genre inférieur au roman. Mais enfin, n'y a-t-il d'art que poids-lourd ? ● Nous allons jouer sans entracte deux petites tragédies dérisoires : *Sik-Sik, le maître de magie* (1929) et *Le Haut-de-Forme* (1965). En un lever de rideau, en un clin d'œil, trente ans auront filé. Le temps est chez De Filippo, le grand meneur de jeu. Chaque jour – pair ou impair – une même urgence presse, presse à se lever, à courir, mal réveillé, à se démener, à se débattre. Pris à la gorge par leur propre vie, les personnages ne peuvent plus se retourner, ils ne peuvent que courir, tout de travers, à leur perte. Dans la même heure, le prestidigitateur Sik-Sik ne va-t-il pas perdre son partenaire, ses accessoires de scène, son calme, sa raison, perdre la face et perdre pied ? ● On ne met pas des heures à se noyer, et on peut fort bien, sans tempête et naufrage, couler bêtement, à quelques mètres de la plage, sous un beau soleil. ● Eduardo De Filippo, en quelques répliques nerveuses, nous raconte des petites vies, des petites morts, que la réalité est bête et violente, qu'elle écrase nos illusions, qu'elle rabâche la même chose : « apprenez à être perdant ! » et que cependant il ne faut pas céder, ne jamais se résigner et se battre : toujours avec brio, même dans la médiocrité. ● Sa vie durant et jusqu'à la veille de sa mort (en 1984), Eduardo De Filippo a joué *Sik-Sik*, cette courte pièce qui ne paie pas de mine. Mais il disait là l'essentiel : le théâtre, c'est le désir de tromper la mort. Dans son désastre, alors que tous ses effets ont échoué en scène, l'illusionniste raté ne rate pas sa sortie. Il réussit un dernier tour de passe-passe, en escamotant son lamentable échec, dans le double-fond du langage, dans la trappe des mots truqués – ces mots magiques qu'on appelle poésie.

■ Jacques Nichet



Isabelle Candelier - Jean-Claude Frissung - Chantal Joblon - Robert Lucibello
Louis Merino - Chantal Neuwirth - Dominique Parent - Jean-Paul Roussillon - François Toumarkine

Laurent Audemard - Marie Bersoux - Riccardo Tesi - Patrick Vaillant

Eric Averlant - Djemel Boudon - Anne Fassio - Danielle Imparato
Salvatore Ingoglia - Antoinette Magnouat - Jean-Louis Maligne

Sik-Sik, le maître de magie et

Le haut-de-forme

d'Eduardo De Filippo

Texte français: Huguette Hatem
Version scénique: Huguette Hatem et Joëlle Gras
Mise en scène: Jacques Nichet
assisté de Joëlle Gras
Dramaturgie: Gérard Lieber
Décor et costumes: Alain Chambon
assisté pour les costumes d'Evelyne Poisot
Lumières: Joël Hourbeigt
Musique originale: Oswald d'Andréa
assisté de Nicole d'Andréa
Création sonore: Jérôme Vicat-Blanc
Prestidigitateur: Abdul Alafrez
Maquillages: Suzanne Pisteur
Coiffures: Daniel Blanc

avec par ordre d'entrée en scène

pour Sik-Sik:

Sik-Sik: Jean-Claude Frissung
Giorgetta: Chantal Joblon
Rafele: Robert Lucibello
Nicola: Louis Merino

pour Le haut-de-forme:

Rita: Isabelle Candelier
Antonio: François Toumarkine
Rodolfo: Dominique Parent
Agostino Muscariello: Jean-Claude Frissung
Bettina: Chantal Neuwirth
Michele: Eric Averlant
Roberto: Robert Lucibello
Attilio: Jean-Paul Roussillon
Hommes et femmes de la ruelle:
Djemel Boudon, Anne Fassio, Danielle Imparato
Salvatore Ingoglia
Chantal Joblon, Robert Lucibello,
Antoinette Magnouat, Jean-Louis Maligne,
Louis Merino

Musiciens:

Clarinettes: Laurent Audemard
Basson: Marie Bersoux
Accordéon diatonique: Riccardo Tesi
Mandoline: Patrick Vaillant

Directeur technique: Jean-Pierre Demas
Régisseur général: Catherine Anger
Régisseur plateau: Pierre Luchet
Régisseur lumière: Michel Le Borgne
Régisseur son: Dominique Ehret
Accessoiriste: Christophe Beyler
Habilleuse: Marie-Jo Gracia

Décor réalisé par l'atelier du
Théâtre des Treize Vents
sous la direction de François Guille des Buttes:

Construction:

Jacky Baume, Antoine Claudel, Alain Crespeau,
Gérard Espinosa, Firas Khani, Jean-Paul Ouvrard,
Jean-Louis Wissnon

Peinture-décoration:

Nelly Barillot, Isabelle Cazejust,
Anne de Crécy, Michel Sarramejane

Costumes réalisés par l'atelier du
Théâtre des Treize Vents

sous la direction de Miquette:
Isabelle Borrás, Christiane Le Scanff,
Christine Ronnat, Yana Vassal, Fatma Zemouli

Création à Sète Mai/Juin 1991

Coproduction:
Théâtre
des Treize Vents
Centre Dramatique
National
Languedoc-Roussillon
Montpellier
Théâtre Municipal
de Sète
Théâtre de la Ville
de Paris
avec l'aide de
la Région
Languedoc-Roussillon

Eduardo De Filippo par lui-même

Je suis né à Naples le 24 mai 1900, de l'union du plus grand auteur-acteur-metteur en scène et chef de troupe napolitain de l'époque, Eduardo Scarpetta, et de Luisa De Filippo, célibataire. Mais il me fallut du temps pour comprendre les circonstances de ma naissance parce qu'en ce temps-là, les enfants n'avaient ni la rapidité d'esprit ni l'effronterie de ceux d'aujourd'hui et quand à onze ans, j'appris que j'étais « fils de père inconnu », pour moi ce fut un grand choc. La curiosité malsaine des gens qui m'entouraient ne m'aida certes pas à trouver un équilibre affectif et psychique. C'est pourquoi, si d'un côté j'étais fier de mon père, dans la Compagnie duquel j'étais entré, même si je ne jouais qu'occasionnellement, comme figurant ou comme acteur (je débutai dès l'âge de quatre ans dans le rôle d'un petit Japonais dans la parodie de l'opérette *Geisha*), d'un autre côté, je souffrais, j'étouffais, pris dans un épais filet de ragots, de commérages, de malveillance. Je me sentais repoussé, ou bien toléré, tourné en ridicule, parce que « différent ». Depuis longtemps, désormais, j'ai compris que le talent se fraye un chemin de toute façon et que rien ne peut l'arrêter, mais il est vrai également qu'il se développe et grandit avec d'autant plus de vigueur que celui qui le possède est considéré comme « différent » par la société. En fait, il finit par désirer l'être vraiment, différent, et ses forces se multiplient, sa pensée est en continuelle ébullition, son corps ne connaît plus la fatigue tant qu'il n'a pas atteint le but fixé. Cependant, je ne savais pas encore tout cela, et ma « différence » me pesait si fort que je finis par quitter la maison maternelle et l'école et que je partis tout seul à travers le monde, avec très peu d'argent en poche mais la ferme intention de trouver mon chemin. Je devrais dire : de trouver mon chemin dans le chemin que j'avais déjà choisi depuis longtemps, le théâtre, qui a été et qui est tout pour moi.

Inutile de parler des difficultés, des efforts, de la faim. Celui qui veut être indépendant et poursuivre son idéal, rencontre toujours des moments très durs, mais si on a un idéal et qu'on sait qu'on peut le servir dignement, on supporte tout.

Pendant des années, je fis de tout : même figurant au cinéma, accessoiriste, directeur de scène, acteur de caractère. Peu à peu je me fis un nom comme acteur, écrivain et metteur en scène. Ma première véritable comé-

die, ce fut un acte intitulé *Pharmacie de garde* que j'écrivis en 1920, ma première mise en scène officielle, ce fut une comédie musicale de E.-L. Murolo, *Douce Sorrente*, en 1922, mais combien de scènes j'avais déjà écrites et combien de mises en scène déjà faites sans pouvoir les signer !

Je jouai dans des compagnies de revues, d'avant-spectacles, de théâtre : en 1931, je formai la *Compagnie du Théâtre Humoristique des De Filippo* avec Titina et Peppino. Nous débutâmes avec *Noël dans la maison Cupiello*. Ce fut un triomphe et durant des années nous allâmes de succès en succès par toute l'Italie.

En 1944, Peppino quitta la Compagnie. La guerre était en train de finir, et avec elle les vingt ans d'ère fasciste. Enfin, j'allais pouvoir changer ma manière d'écrire, tandis que pendant le fascisme j'avais dû cacher la vérité sociale sous le grotesque et l'absurde pour ne pas être censuré, maintenant je pouvais parler ouvertement et essayer la forme théâtrale à laquelle j'avais toujours aspiré et qui est du reste la plus ancienne : la correspondance idéale entre vie et spectacle, la fusion tantôt harmonieuse tantôt grinçante, entre rires et larmes, grotesque et sublime, drame et comédie : j'allais abandonner cet artifice scénique, la division nette entre farce et tragédie. Je me demandais : « Mais pourquoi les spectateurs, mettons de Molière, acceptaient ses comédies dramatiques ou tragi-comiques et ceux d'aujourd'hui n'y arrivent-ils pas ? Je ne trouvai qu'une seule réponse : il n'y a aucune raison valable, il n'y a que l'usage, devenu tradition, d'une telle division artificielle ». J'écrivis alors *Naples millionnaire*, je fondai une nouvelle Compagnie, *Le Théâtre d'Eduardo*, et conforté par le grand succès obtenu par le nouveau genre théâtral, j'ai continué durant trente ans à écrire et jouer une vingtaine de comédies aujourd'hui connues et montées dans le monde entier.

Résumer une vie artistique aussi longue et aussi pleine d'événements (j'ai fait du cinéma, de la télévision, de la radio, de la mise en scène lyrique ; j'ai construit un théâtre à Naples, j'ai formé la Compagnie *La Scarpettiana* que j'ai dirigée de nombreuses années ; j'ai écrit des poésies, des essais, des articles et caetera), ce n'est pas facile : tout paraît important et pourtant rien ne semble indispensable, dans son propre passé, si bien qu'à un moment donné, on n'arrive pas à comprendre si on a dit trop ou trop peu. C'est pourquoi, peut-être, dans la vie d'un artiste, la seule chose qui compte vraiment, c'est le futur, et le passé, à trop y insister, entrave la créativité et le désir d'être créatif.

Eduardo De Filippo
Traduit
par Huguette Hatem





Eduardo en 1935



Eduardo dans Sik Sik 1980

Eduardo...

Rencontre avec un homme extraordinaire

J'ai eu la chance de rencontrer plusieurs fois Eduardo. La première fois que je le vis, je lui adressai la parole en italien en lui disant « Bonjour Maître », comme j'avais entendu le faire à ses comédiens et à beaucoup d'autres personnes. Aussitôt il me répondit: « Non, pas Maître, Eduardo »... Cette permission de l'appeler ainsi était déjà une marque de sympathie et je lui en fus reconnaissante. Il m'expliqua pourquoi il avait si longtemps refusé d'être joué en France, où il se sentait à juste titre incompris. Tout son théâtre est une réflexion sur la société et sur la fonction du théâtre et de l'artiste dans la cité; il avait peur d'être pris – parce qu'il écrivait en dialecte napolitain, et que ses pièces ont des vertus comiques – pour un simple amuseur.

Lorsque j'arrivais chez Eduardo, à Rome, en général vers treize heures, on m'introduisait dans le chaleureux salon de la villa. Bien des objets étaient le témoin de sa carrière: la petite maquette du beau théâtre San Ferdinando à Naples, un théâtre ancien, tout en bois, détruit par un incendie, et qu'Eduardo De Filippo fit reconstruire entièrement à ses frais, mais si l'emplacement était le même, les matériaux différaient. Il me montra la maquette de l'ancien San Ferdinando et à travers son expression je devinai toute la douleur d'avoir perdu cet antique joyau, lieu de tant de souvenirs, et le combat qu'il avait dû mener pour le rebâtir. Plus loin, le regard est attiré par un masque et un grand buste de Polichinelle, personnage napolitain de la Commedia dell'arte, et aussi symbole de Naples, dont Eduardo a défendu les couleurs...

Dès qu'un visiteur arrivait, Eduardo descendait le petit escalier de bois en colimaçon qui amenait à sa chambre. Il me parlait de théâtre; je l'écoutais fascinée, comme toujours son auditoire. Parfois je l'interrogeais sur ses souvenirs, ses personnages. Son imagination était toujours aussi féconde: il avait mille projets de pièces à écrire. Je lui demandais s'il avait écrit des monologues. Il me parla d'une idée qu'il avait eue: il s'agissait de la mort de trois êtres, celle d'un homme riche, celle d'un paysan et celle d'un arbre... J'aurais voulu aussitôt noter tout ce qu'il me disait pour ne rien oublier: tout était essentiel... Il avait le projet d'une nouvelle pièce: Par un fait extraordinaire, le papier aurait disparu de la terre; plus de livres;

plus de billets de banque, plus de traités, plus d'archives, et de là l'impossibilité de continuer à gérer le monde tel qu'il est; il avait déjà imaginé tout le déroulement de sa future comédie: la répercussion sur le pouvoir politique, sur la justice, sur l'école...

Dans les dernières années de sa vie ce qui l'intéressait vivement était la transmission du savoir. Avec ses élèves, il était la générosité même. Il m'emmena à « La Sapienza », l'Université où il avait donné ses leçons. Il aurait aimé que l'on jouât en France une pièce de ses auteurs en herbe. Il monta même *Simpatia* écrite par ses étudiants sur une idée du maître, qu'il m'invita à voir dans le très joli théâtre Valle de Rome. Eduardo était infatigable lorsqu'il s'agissait de travailler. Il était exigeant avec lui-même, comme avec ceux avec qui il travaillait. On le voit lors d'un enregistrement de ses cours se mettre en colère et renvoyer une étudiante inattentive: « Si vous ne savez pas écouter, vous ne saurez pas écrire – lui cria-t-il –, dehors ». Et l'élève sortit. Cette phrase, lancée dans un moment d'impatience, résume bien l'attitude d'Eduardo De Filippo: « Toute ma vie, écrit-il, j'ai bu avidement et avec passion la vie de tant de gens » et c'est cela, la vie, qu'il nous restitue à travers son œuvre. J'ai rencontré beaucoup d'acteurs qui ont eu l'honneur de faire partie du « Teatro d'Eduardo », tous ont gardé de leur passage, même s'il a été souvent vécu comme une expérience difficile, un sentiment de reconnaissance pour celui qui leur a tant appris. Pour moi, les moments trop rares que j'ai passés avec Eduardo, il me semble les prolonger en traduisant son œuvre.

Huguette Hatem

Avant une représentation de Sik-Sik

« Il est 21 h 30.

Le public se presse devant le guichet. Dans un quart d'heure débutera le spectacle. Voici l'instant où je ressens particulièrement que j'ai une formidable responsabilité dans ma tâche : cette foule est anonyme, inconnue, exigeante. Et jamais comme en ce moment je ne me sens aussi loin, complètement extérieur au domaine de la fiction. Je ne me sens pas encore entré dans ce que je devrai être dans quelques minutes sur la scène.

Je me sens confondu à la foule, et il me semble que moi aussi je devrais m'approcher du guichet et demander un fauteuil d'orchestre pour assister au spectacle. Tant que la lumière de la rampe ne m'aveugle pas avec ses petites étoiles lumineuses et que la salle obscure ne s'ouvre pas sur un gouffre infini, je ne prends pas, je ne sais ni ne peux prendre ma place dans la fiction.

Les minutes me talonnent inexorablement. Et dans leur course, elles me prennent, m'entraînent, me poussent vers la petite porte d'entrée de scène, qui se referme, sourde, derrière moi.

La barrière se referme.

Deux retouches de maquillage. La sonnerie retentit, une première, une deuxième fois.

Le rideau se lève.

Voici les petites étoiles. Voici le théâtre. Voici l'acteur. »

Eduardo De Filippo
1931

traduit par Huguette Hatem



Le Théâtre de Variétés

Le Théâtre de Variétés engendre naturellement le merveilleux futuriste, produit du mécanisme moderne. Voici quelques composantes de ce merveilleux :

- 1) de puissantes caricatures
- 2) des abîmes de ridicule
- 3) des traits d'une ironie impalpable et délicate
- 4) des symboles embrouillés et définitifs
- 5) des cascades d'hilarité irrésistible
- 6) de profondes analogies entre l'humanité, le monde animal, le monde végétal et le monde mécanique
- 7) des raccourcis d'un cynisme révélateur
- 8) des entrelacements de mots d'esprit, de calembours et de devinettes qui aèrent agréablement l'intelligence
- 9) toute la gamme du rire et du sourire pour détendre les nerfs
- 10) toute la gamme de la bêtise, de l'imbécillité, de la balourdise et de l'absurdité qui poussent insensiblement l'intelligence jusqu'au bord de la folie.

Là s'opère la décomposition ironique de tous les prototypes usés du Beau, du Grand, du Solennel, du Religieux, du Féroce, du Séduisant et de l'Effrayant.

F. T. Marinetti
Il teatro di varietà
1913

Les acteurs écartent le rideau de scène pour regarder dans la salle. Les machinistes le soulèvent pour effectuer leurs installations.

Toute la première partie du programme est d'un laisser-aller, d'une misère sans nom, et presque insolente pour le public – qui, d'ailleurs, se fait de cette pénurie un véritable divertissement... Trois petites femmes se succèdent, sans voix, l'œil dans la salle, mal bâties, costumées d'affiqets presque sordides (la dernière en mauve – un mauve qui a eu toutes les maladies – et des bas noirs – la jambe trop longue et toute droite, comme une botte d'arlequin) – et débitant leurs pâles sonnettes inintelligibles au milieu des conversations, sous les sifflets et les applaudissements de dérision, tandis que le chef d'orchestre (un grand dadaï frisé, à lorgnon et à smoking, qui bat mollement la mesure par-dessus la tête du pianiste, en se penchant sur la partition) élevant cyniquement en l'air deux doigts de sa main gauche, fait ainsi comprendre au public qu'il y a encore deux couplets. La jeune fille qui chante, la pauvre jeune fille qui chante (décolorée par un éclairage blanc, en plein), la pauvre petite avec ses plaies de fard, et sa pâleur de poudre de riz, livide et souriante (ce que j'en ai vu de ces pauvres mannequins de cafés-concerts qui roulent de pays en pays ! Je pense à Lautrec, et j'ai envie de pleurer) la petite chanteuse ne s'émeut pas, ses mains ne sont pas nerveuses, sa bouche ne tremble pas. Sa voix n'est pas plus rauque, ni plus fausse. Elle va jusqu'au bout, avec ses gestes de petite fille qui récite un compliment, tranquillement jusqu'au bout, pirouette sur ses hauts talons, en balançant le bras droit qui froisse la mince étoffe usée de la jupe avec un faux air d'aisance et d'ironie, et s'efface derrière la feuille de papier du portant.

Jacques Copeau
Journal 1915

J'ai vu les De Filippo...

J'ai vu les De Filippo pour la première fois à Rome, en 1937 environ, un 21 avril. Je m'en souviens parce que la ville était pleine de cérémonies fascistes : cortèges, drapeaux, chemises noires, fanfares, toute la ronflante manifestation du mythe guerrier romain et italien, à travers une solennelle scénographie martiale. Les haut-parleurs faisaient des discours sur le Noël de Rome, sur la Louve, sur Jules César et on se heurtait partout à la pacotille exaltée et délirante des fêtes fascistes. L'après-midi de ce jour-là, j'allai à l'« Argentina » et je vis, pour la première fois, les De Filippo qui racontaient une autre Italie, une Italie aux antipodes de celle qu'on trouvait dehors. Il y avait, à l'orchestre, beaucoup de gens en uniforme et ce public, qui, un moment auparavant, avait défilé d'un pas si guerrier, tout vibrant de chants belliqueux, tout pénétré de son glorieux destin, regardait maintenant un intérieur misérable, contemplait des personnages incroyables, remplis de folie, d'égoïsme, d'aliénation, remplis de misère et de maladie. Une vision délirante, troublante même, que l'on atteignait à travers le rire et la farce (il s'agissait de *Natale in casa Cupiello*). Et ce public applaudissait, ils étaient en uniforme et ils applaudissaient, ils applaudissaient à une image complètement différente de celle que présentait le régime. Ce fut pour moi une émotion profonde, une façon libératoire de prendre contact avec ce qu'était notre réalité de toujours.

Cette première apparition des De Filippo dans ma vie renversa complètement l'immense farce qui sévissait tout autour : ce fut un renversement grotesque lui aussi, bouffon, mais parfaitement conscient, comme peut l'être une représentation artistique lucide et rationnelle.

Federico Fellini



Eduardo, Titina et Peppino De Filippo

Comment facette màmmeta ?

*Quando màmmeta t'ha fatta,
quando màmmeta t'ha fatta,
vuò sapè comme facette ?
Vuò sapè comme facette ?*

*Pe'mpastà sti ccarne belle...
pe'mpastà sti ccarne belle...
tutto chello che mettette?...
Tutto chello che mettette?...*

*Ciente rose 'ncappucciate
dint' 'à martola mmiscate:
latte e rrose, rose e latte
te facette 'ncopp' 'o fatto.*

*Nun c'è bisogno 'a zingara
p' 'addivinà, Cuncè,
comme t'ha fatto màmmeta
'o sacco meglio 'e te.*

*E pe' fa sta vocca bella
e pe' fa sta vocca bella
nun servette 'a stessa 'addosa...
nun servette 'a stessa 'addosa...*

*Vuò sape che 'nce mettette?...
Vuò sape che 'nce mettette?...
Mo te dico tuttocosa
mo te dico tuttocosa:*

*'Nu panaro chino chino
tutt' 'e fravule 'e ciardino
miele, zucchero et cannella...
Te 'mpastaie sta vocca bella.*

*Nun c'è bisogno 'a zingara
p' 'addivinà, Cuncè,
comme t'ha fatto màmmeta
'o sacco meglio 'e te.*

*E pe' fa sti ttrezze d'oro
e pe' fa sti ttrezze d'oro
mamma toia s'appezzentette
mamma toia s'appezzentette*

*Bella mia tu qua' muneta?
Bella mia tu qua' muneta?
Vuò sapè che 'nce servette ?
Vuò sapè che 'nce servette ?*

*'Na miniera sana sana
tutta fatta a filagrana
'nce vulette, pe' sti ttrezze
ch'a vasà nun ce sta prezze.*

*Nun c'è bisogno 'a zingara
p' 'addivinà, Cuncè
comme t'ha fatto màmmeta
'o sacco meglio 'e te.*

Comment ta mère a fait ?

Lorsque ta mère t'a faite,
lorsque ta mère t'a faite,
tu sais comment elle a fait ?
Tu sais comment elle a fait ?

Pour pétrir cette chair belle...
pour pétrir cette chair belle...
tout ce qu'elle mit dans la pâte?...
Tout ce qu'elle mit dans la pâte?...

Cent roses encapuchonnées
dans la huche a mélangées :
lait et roses, roses et lait
un clin d'œil et c'était fait !

Pas besoin de bohémienne
pour deviner, ma Concetta,
comment ta mère t'a faite
mieux que toi moi je le sais.

Et pour cette bouche belle
et pour cette bouche belle
elle a fait une autre pâte...
elle a fait une autre pâte...

Tu sais ce qu'elle y a mis?...
Tu sais ce qu'elle y a mis?...
Je te donne la recette
Je te donne la recette :

D'un panier tout plein tout plein
de toutes les fraises du jardin
avec miel, sucre et cannelle...
elle t'a pétri la bouche belle.

Pas besoin de bohémienne
pour deviner, ma Concetta,
comment ta mère t'a faite
mieux que toi moi je le sais.

Pour tresser tes cheveux d'or
pour tresser tes cheveux d'or
le mal qu'elle s'est donné !
le mal qu'elle s'est donné !

Tu le sais, ma toute belle ?
Tu le sais, ma toute belle ?
le métal qu'elle y a mis ?
le métal qu'elle y a mis ?

D'une mine tout entière
elle a tissé les fils d'or
pour nouer ces tresses qui
à baiser n'ont pas de prix.

Pas besoin de bohémienne
pour deviner, ma Concetta,
comment ta mère t'a faite
mieux que toi moi je le sais.

**Chanson napolitaine
de Gambardella et Capaldo
traduite par Joëlle Gras et Monica Palvelli**



La Vierge de Naples

C'était l'intérieur napolitain classique: une pièce sans fenêtres, avec une petite porte au fond, un immense lit adossé à la paroi de face, et le long des autres parois, un grand miroir, reposant sur une console, un lavabo grossier en fer verni de blanc, une commode, et, entre le lit et la commode, une table. Sur le marbre de la console était posée une grande cloche de verre, qui recouvrait les statuettes en cire colorée d'une Sainte Famille. Aux murs des chromos populaires représentant des scènes de *Cavalleria rusticana* et de la *Tosca*, un Vésuve empanaché de fumée semblable à un cheval paré pour la fête de Piedigrotta, des photographies de femmes, d'enfants, de vieillards, non pas vivants, mais morts, étendus sur leurs lits funèbres et tout enguirlandés de fleurs. Dans le coin, entre le lit et la console, un petit autel était dressé avec l'image de la Vierge, éclairée par une veilleuse. Sur le lit était étendue une immense couverture de soie bleue, dont la longue frange dorée léchait le carrelage de faïence verte et rouge. Au bord du lit une jeune fille était assise; elle fumait.

Elle était assise, les jambes pendantes, et fumait d'un air absorbé, les coudes appuyés sur les genoux, le visage dans le creux de la main. Elle paraissait très jeune, mais ses yeux étaient vieux, un peu fanés. Elle était coiffée avec cet art baroque des *capere* des quartiers populaires, inspiré de la coiffure des Madones napolitaines du XVII^e siècle. Ses cheveux noirs, crépus et luisants, gonflés de crin et ornés de rubans, s'élevaient en forme de château, comme si elle portait sur son front une haute mitre noire. Il y avait dans son visage pâle, étroit et long, quelque chose de byzantin, dont la pâleur apparaissait à travers l'épaisse couche de fard: et ce caractère byzantin se retrouvait aussi dans la forme de ses grands yeux obliques et noirs sous un front haut et plat. Mais ses lèvres charnues, agrandies par un violent trait de rouge, donnaient quelque chose de sensuel et d'insolent à la délicate tristesse d'icône de son visage.

Habillée de soie rouge, sobrement décolletée, elle portait des bas de soie couleur chair et balançait ses petits pieds charnus enfilés dans une paire de savates de feutre noir, déformées et déchirées. Sa robe avait des manches longues, serrées aux poignets, et autour de son cou pendait un de ces pâles colliers de corail ancien, qui sont à Naples l'orgueil de toutes les jeunes filles pauvres.

Elle fumait en silence, regardant fixement du côté de la porte, avec une indifférence orgueilleuse. Malgré l'insolence de sa robe de soie rouge, de sa coiffure baroque, de ses grosses lèvres charnues, et de ses savates percées, sa vulgarité n'avait rien de personnel. Elle semblait plutôt un reflet de la vulgarité environnante, de cette vulgarité qui l'enveloppait toute, l'effleurant à peine. Elle avait une oreille très petite et délicate, si blanche et transparente qu'elle semblait postiche, une oreille de cire. (...) Nous étions une dizaine dans la pièce. J'étais le seul Italien. Personne ne parlait.

« That's all. The next in five minutes », dit la voix de l'homme qui se tenait sur le seuil, derrière le rideau rouge: puis l'homme passa sa tête dans la pièce à travers une fente du rideau, et ajouta: « Ready? Prête? »

La jeune fille jeta sa cigarette, prit du bout de ses doigts le bord de sa jupe et la souleva lentement: d'abord apparurent ses genoux doucement gainés par la soie des bas, puis la peau nue des cuisses, puis l'ombre du pubis. Elle demeura un instant dans cette attitude, triste Véronique, le visage sévère, la bouche méprisante. Puis, se renversant lentement en arrière, elle s'étendit sur le lit et écarta doucement les jambes.

Malaparte: La Peau
Traduit par René Novella

Je me souviens d'un mendiant biblique, étendu sur un trottoir rue de Tolède à Naples. Son visage couvert d'une barbe sale et hirsute ne laissait apparaître aucun sentiment. Mais de temps à autre, un sourire primitif flottait sur ses lèvres, comme si à ce moment-là était passée au galop la voix du sang, portant la confiance du corps entier. Souvent, un mendiant vous demandera une paire de chaussures en disant: « *Ce n'est pas pour moi, mais pour eux, les pieds* ». Et ce sont des phrases courantes: « *Le corps veut dormir, l'estomac veut manger; ce n'était pas moi, croyez-moi, mais mes mains.* »

Domenico Rea: Les deux Naples
Traduit par Marguerite Pozzoli





D'une pièce à l'autre

Le magicien Sik-Sik multiplie les tours de passe-passe, les jeux de foulard, pour confondre l'envers et l'endroit, faire circuler l'encre et l'eau, apparaître et disparaître une femme, sortir une colombe d'un chapeau. Malgré sa bonne volonté, il ne parvient pas à créer l'illusion et il se heurte obstinément au mur du réel. La famille qu'il tente de former n'a pas d'avenir : il rompt avec son vieux compagnon, le comparse d'occasion emmêle tous ses tours, et du bébé qu'attend l'aimable Giorgetta on n'aura aucune nouvelle.

Puis vient le trou noir, le vertige et l'oubli. Les années filent. La joyeuse bouffonnerie des jours pairs fait place à la comédie amère des jours impairs. Tombé dans un sous-sol obscur, le magicien a recours à de pauvres combines pour résister à la pression du monde moderne. Le vieux Naples n'est plus, on détruit les théâtres pour faire des immeubles. Il sera bientôt expulsé de son antre.

C'est à ce moment-là pourtant qu'Agostino-Sik-Sik va réussir le plus beau de ses tours. En plein midi, traversé par une illumination, il retourne une situation compromise, organise une mise en scène simple et efficace et fait croire au dormeur Attilio que ses désirs sont exaucés, qu'il a connu Rita la belle. A la farce cruelle de la prostitution se substitue la fable humoristique du consentement à l'illusion. Attilio n'a rien obtenu sinon en songe, et il en est régénéré. Petit taureau vainqueur, il part dans le soleil en laissant derrière lui un sillage de désordre.

Les traces du rêve sur son visage sont une révélation pour Rita. La petite fille soumise se métamorphose ; Agostino-Sik-Sik, sans le vouloir, lui a montré la voie. Elle repousse son mari, le magicien déchu et sa compagne sibylline. Elle quitte la grotte souterraine, l'eau des toilettes obligées, les plats cuits au feu voisin et sur les ailes du désir, colombe enfin libérée, elle s'envole vers la vie.

Gérard Lieber

Eduardo De Filippo : un parcours

« Le mot juste existe, pourquoi ne pas l'utiliser?... Parlons en utilisant les mots justes, sinon je m'embrouille » : tel est le souhait, irréaliste, de l'un des premiers personnages d'Eduardo De Filippo, dans *Il faut toujours lui dire oui* (1927). La folie de Michele dénonce l'ambiguïté fondamentale de tout langage; il faut être fou pour croire que le mot juste existe, mais cette folie nous éclaire, en dénonçant salutairement l'illusion de l'échange et les obscurités qu'elle masque.

La première phase de l'œuvre d'Eduardo De Filippo, la *Cantate des Jours Pairs*, commence en 1920 et finit pendant la deuxième guerre mondiale. De ce premier ensemble de pièces, la phrase de Michele est en quelque sorte emblématique. Elle renvoie aux quiproquos et aux jeux sur le double-sens, qui fondent le comique de *Sik-Sik, le maître de magie* (1929) ou *Ces figures d'il y a trente ans* (1929). La balourdise d'un naïf (incarné le plus souvent par Peppino, le frère d'Eduardo), qui prend au pied de la lettre le jargon des pauvres artistes ou celui des voyous de la « malavita », provoque des dérives burlesques et des quiproquos surréels, où se révèle la fragilité de chacun. Car ce théâtre comique, farcesque, est aussi un théâtre de l'insécurité: une insécurité fondamentale qui naît de l'incertitude linguistique, dans le va-et-vient perpétuel de la langue maternelle dominée (le Napolitain) à la langue « étrangère » dominante (l'Italien).

En retour, le rire vient conjurer l'incertitude, et le va-et-vient linguistique – épuisant certes – réussit malgré tout à préserver le pôle napolitain originel, « maternel », avec ses ressources de poésie intime et le fonds toujours vivace de sa tradition théâtrale. C'est un théâtre qui reste « familial »: le trio des deux frères, Peppino – l'extravagance et Eduardo – la retenue, secondés par leur sœur Titina, a reçu et transforme l'héritage des anciens du théâtre napolitain (dont leur propre père, Scarpetta).

C'est d'abord cette famille, à la fois réelle et de théâtre, que la guerre va briser. En 1944, Peppino quitte la Compagnie des De Filippo. Il semble confirmer un pressentiment d'Eduardo dans *Noël chez les Cupiello* (1931), la dernière grande pièce du cycle des Jours Pairs: le jour du grand repas familial, Luca Cupiello, le père de famille essaie de dire: « nous nous réunissons », mais n'arrive pas, malgré des efforts répétés, à prononcer correctement la phrase...



Naples millionnaire (1945), la pièce qui ouvre *La Cantate des Jours Impairs*, constate la fêlure ineffaçable de la guerre, et en tire les conséquences. « Plus la famille se perd, et plus le père de famille doit assumer sa responsabilité »: Gennaro, qui faisait le mort pour cacher les marchandises du marché noir sous son lit, se « réveille » lors d'un bombardement et décide de reprendre en mains son destin et sa famille.

Ces sacrés fantômes (1946), *Filumena Marturano* (1946), *La grande magie* (1948), *Les voix intérieures* (1948), proposent autant de fables exemplaires: un petit drame familial se charge de toutes les tensions et incompréhensions d'une époque qui voit les espoirs de l'après-guerre rapidement déçus. Les figures paternelles de ces pièces semblent avoir perdu l'optimisme naïf de Gennaro qui concluait *Naples millionnaire* par la célèbre phrase d'espoir: « Il faut laisser passer la nuit ». Dans leurs efforts maladroits pour reconstruire une harmonie perdue, ils oscillent entre la logorrhée sentencieuse et la tentation de l'aphasie. Les jeux d'illusion tournent mal et les songes se colorent de sang.

Au fil des années, le Napolitain a cédé peu à peu la place à l'Italien: l'ambition du dramaturge est désormais nationale, et la critique sociale se veut plus explicite dans *De Pretore Vincenzo* (1957), *Le Maire de la Sanita* (1960) ou *L'art de la comédie* (1964). En même temps que la voix d'Eduardo s'élève pour se mêler aux grands débats nationaux, il revient à son lieu d'origine, Naples, à travers deux de ses figures mythiques: l'une imaginaire, Polichinelle, l'autre historique, Masaniello (le meneur populaire d'une révolte au XVII^e siècle). *Le fils de Polichinelle* (1958) et *Tommaso d'Amalfi* (1963) montrent l'ambiguïté de ces figures: le masque consent par lâcheté à toutes les servitudes, et le rebelle est un velléitaire.

« La nuit ne passe jamais » constate amèrement Eduardo, et c'est une vision de plus en plus désenchantée qui s'exprime dans ses dernières œuvres: *Le contrat* (1967), une histoire d'escroquerie sur la peur de la mort et *Les examens ne finissent jamais* (1973), scènes d'une vie ratée qui s'achève dans le mutisme. Auparavant, *Le haut-de-forme* (1965), équilibre la noirceur des dernières œuvres par un écho assourdi des farces anciennes: l'art de la ruse, incarné par un quatuor d'escrocs pathétiques, sera défait par le pouvoir de l'argent; mais grâce au chapeau du magicien, le charme de l'illusion aura opéré encore une fois.

Tous mes charmes à présent
je les ai rejetés.
Ma force ne vient que de moi.
C'est bien peu. Maintenant c'est
vrai,
vous devez me garder ici
emprisonné
ou bien me renvoyer à Naples...

Scène finale de **La Tempête**
de Shakespeare
qu'Eduardo De Filippo a traduit
en napolitain, avant de
disparaître.



Eduardo dans Sik Sik 1929

Nous remercions pour leur
aimable collaboration:

Monica, Claudio et Bruno
Palvelli, Antonella et Tonino
Santanastasio, Massimo et
Mapy Giuliano, Karin
Wackers et la Maison
Antoine Vitez, Enrico Fiore,
Franco Greco, Società Dante
Alighieri de Montpellier, Air
Inter.

1^{re} et 4^e de couverture:
Photo J.-P. Tingaud
puis, dans l'ordre:
Photos Marc Ginot
Photo Biblioteca del
Buncardo
Photo archives du Théâtre
San Ferdinando
Dessin de Piller Druck, Wien
Caricature de Onorato
Bruno Barbey-Magnum
Photo Mimo Jodice
(Teatralità quotidiana
a Napoli, Guida Editore)
Photo archives Carbone
Caricatures d'Eduardo par
Onorato, Giovanetti et
Eduardo De Filippo
Affiche de Niccolini

Théâtre des Treize Vents
Centre Dramatique
National Languedoc-
Roussillon - Montpellier
Directeur: Jacques Nichet
Direction Administrative:
Jean Lebeau
Domaine de Grammont
34000 MONTPELLIER
Tél. 67 64 14 42

Achévé d'imprimer
le 30 mai 1991
sur les presses de
l'Imprimerie Régionale
35-37, rue du Fossé-des-Treize
F - 67000 Strasbourg
pour le compte du
Théâtre des Treize Vents.
© Théâtre des Treize Vents
avec l'accord
des Editions Théâtrales
pour le Haut-de-forme

4/1991
Dépôt légal: mai 1991
N° d'ordre: 911362

N° ISBN: 2-909014-01-0
Prix: 60 F

