



**PRISMI**

Pour une recherche interdisciplinaire sur le monde italien

**3 | 2022**  
**Nouvelle série - No 3**

---

## Le théâtre et les histrions dans *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier et dans *Il viaggio di Capitan Fracassa* d'Ettore Scola

Giovanna Sparacello

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/prismi/504>

DOI : 10.4000/prismi.504

ISSN : 2680-2678

### Éditeur

Chemins de tr@verse

### Édition imprimée

Date de publication : 2 octobre 2022

Pagination : 165-181

ISBN : 9782313006559

ISSN : 1270-9530

### Référence électronique

Giovanna Sparacello, « Le théâtre et les histrions dans *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier et dans *Il viaggio di Capitan Fracassa* d'Ettore Scola », *PRISMI* [En ligne], 3 | 2022, mis en ligne le 20 octobre 2022, consulté le 17 novembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/prismi/504> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/prismi.504>

---

Ce document a été généré automatiquement le 17 novembre 2022.

Tous droits réservés

---

# Le théâtre et les histrions dans *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier et dans *Il viaggio di Capitan Fracassa* d'Ettore Scola

Giovanna Sparacello

---

- 1 Roman des comédiens inspiré du *Roman comique* de Scarron et de *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe, *Le Capitaine Fracasse*<sup>1</sup> renvoie l'image du théâtre, idéale et idéalisée, que Gautier forge à travers son œuvre narrative<sup>2</sup>. La troupe de comédiens français dont il décrit le périple évolue dans un univers fictionnel débordant de références à la littérature baroque et empreint de l'esthétique romantique de 1830<sup>3</sup>. En une sorte de synthèse rêvée des traditions théâtrales française, espagnole et italienne, Gautier multiplie les références au théâtre espagnol et à la *commedia dell'arte*<sup>4</sup>, filtrées par le théâtre de Molière et de Corneille<sup>5</sup>.
- 2 La métaphore baroque du théâtre comme image du monde et du monde comme immense scène de théâtre est filée tout le long du roman. Dans *Il viaggio di Capitan Fracassa*, adaptation filmique du *Capitaine Fracasse* qu'Ettore Scola réalise en 1990<sup>6</sup>, le réalisateur et scénariste s'éloigne sensiblement du modèle romanesque dans le but de livrer sa vision personnelle de la correspondance entre le monde et le théâtre. Il porte sur l'acteur et l'histoire du théâtre un regard différent de celui de Gautier, un regard qui reflète l'écart temporel et culturel qui sépare les deux auteurs. Avec un glissement que l'univers théâtral de Gautier rend aisé, Scola fait apparaître derrière les emplois de la tradition française dont il garde l'appellation, les masques de la *commedia dell'arte*. Le répertoire baroque est remplacé par le répertoire impromptu de la tradition italienne.
- 3 Dans les pages qui suivent, nous analyserons l'adaptation de Scola en mettant en évidence les choix esthétiques et narratifs qui marquent son originalité par rapport à son modèle littéraire et qui permettent de repenser l'image de l'histrion et du théâtre.
- 4 Scola fait le choix d'une théâtralité affichée dès les premiers photogrammes de son film. Un rideau de scène s'ouvre<sup>7</sup> sur un chemin de terre, à la campagne. Un travelling

avant nous amène à pénétrer dans ce décor juste au moment où un officier de santé publique s'avance au galop. Il croise le chemin d'une troupe de comédiens itinérants. Les premières répliques que l'officier échange avec les comédiens se font sur un ton déclamatoire qui renvoie à la déclamation scénique. Entièrement recréé en studio au Teatro 5 de Cinecittà, le décor dans lequel les personnages errent pendant tout le film affiche un caractère artificiel qui renvoie, lui aussi, à la scène théâtrale. Scola joue avec les suggestions picturales inspirées de l'œuvre de Poussin, de Salvator Rosa, de Friedrich, de Callot et d'autres artistes moins connus<sup>8</sup> et cela renforce l'idée d'un décor factice. Dans une interview accordée à Luca Giannelli, le réalisateur revenait sur ce choix dans les termes suivants :

Poi siccome il tempo del film era questa continua alternanza tra la realtà e la fantasia, la realtà anche dura degli spettatori e la fantasia sulla scena delle recite, quindi che anche la realtà fosse teatralizzata, fosse più di cartone che di legno e di foglie, era più giusto. E infatti c'è mi pare nel film questa... viene fuori questo significato della... realtà e della fantasia dell'uomo e della maschera che diventano quasi la stessa cosa al punto da non capire poi qual è la realtà, qual è la fantasia, qual è la maschera e qual è il volto. E questo mi pare che averlo girato tutto in un teatro invece che spostarsi in varie zone della Francia e dei Pirenei credo che sia stato utile al senso del film<sup>9</sup>.

- 5 Tandis que le choix de souligner l'artifice du décor semble correspondre à l'ambivalence de la réalité décrite par Gautier, où réel et imaginaire se superposent sans cesse au point de fusionner, le choix de recréer un voyage en plein air en un lieu fermé tel qu'un studio peut paraître paradoxal. Cela d'autant plus que Scola, contrairement à Gautier, met en évidence la dimension du voyage dès le titre de son adaptation. Le sens de ce périple est clarifié par les propos de l'auteur lui-même : « Dans mes films il y a le voyage qui est toujours présent [...] mais pas tellement comme voyage physique et géographique mais comme changement de psychologie, de connaissances des gens pendant un voyage, donc le voyage comme formation, le voyage comme changement »<sup>10</sup>.
- 6 Scola propose son adaptation dans une perspective épurée du romanesque de cape et d'épée qui avait alimenté le voyage de Gautier. L'intérêt du scénariste et réalisateur se porte plutôt sur le parcours intérieur qui amène les personnages à se métamorphoser par le biais du théâtre et de la rencontre avec l'autre.
- 7 Il viaggio di Capitan Fracassa est marqué, dès son début, par une focalisation sur le monde du théâtre et des histrions. Sur le plan de la narration, cela s'explique par le choix d'inverser la perspective proposée par le roman de Gautier. *Le Capitaine Fracasse* s'ouvre sur une minutieuse description du château de la Misère<sup>11</sup>, le logis délabré où vivent pauvrement mais dignement le jeune baron de Sigognac, dernier rejeton d'une illustre famille, et son serviteur Pierre<sup>12</sup>. Par une nuit orageuse, les deux hommes reçoivent la visite d'une troupe de comédiens qui demande à s'abriter des intempéries. C'est depuis l'intérieur de ce pauvre foyer que nous assistons, avec Sigognac, à l'arrivée des comédiens. Scola choisit de nous plonger directement dans l'univers des comédiens et à un moment du récit qui est déjà bien avancé. Dans la campagne brumeuse, un officier de santé publique croise le chemin d'une troupe de comédiens itinérants. L'officier s'intéresse au destin de ces gens attristés par le sort incertain d'un camarade qui agonise dans le chariot des histrions (nous découvrirons plus tard qu'il s'agit de Sigognac mortellement blessé par Vallombreuse). Son histoire, leur histoire, c'est Pulcinella qui la raconte à l'officier car « parlare, è un po' spartire con gli altri, ecco, è

già qualcosa». C'est donc un acteur qui en narrateur intradiégétique expose les faits en introduisant un long *flash back*. Nous abordons avec la troupe les environs du château de la Misère, son intérieur en ruine où s'abritent le serviteur Pietro et un Sigognac farouche, ensauvagé par l'isolement et la honte. Tandis que Gautier raconte l'histoire de Sigognac qui rencontre les histrions, Scola raconte l'histoire des histrions qui rencontrent Sigognac. Le choix de confier à un acteur le récit des événements qui lient Sigognac à la troupe ne fait que renforcer cette focalisation.

- 8 Dans le roman de Gautier, la correspondance entre l'acteur et son rôle est parfaite. Les comédiens se présentent par leurs noms d'emploi. Les noms propres, quand ils sont indiqués, sont souvent chargés de suggestions théâtrales : tandis que le nom Blazius renvoie à l'un des personnages de *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset, Hérode est un nom biblique à la consonance tragique comme le soulignera plus tard Sigognac en faisant référence au massacre des innocents : « Ne sois pas jaloux, Hérode, et ne fronce pas tes gros sourcils noirs comme si tu allais ordonner le massacre des Innocents »<sup>13</sup>.
- 9 Leur caractère, ainsi que leurs ambitions, coïncident avec ceux des personnages. Chez Léandre, amoureux coquet et maniéré, la frontière entre le personnage et le comédien est très mince. Léandre n'hésite pas à utiliser tout son savoir-faire d'acteur pour séduire la marquise de Bruyère mais nous avons l'impression que, même s'il le voulait, l'homme ne saurait être différent de son personnage. De même, Matamore ne sait se défaire de son masque de comédien même quand la mort vient lui rendre visite au cours d'une tempête de neige. On peut voir dans ce choix la volonté de célébrer le mythe du comédien du Grand Siècle, soucieux de ne pas briser l'illusion comique au point de garder tout le temps son nom de scène ; Gautier déplorait le vedettariat de son époque qui, d'après lui, nuisait à la création dramatique<sup>14</sup>. Le personnage de Matamore nous offre une deuxième clé de lecture de cette primauté du rôle sur l'acteur. La maigreur extrême que l'acteur cherche à atteindre afin de correspondre au mieux à son rôle le déshumanise, le rendant plutôt proche du cadavre, de l'oiseau, d'un objet effilé et pointu. Il donne l'impression qu'il fait partie du décor tel un accessoire de carton-pâte. Gautier décrit un procès d'abstraction qui amène Matamore à n'être plus qu'un cliché, un signe stéréotypé dont la disparition, par la mort du personnage enseveli par la neige, permet sa réinvention dans la figure du Capitaine Fracasse<sup>15</sup>. Le théâtre de masques et de types est dévoilé dans sa matérialité et dans son artifice et c'est grâce à cette distance du réel qu'il peut se faire allégorique<sup>16</sup>.
- 10 La métaphore du monde comme théâtre se déploie largement dans le roman grâce à une vaste typologie de personnages des bas-fonds<sup>17</sup>. Paris lui-même, avec son décor somptueux et l'animation de ses rues grouillantes de monde, offre un spectacle extraordinaire au jeune Sigognac arrivé de la province. Au fil des pages, nous comprenons que, sur cette énorme scène qui est le monde, se joue une pièce que le Tyran n'hésite pas à définir comme une tragi-comédie :

Que vous semble, monsieur le baron, de tous ces événements ? disait Hérode à Sigognac, qui cheminait botte à botte avec lui. Cela s'arrange comme une fin de tragi-comédie. Qui se fût attendu, au milieu de l'algarade, à l'entrée seigneuriale de ce père précédé de flambeaux, et venant mettre le holà aux fredaines un peu trop fortes de monsieur son fils ? Et cette reconnaissance d'Isabelle au moyen d'une bague à cachet blasonné ? Ne l'a-t-on pas déjà vue au théâtre ? Après tout, puisque le théâtre est l'image de la vie, la vie lui doit ressembler comme un original à son portrait<sup>18</sup>.

- 11 Ce qu'il y a de comique dans cette pièce nous renvoie souvent à la comédie de types et de masques, à ses situations comiques faites de coups de bâton, de faim et de repas fantasmés. Pour ce qui a trait au tragique, nous observons que la pauvreté, la faim et puis les duels, les embuscades, la violence et jusqu'à la mort n'arrivent pas à compromettre le destin heureux qui attend les personnages. Même dans les moments les plus difficiles et potentiellement dramatiques, la tragédie n'est jamais atteinte. Les raisons de cet évitement sont à rechercher dans la dimension grotesque et parodique du roman : « une dimension métaphysique qui dit le romantisme en tant qu'oxymore réunissant le sublime et le ridicule, la gloire vivante et la mort misérable – c'est-à-dire tout ce qui résume la condition humaine –, mais qui surtout le parodie dans sa sublimation comique, pour ne jamais céder à la tentation du tragique sans cesse déjoué »<sup>19</sup>.
- 12 Dans l'adaptation d'Ettore Scola, la perméabilité entre la vie et le théâtre est toujours affirmée mais elle est redessinée. Au début du film, les comédiens de Scola ressemblent beaucoup à ceux de Gautier. Ils frappent aux portes du château de Sigognac habillés de leur costume de théâtre pour faire bonne impression. Chacun partage les ambitions qui sont celles de son rôle. La coquette Serafina<sup>20</sup> use de tous ses charmes pour séduire le jeune Sigognac lorsqu'elle apprend qu'il est attendu à la cour du roi. Payé par Pietro avec ses dernières économies, Pulcinella accepte de s'occuper du jeune baron inexpérimenté comme un valet de comédie s'occuperait de son maître et rêve de devenir le vrai valet de ce baron qui, à Paris, va retrouver sa fortune.
- 13 Paris incarne la réalisation des rêves et des ambitions personnelles et professionnelles des comédiens. Deux moments en particulier donnent corps à ce fantasme : lors de la première nuit que les comédiens passent au château de la Misère, Pietro leur montre l'épée offerte par Henri IV à l'ancêtre de Sigognac, gage de la récompense qu'attend le baron à la cour. Plantée dans le plancher, l'épée oscille en reflétant la lumière dorée des bougies sur les visages des comédiens qui évaluent la proposition d'amener avec eux le baron à Paris. Son reflet est l'appât de la gloire et du bien-être matériel qui tente les comédiens. La nuit est propice à la rêverie comme le montre une autre séquence, dans laquelle nous retrouvons les comédiens dans leur chariot, installés dans leurs couchettes. La caméra passe d'un personnage à un autre dans une unique prise de vue, entrecoupée par l'ombre qui marque les transitions. Filmés en plan poitrine, les personnages se retrouvent tour à tour dans la lumière ; ils apparaissent absorbés par des rêveries que leur voix intérieure détaille. Tandis que, en accord avec leurs masques, les besoins matériels sont au cœur des préoccupations du valet Pulcinella et de la soubrette Zerbina, Matamoro, le Tyran, Leandro et lady Léonarde rêvent de leur performance en présence du roi. Seule Serafina montre qu'elle prend ses distances avec son rôle de coquette, en s'imaginant souffrir par amour. Cependant, selon un schéma auquel l'actrice ne semble pas pouvoir échapper, ses souffrances authentiques seront destinées à s'exprimer uniquement sur la scène en donnant de l'intensité aux peines des personnages qu'elle interprète.
- 14 Dans cette première partie du périple des comédiens, le théâtre prime sur la vie elle-même qui n'apparaît que comme une longue répétition du spectacle que les acteurs vont jouer sur la scène. En saisissant l'abstraction qui caractérise le Matamore de Gautier comme rappel incessant de l'artifice et du stéréotype théâtral, Scola confie à son Matamore la tâche de souligner l'enfermement des acteurs dans l'univers théâtral. En grondant sa nièce Isabella qui est tombée amoureuse de Sigognac, Matamore se fait

le porte-parole d'une philosophie qui subordonne à la scène la vie avec ses passions, en faisant de celle-ci une répétition au service du spectacle théâtral :

- Un'attrice deve soffrire o gioire solo quando è in scena. La vita, con i suoi piccoli desideri, deve servirci da esercizio, da prova generale, per interpretare le grandi passioni che noi dobbiamo mostrare al pubblico. Su, dammi la tua battuta.
- Che cosa devo dire ?
- Una battuta qualunque per interrompere la mia che è troppo lunga.

- 15 La mort de Matamoro et l'entrée de Sigognac dans la troupe et dans la vie d'Isabella bouleversent les équilibres de la troupe. Matamoro, dont, selon Isabella, les farces « non fan più ridere nessuno », représente un théâtre de papier. Il est vite remplacé par le jeune Sigognac qui apporte une bouffée d'air et de vie à ce monde artificiel et immobile. Ce qui apparaît au premier abord comme une opposition entre le théâtre et la vie peut être lu aussi comme une opposition entre la *commedia dell'arte* et une nouvelle forme dramatique qui saurait rendre compte plus efficacement de l'humain.
- 16 La vie s'avère être trop complexe et riche de nuances pour être vécue à travers le filtre du masque et les comédiens de Scola se retrouvent vite à l'étroit dans leur rôle. Paris, cette destination rêvée qui devait apporter le bonheur à Sigognac mais aussi aux comédiens, semble s'éloigner, se perdre dans le brouillard qui entoure le chariot traversant la campagne française. La troupe est isolée, contrainte à l'errance dans un décor toujours égal à lui-même. Le thème du voyage se fait ici métaphore d'une quête d'identité qui intéresse les personnages en tant qu'hommes et en tant que comédiens, mais qui touche aussi le genre de la comédie à la recherche d'une redéfinition.
- 17 Scola revisite l'histoire d'amour entre Sigognac et Isabelle pour en faire un élément central de la quête identitaire des personnages. La complexité des sentiments que les personnages éprouvent les confronte à l'écart entre l'idéal et le réel. L'amour que Sigognac et Isabelle partagent dans le roman de Gautier devient dans le film un triangle entre Serafina, Isabella et Sigognac. Très vite, la belle Serafina qui séduit le jeune baron dans l'espoir de faire fortune, se retrouve prise dans le filet qu'elle a tendu et tombe amoureuse de Sigognac. Cependant, après la mort de Matamoro, elle n'hésitera pas à laisser partir Sigognac avec Isabella qui, en vraie ingénue de théâtre, l'aime en silence, timidement. Serafina nie son amour pour Sigognac et se conforme à son rôle de coquette car, nous le comprendrons plus tard, elle ne pense pas pouvoir être véritablement aimée. Sigognac s'abandonne naïvement à cette nouvelle passion et devient, pour se faire aimer d'Isabella, le Capitaine Fracassa. Mais dans la vie les sentiments sont plus complexes et plus imprévisibles que dans les comédies burlesques. Pour sauver la vie de Sigognac qui a perdu le duel contre Vallombreuse, Isabella part avec le duc. Quand les deux amoureux se revoient, force est de constater qu'ils ne s'aiment plus et que probablement ils ne s'étaient jamais véritablement aimés. La vie leur réserve un destin différent de celui qu'ils avaient imaginé. Isabelle tombe amoureuse du méchant Vallombreuse (qui n'est finalement pas aussi méchant qu'on le croyait), Sigognac et Serafina s'aiment d'un amour loin des stéréotypes de la *commedia dell'arte*.
- 18 La thématique amoureuse permet à Scola de dévoiler l'humanité dissimulée derrière le rôle comique. Elle fait émerger les souffrances réelles qui sont cachées derrière le burlesque de la comédie. Partagé entre le désir de s'affranchir d'un rôle contraignant et la crainte de perdre ses repères, l'acteur devient l'emblème de l'humanité tout entière, partagée entre l'être et le paraître. Le personnage de Serafina acquiert une profondeur inédite par rapport à son homologue romanesque en explicitant l'ambiguïté de l'acteur

qui peine à se reconnaître et à se faire reconnaître au-delà de son rôle. Au chevet de Sigognac blessé, Serafina s'interroge sur sa rivale en amour et sur elle-même :

Ma che cos'ha quell'altra più di me? Forse è soltanto che tu non sai precisamente com'è. Serafina si sa, pronta a ridere di notte e a piagnucolare di giorno. Ma Isabella com'è? È davvero tutta candore? Non ha dunque due facce anche lei come tutti? Un ruolo d'attrice uguale e preciso a come è nella vita?

- 19 Le choix de remplacer Scapin, masque du théâtre italien en France, par Pulcinella, ne fait que souligner ce questionnement tout en donnant à l'histoire une dimension plus italienne. Tandis que Gautier répand sur la physionomie de Scapin « le caractère de bête malfaisante »<sup>21</sup> qui renvoie aux origines bestiales (mi-chat et mi-singe) et diaboliques de l'Arlequin<sup>22</sup>, Scola propose, en s'appuyant sur le talent de l'acteur Massimo Troisi, un Pulcinella drôle et attendrissant, altruiste et sage, prêt à écouter et à partager sa sagesse. Tandis que Scapin était un personnage secondaire de l'histoire de Gautier, Pulcinella est un personnage clé de la narration de Scola. Ce Pulcinella du xx<sup>e</sup> siècle ne renvoie pas seulement à la *commedia dell'arte* mais aussi au théâtre populaire napolitain, celui d'Eduardo De Filippo que Scola s'amuse à citer dans le film en reprenant la célèbre phrase « ha da passà 'a nuttata » de *Napoli milionaria* !
- 20 Pulcinella lui-même est contraint au sacrifice de l'amour, ce qui a l'effet d'humaniser son personnage. Quand la soubrette Zerbina est invitée par le marquis de Bruyère à rester vivre au château, Pulcinella renonce à sa relation amoureuse avec la comédienne au nom d'un bien-être matériel qui est préférable au bonheur discontinu que l'amour offre. Loin du ridicule du valet de comédie constamment affamé, Pulcinella exprime ici le drame de la précarité et de la pauvreté.
- 21 Dans sa relecture du Capitaine Fracasse, Scola fait le choix de remettre en question la correspondance parfaite entre les rôles et les acteurs proposée par Gautier en jouant sur une tension qui amène l'acteur à dévoiler sa singularité et son humanité en contrant son rôle comique. L'évolution du personnage de Sigognac au contact du théâtre et de la troupe comique suit aussi des chemins différents dans le roman et dans le film. Chez Gautier, la transformation de Sigognac s'opère grâce au costume que Blazius met à disposition du baron afin qu'il abandonne les vêtements vétustes et peu seyants de son père. À partir de ce moment, nous ne voyons plus
- le Sigognac hâve, triste, lamentable, presque ridicule à force de misère, mais un Sigognac jeune, élégant, superbe, dont les vieux habits abandonnés sur le plancher ressemblaient à ces peaux grises et ternes que dépouillent les chenilles lorsqu'elles s'envolent vers le soleil, papillons aux ailes d'or, de cinabre et de lapis<sup>23</sup>.
- 22 Sigognac ne se transforme pas, le costume de théâtre (ou la rencontre avec le théâtre tout court) ne fait que dévoiler sa vraie nature et ne fait que lui rendre sa dignité, sa jeunesse et ses ambitions. Le masque de Fracasse ne fait qu'accentuer, par un contraste grotesque, le côté héroïque de son interprète.
- 23 Tandis que les acteurs ne sont « qu'une procession de clichés lâchés dans l'existence », c'est chez Fracasse que « la révolte de l'être commence à percer le masque »<sup>24</sup>. Derrière l'anonymat que le demi-masque lui garantit, Sigognac s'autorise une descente dans le ridicule en une sorte d'élan suicidaire qui est une réaction à son orgueil nobiliaire bafoué. Cependant, le destin de Sigognac ne s'accomplit pas dans le monde du théâtre. Dans les derniers chapitres du roman Fracasse s'éclipse pour laisser la place à un dénouement où le baron de Sigognac épouse Isabelle, devenue la comtesse de Lineuil, et retrouve la gloire nobiliaire et la richesse. Ce dénouement heureux, auquel l'écrivain est contraint par son éditeur, dévoile dans son exagération ironique le

mécontentement de son auteur. Mais que Sigognac soit heureux ou malheureux comme Gautier l'avait initialement prévu<sup>25</sup>, la fin du roman éloigne Sigognac du théâtre et condamne Fracasse à la mort : le théâtre de types et de masques est relégué à un passé révolu et inatteignable vers lequel se tourne le regard nostalgique de Gautier<sup>26</sup>.

- 24 Scola choisit de ne pas éloigner Sigognac du milieu théâtral dans lequel le hasard de la rencontre avec les comédiens l'a plongé. Le voyage transforme le Sigognac puéril du château de la Misère en homme courageux sans faire de lui un héros victorieux. Blessé en duel par Vallombreuse, Sigognac perd Isabella qui part avec le duc pour sauver la vie à son amoureux. Au bout d'une agonie qui dure plusieurs jours, Sigognac se réveille dans le chariot des comédiens. Une deuxième métamorphose s'est opérée : le baron est mort, l'auteur dramatique est né. Ce déclassement volontaire de Sigognac et l'assomption du statut d'auteur dramatique déplacent l'attention du sort du personnage vers le sort de la comédie comme genre littéraire. Les rêves qui ont peuplé l'esprit de Sigognac pendant la maladie sont le point de départ pour un « grande dramma comico » qui, nous le comprenons vite, n'est autre qu'une sorte d'adaptation dans l'adaptation : tout comme Scola, Sigognac nous livre sa version du *Capitaine Fracasse*.
- 25 L'échange entre Isabella et Sigognac nous donne quelques indications sur le type de comique que Sigognac a déployé :
- La nostra storia non è come l'hai scritta.
  - Che cosa manca?
  - I nostri patimenti.
  - Ci sono, mascherati da buffonerie. Una storia senza dolore non farebbe ridere.
- 26 L'association du tragique et du ridicule peut renvoyer à la dimension grotesque du *Capitaine Fracasse* mais ne correspond pas au drame annoncé par Sigognac, même dans sa version comique. Il nous semble que cette référence au drame soit plutôt à interpréter comme une volonté de dépasser la dramaturgie *dell'arte*, fondée sur l'improvisation, au profit d'une dramaturgie de l'auteur qui mènera, elle, vers le drame. Scola s'amuse à représenter la tension entre ces deux modèles : la dispute entre le poète, attaché à son texte, et le Tyran-Pantalon qui s'entête à vouloir changer sa réplique pour la rendre plus burlesque, ne peut que rappeler au spectateur avisé les difficultés rencontrées par Goldoni dans son projet de réforme de la comédie. En situant au cœur de son inspiration « le Monde et le Théâtre », comme il le dit dans la préface à l'édition Bettinelli de ses comédies de 1751<sup>27</sup>, Goldoni participe de façon significative à l'évolution de la comédie vers le drame.
- 27 Par *Il viaggio di Capitan Fracassa*, Scola nous montre l'issue de ce parcours en proposant une comédie dramatique qui s'interroge sur l'homme et sur son destin sans pour autant s'abstenir de célébrer la *commedia dell'arte* : la conclusion du film lui est entièrement consacrée à travers la représentation de la pièce de Sigognac. Tandis que le dénouement proposé par Gautier était heureux, Sigognac mise tout sur une défaite burlesque. Une fois reçus par Louis XIII, le baron et les comédiens apprennent que l'amitié entre les Sigognac et la famille royale n'est qu'une invention du serviteur Pietro et cela au plus grand désespoir de Pulcinella qui découvre aussi que les écus que Pietro lui a offerts pour veiller sur le jeune baron sont faux. Cette scène finale est le triomphe du valet qui concentre sur lui toute l'attention du public et, par ses *lazzi*, exalte le dynamisme et la fantaisie d'un genre désormais révolu.



- 28 Comme ces pages ont essayé de le montrer, la transposition cinématographique du *Capitaine Fracasse* réalisée par Ettore Scola ne se limite pas à retracer l'histoire écrite par Gautier mais en fait le point de départ pour une réflexion plus personnelle sur la comédie qui dépasse la frontière du théâtre pour nous parler également de cinéma. Par son adaptation Scola nous questionne, à travers la figure du comédien, sur la vie et ses multiples représentations.
- 29 Le regard que ce réalisateur porte sur la *commedia dell'arte* se nourrit de l'image que le *xx<sup>e</sup>* siècle a forgée : je pense en particulier à la lecture que Giorgio Strehler a proposée de la comédie goldonienne pré-réformée *Il servitore di due padroni* (*Le valet de deux maîtres*). Le valet est plus que jamais le symbole de cette dramaturgie et, par son jeu pétillant, il en célèbre la grandeur et la vitalité. La *commedia dell'arte* devient aussi l'expression de la solidarité et de l'harmonie entre les comédiens, ce qui, en 1947, lors de la première représentation d'*Arlecchino servitore di due padroni*, voulait aussi être un message de paix et d'optimisme adressé à une Europe à peine sortie d'une guerre sanglante :
- Era il teatro che, con i suoi attori, ritornava (o tentava di ritornare) alle fonti primitive di un avvenimento scenico dimenticato, attraverso le vicende della storia, e indicava un cammino di semplicità, di amore e di solidarietà ai pubblici contemporanei. Era il teatro che riscopriva (se così si può dire) una sua epoca gloriosa: la Commedia dell'Arte, non più come fatto intellettuale, ma come un esercizio di vita presente, operante. [...] Proprio in questo senso di vitalità, non letteraria ma reale, in questo voler ricostruire idealmente, prima tra di noi commedianti, un mondo più solidale – il mondo di una 'compagnia' dell'arte – e poi nell'"inventare" un gioco d'arte ogni sera assieme al pubblico, in un accordo felice e abbandonato, il nostro lavoro acquistò allora, e mantiene oggi – pur in mutate contingenze – un suo valore morale ed estetico di cui non possiamo che essere orgogliosi<sup>28</sup>.
- 30 Cette dimension morale nous pouvons la retrouver dans le film de Scola où le jeune Sigognac forge son identité d'homme et d'auteur à travers sa rencontre avec les comédiens. Contrairement au Sigognac de Gautier, celui de Scola trouve dans le théâtre comique sa raison de vivre. Le personnage qui rend compte de cette multiplicité du regard que Scola porte sur le théâtre comique et sur le comédien est certainement Pulcinella. En le préférant à Scapin et en confiant ce rôle à Massimo Troisi, Scola joue la carte du lyrisme et de l'ironie afin d'humaniser le masque du valet. Le Pulcinella de Troisi se retrouve ainsi au croisement entre la *commedia dell'arte* et le drame, tourné à la fois vers le théâtre et le monde.

---

## BIBLIOGRAPHIE

BAGATTI 1991=BAGATTI Fabrizio, «Il romanzo di Gautier», dans *Art e dossier*, 53, janvier 1991 (dossier *Il viaggio del Capitan Fracassa di Ettore Scola*).

BARA 2012=BARA Olivier, « Théophile Gautier, historien du théâtre ? », dans *Bulletin de la Société de Théophile Gautier*, n. 24 (2012), p. 46-60.

BRUNON 1987=BRUNON Jean-Claude, « Perfection et ambiguïté du Capitaine Fracasse », dans *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n. 9, 1987, p. 171-182.

CAMPAGNOLI 1987=CAMPAGNOLI Ruggero, « Éclats du Capitaine Fracasse : Chiquita ou le château botté », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n. 9 (1987), p. 147-160.

CAMPARI 1994=CAMPARI Roberto, *Il fantasma del bello : iconologia del cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 1994.

CUPPONE 1999=CUPPONE Roberto, CDA. *Il mito della commedia dell'arte nell'Ottocento francese*, Roma, Bulzoni, 1999.

DE SANTI 1991=DE SANTI Pier Marco, « L'artificio e la realtà », dans *Art e dossier*, 53, janvier 1991 (dossier *Il viaggio del Capitan Fracassa di Ettore Scola*).

FILIPPI 2004=FILIPPI Florence, « Descriptions d'acteurs : le musée théâtral de Philippe Gautier », dans *Bulletin de la Société de Théophile Gautier*, n. 26 (2014), p. 237-247.

GAMBELLI 1993=GAMBELLI Delia, *Arlecchino a Parigi*. vol. 1, *Dall'Inferno alla corte del re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993.

GAUTIER 2002=GAUTIER Théophile, *Romans, contes et nouvelles*, II, sous la dir. de Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, 2002.

GAUTIER 2018=GAUTIER Théophile, *Œuvres complètes. Roman, contes et nouvelles*, tome 4, *Le Capitaine Fracasse*, édition critique de Sarah Mombert, Paris, Honoré Champion, 2018.

GOLDONI 2002=GOLDONI Carlo, *Polemiche editoriali. Prefazioni e polemiche*, I, a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 2009.

LAVAUD 2001=LAVAUD Martine, « Les théâtres rêvés de Théophile Gautier » dans *Théâtres virtuels*, sous la dir. De Sylvie Triaire et Pierre Citti, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2001, p. 143-162.

LAVAUD 2001 a=LAVAUD Martine, *Théophile Gautier. Militant du romantisme*, Paris, Honoré Champion, 2001.

LENTENGRE 1987=LENTENGRE Marie-Louise, « Le microcosme du Capitaine Fracasse », dans *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n. 9 (1987), p. 129-146.

SCARPELLI - SCOLA 1992=SCARPELLI Furio, SCOLA Ettore, *Il viaggio di Capitan Fracassa*. Sceneggiatura originale dell'omonimo film di Ettore Scola, con un'analisi del testo di Alberto Cattini, Mantova, Provincia di Mantova-Casa del Mantegna, Circolo del cinema di Mantova, 1992.

STREHLER 2004=STREHLER Giorgio, *Intorno a Goldoni*, a cura di Franco Foradini, Milano, Mursia, 2004.

WHYTE 1987=WHYTE Peter, « Pastiche et parodie dans *Le Capitaine Fracasse*, le jeu des perspectives narratives », dans *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n. 9 (1987), p. 161-170.

ZENKINE 2004=ZENKINE Serge, « Jeu et sacrifice : la double face du théâtre dans la prose de Gautier », dans *Bulletin de la Société de Théophile Gautier*, n. 26 (2014), p. 329-338.

## NOTES

1. Entre 1861 et 1863, *Le Capitaine Fracasse* fut publié sous forme de feuilleton dans la *Revue Nationale et Étrangère* et en 1863 en deux volumes par l'éditeur parisien Charpentier. À propos de la gestation de l'œuvre, longue de trois décennies, BRUNON 1987 et GAUTIER 2018, p. 8-21.

2. LAVAUD 2001.
3. GAUTIER 2018, p. 24-48. Nombreux sont les modèles littéraires qui nourrissent *Le Capitaine Fracasse* dans un jeu de références que WHYTE 1987 rapproche à la fois du pastiche et de la parodie.
4. A propos de l'intérêt pour la *commedia dell'arte* que nourrissaient Gautier et les artistes de l'impasse du Doyenné et du Château de Nohant voir CUPPONE 1999.
5. Cfr. GAUTIER 2018, p. 34.
6. SCARPELLI - SCOLA 1992: *Il viaggio di Capitan Fracassa*, scénario de Furio Scarpelli et Ettore Scola. Interprètes : Massimo Troisi (Pulcinella), Ornella Muti (Serafina), Emmanuelle Béart (Isabella), Ciccio Ingrassia (Pietro), Vincent Perez (Sigognac), Jean-François Perrier (Capitano Matamoro), Tosca d'Aquino (Zerbina), Lauletta Masiero (Lady Léonarde), Toni Ucci (Il Tiranno), Massimo Wertmuller (Leandro), Giuseppe Cederna (l'intendente di Sanità), Remo Girone (il duca di Vallombrosa), Marco Messeri (il marchese di Bruyères), Claudio Amendola (Agostino), Naike Rivelli (Chiquita). Dirigé par Ettore Scola. Produit par Mario et Vittorio Cecchi Gori, Franco Committeri et Luciano Ricceri, 1990. Le film est sorti en version française en 1991.
7. De même, à la fin du film, un *travelling* arrière nous extrait du décor et le rideau se referme. Les acteurs principaux se présentent ensuite sur la scène pour remercier le public.
8. DE SANTI 1991.
9. L'interview peut être visionnée sur le DVD du film.
10. Interview d'Ettore Scola par Michel Vial enregistrée le 13 avril 1991 [[https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/video-decouvrez-une-interview-inedite-d-ettore-scola-en-1991\\_3358569.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/video-decouvrez-une-interview-inedite-d-ettore-scola-en-1991_3358569.html)].
11. Sur l'investissement symbolique du château de Sigognac, CAMPAGNOLI 1987.
12. Remarquons que cette description va de pair avec celle du château resplendissant après sa restauration, que Gautier nous propose à la fin du roman.
13. GAUTIER 2018, p. 306.
14. FILIPPI 2004, p. 240.
15. LAVAUD 2001 a, p. 442.
16. BARA 2012.
17. Pour un recensement et une typologie des 176 personnages qui animent le roman, voir LENTENGRE 1987. Pour une réflexion sur le grotesque de ces personnages LAVAUD 2001 a, p. 441.
18. GAUTIER 2018, p. 551.
19. LAVAUD 2001 a, p. 441.
20. Le manuscrit du *Capitaine Fracasse* de Gautier contient une variante qui correspond aux choix opérés par Scola : contrairement à l'édition imprimée, dans le manuscrit les regards insistants de Sigognac s'adressent en effet à Serafina et non à Isabelle. Cfr. BRUNON 1987, p. 175 et les pages du même auteur dans GAUTIER 2002, p. 1405-1422.
21. GAUTIER 2018, p. 130.
22. GAMBELLI 1993.
23. GAUTIER 2018, p. 207.
24. LAVAUD 2001 a, p. 441. D'après ZENKINE 2004, la résistance de Sigognac à l'emprise du rôle le rapproche de l'utopie du théâtre fantastique.
25. GAUTIER 2018, p. 69-73.
26. *Ibid.*, p. 443-445.
27. GOLDONI 2009.
28. STREHLER 2004, p. 62-63.

---

## RÉSUMÉS

Cet article propose une comparaison entre *Il viaggio di Capitan Fracassa* d'Ettore Scola et son modèle littéraire, *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier. Par ses choix esthétiques et narratifs originaux, Scola livre sa propre vision de l'histrion et du théâtre. Au-delà de la reformulation de la correspondance entre le monde et le théâtre, Fracassa donne à Scola l'occasion de retracer l'évolution de la comédie italienne tout en rendant hommage à la vitalité de la commedia dell'arte.

L'articolo propone un raffronto fra *Il viaggio di Capitan Fracassa* di Ettore Scola e il suo modello letterario, *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier. Operando scelte estetiche e narrative originali, Scola propone una personale visione dell'istrione e del teatro. Al di là della riformulazione della corrispondenza fra mondo e teatro, Fracassa permette a Scola di ritracciare l'evoluzione del genere comico italiano rendendo omaggio alla vitalità della commedia dell'arte.

The article proposes a comparison between Ettore Scola's *Il viaggio di Capitan Fracassa* and his literary model, *Le Capitaine Fracasse* by Théophile Gautier. Making original aesthetic and narrative choices, Scola proposes a personal vision of the histrion and of theatre. Beyond the reformulation of the correspondence between the world and theatre, Fracassa allows Scola to retrace the evolution of the Italian comic genre, and to pay homage to the vitality of the commedia dell'arte.

## INDEX

**Parole chiave** : Gautier (Théophile), Scola (Ettore), commedia dell'arte, teatro, attore

**Keywords** : Gautier (Théophile), Scola (Ettore), commedia dell'arte, theatre, actor

**Mots-clés** : Gautier (Théophile), Scola (Ettore), commedia dell'arte, théâtre, acteur

## AUTEUR

**GIOVANNA SPARACELLO**

Université Rennes 2