Volume/Jahrgang 19, Issue/Ausgabe 2
https://doi.org/10.33178/scenario.19.2.5

Commedia dell'arte et enseignement-apprentissage des langues.

Des idées reçues au potentiel pédagogique et performatif

Filippo Fonio

Abstract

Commedia dell'arte is a dramatic art form rooted in the Italian theatrical tradition, with a strong cultural heritage and a high educational potential. It has enjoyed lasting international popularity in professional artistic circles and remains firmly embedded in the popular imagination of audiences, teachers and learners, regardless of their knowledge of the Italian language and culture. However, commedia dell'arte has also generated multiple stereotypes that teachers may choose to ignore, debunk, or use as a basis for enquiry and understanding in education. The flexibility and adaptability of Commedia dell'arte make it both a method and toolbox that can be useful for (critical) learning in a wide range of educational fields and contexts.

Résumé

La commedia dell'arte est une forme dramaturgique à haut potentiel éducatif et patrimonial, produite au sein de la tradition théâtrale italienne. Elle jouit d'une fortune stable à l'international, tant dans les milieux artistiques professionnels que dans l'imaginaire des spectateurs, des enseignants et des étudiants (qu'ils soient ou non italianisants). La commedia dell'arte génère par ailleurs des stéréotypes que l'intervenant peut choisir d'ignorer, de démystifier ou alors d'utiliser comme autant d'éléments de précompréhension culturelle, mobilisables en contexte d'apprentissage. Le potentiel pédagogique et performatif de la commedia dell'arte réside dans sa souplesse et son adaptabilité, qui en font autant une méthode qu'une boîte à outils dont on peut se servir pour extraire des éléments d'apprentissage (critique) dans de multiples contextes éducatifs.

1 Introduction : à la croisée de l'esthétique théâtrale et de l'apprentissage des langues

Introduire une pratique théâtrale dans l'enseignement-apprentissage d'une langue c'est rendre deux activités solidaires, dans un esprit équilibre et de respect mutuels. Or les scénarios pédagogiques qui associent théâtre et langues ont tendance à privilégier une composante aux dépens de l'autre, en accordant une prédominance soit à l'apprentissage de la langue soit à la dimension esthétique et à l'efficacité dramaturgique de la performance

théâtrale. Pour regrettable qu'il soit, un tel déséquilibre n'est pas l'indice d'un défaut de conception mais la conséquence des contextes pédagogiques d'intervention ou d'autres facteurs très contraignants, comme le lieu et la durée du cours, le nombre, l'origine et les attentes des participants. De fait, les besoins des apprenants, les contraintes matérielles et institutionnelles auxquelles les intervenants sont soumis, varient considérablement d'une situation d'enseignement à l'autre. Une chose est de proposer 2 heures par semaine de langue en mode performatif, à une dizaine d'étudiants en arts du spectacle, dans une salle de répétitions dédiée, sur un ou deux semestres ; une autre est d'organiser un cours de langue à simple « coloration théâtrale » pour 25 à 30 étudiants issus de filières hétérogènes, sur un demi-semestre (6 semaines), dans une salle exiguë, encombrée de mobilier. Ou encore d'injecter des éléments de performance dans la préparation d'un concours ou d'une certification en langues.

L'occasion m'a été donnée de travailler dans diverses configurations, aux deux extrémités de ce spectre. Tout en prônant l'équilibre, j'ai moi-même privilégié la dimension performative et esthétique dans des cours de langue de spécialité en arts du spectacle ou à l'inverse la dimension linguistique dans des cours de littérature théâtrale qui préparent les étudiants à l'agrégation ou aux épreuves certifiantes du CLES. J'ai tenté, avec un succès inégal, de rééquilibrer le rapport entre performativité et apprentissage de la langue. Je reste néanmoins convaincu qu'un bon dosage entre les deux dimensions – performative et linguistique – reste un idéal qu'il faut tout faire pour atteindre. Négliger l'apprentissage de la langue, culture et littérature-cible est tout aussi néfaste que reléguer au deuxième plan la dimension performative de l'expression. « Servir le théâtre » et « se servir du théâtre » ne doivent pas être considérés comme des positionnements antagonistes. L'important est de faire le nécessaire pour ne pas desservir le théâtre, tout en travaillant des éléments linguistiques et culturels. Un atelier de théâtre en langue doit donc être conçu *à la fois* comme un cours de langue et un atelier-théâtre de plein droit. Si la précision, l'exactitude, l'expressivité, la capacité communicative sont visées dans la performance linguistique, il n'y a pas de raison pour que la rigueur ne soit pas appliquée avec la même ambition à la dimension théâtrale. La « performance linguistique » et la « performance scénique » sont l'une et l'autre des « performances » porteuses d'exigence : elles ont en commun la notion d'accomplissement (*per-formare*), de « former de manière complète » ou accomplie, dans les règles de l'art.

L'idée d'une alliance entre ces deux formes de performance s'impose d'elle-même quand on utilise des dispositifs inspirés de la commedia dell'arte en cours de langue, culture et littérature, comme je voudrais le montrer dans ces pages. Je voudrais également montrer que l'une des valeurs ajoutées du genre théâtral particulier qu'est la commedia dell'arte est la « pré-connaissance » qu'on en a, qui est souvent faite de préjugés et de stéréotypes,

notamment à l'étranger. Or ces représentations déformées, simplifiées ou caricaturales, peuvent paradoxalement se transformer en alliées si on les déconstruit avec bon esprit et qu'on cesse de les traiter en obstacles.

Bien que dérivée de formes provenant d'autres traditions telles les comédies de Plaute et Térence, la farce médiévale (que l'on pense à *Maître Pathelin*) ou encore le théâtre de foire, la commedia dell'arte s'impose comme une forme de spectacle résolument italienne. Elle peut cependant devenir transnationale et transculturelle lorsqu'elle s'implante et prospère sur d'autres terres que les siennes. La France représente en ce sens un excellent terrain de rencontre et d'expérimentation. La commedia dell'arte est depuis longtemps portée par des compagnies italiennes qui résident ou interviennent à l'étranger. La Comédie-Italienne et des comédiens italiens « de deuxième génération » ont contribué à acclimater et franciser le genre, en puisant amplement dans l'imaginaire français, comme en témoigne le personnage d'Hellequin/Arlequin. On sait par ailleurs que la commedia dell'arte a exercé une influence marquante sur la tradition comique française de Molière à Marivaux, pour ne citer que deux grands « classiques »[1]. Ces derniers font partie des auteurs couramment étudiés dans les lycées français. Leur étude, essentiellement textuelle, est régulièrement intégrée aux enseignements de baccalauréat et d'histoire du théâtre. Dès lors, il devient possible de travailler « à rebours » la commedia dell'arte avec un public d'apprenants français, en partant de grandes œuvres théâtrales françaises, déjà étudiées en classe, même si souvent en privilégiant une approche littéraire, pour remonter vers le genre théâtral italien original qui les a influencées et dont la marque reste éminemment perceptible.[2]

2 Pourquoi la commedia dell'arte ? Idées reçues sur une forme complexe de performance transculturelle

Le bien-fondé d'une utilisation pédagogique de la commedia dell'arte dans des apprentissages de langue, culture et littérature auprès d'étudiants français se fonde donc sur une double analogie : d'un côté celle entre performance linguistique et performance scénique, et de l'autre une appétence, ou du moins une pré-connaissance, de cette forme culturelle chez les

[1] Ce constat est valable pour d'autres contextes aussi. Ainsi Gian Giacomo Colli affirme-t-il que le terme « commedia dell'arte » « *rings a lot of bells* » auprès d'étudiants nord-américains, « *though not necessarily the correct ones.* » (Colli, 2008, p. 188). Mon approche concernant les « mauvaises cloches » qui résonnent dans la tête des apprenants est néanmoins différente, puisque, parmi mes objectifs, il a aussi une exploitation positive du stéréotype et de l'*a priori* culturel, y compris approximatif ou naïf. La stratification culturelle et la diffusion « mondiale » de la commedia dell'arte remettent d'ailleurs en question l'idée d'une manière « juste » ou « fausse » de s'en servir ou de la performer. C'est la position revendiquée aussi par Gration, S. & Peelgrane, N. (2008).

[2] La commedia dell'arte exerce aussi une influence sur le théâtre français contemporain et certaines techniques de jeu comme celles des écoles Jacques Lecoq qui s'en réclament nommément.

étudiants. Ces « prérequis » permettent de travailler sur des finesses (inter-)culturelles de la commedia dell'arte en ne partant pas de zéro, et d'introduire des formes d'apprentissage critique par le dépassement de stéréotypes approximatifs ou, comme il arrive souvent dans des approches scolaires, issus de méthodologies d'analyse littéraire qui éludent ou minorent la dimension performative du texte de théâtre.

La notion « d'entrée » est ici essentielle. Comme le relève Colli, on « entre » dans une langue comme dans un personnage (2008, p. 187). La notion de personnage est fondamentale pour la commedia dell'arte. Comme on le sait, le répertoire des personnages de la commedia dell'arte est fortement stéréotypé : les amoureux, les vieux, qui peuvent être avares, savants ou libidineux, les soldats matamores, les serviteurs rusés. Par les biais aussi des masques, des costumes et des objets qui sont leurs attributs traditionnels, ces types (qui se distinguent des personnages plus étoffés et individualisés d'autres formes théâtrales) constituent la panoplie assez limitée de la commedia dell'arte. Chaque personnage se caractérise par son propre répertoire verbal, gestuel, kinésique, et ses dynamiques d'interaction lorsqu'il est sur scène en compagnie d'autres personnages. Il s'agit certes d'une sélection opérée sur la complexité du réel mais qui n'empêche pas la gamme d'émotions et de situations des personnages, pris singulièrement ou en interaction, de rester étendue. La diffusion internationale de ce répertoire de personnages, avec leur caractérologie bien trempée et leurs styles expressifs typifiés, a contribué à façonner l'imaginaire occidental dans des formes culturelles très différentes. Il existe aujourd'hui, au théâtre, à la télévision comme au cinéma, des personnages très typés, aux comportements prévisibles et aux manières convenues (le carriériste, le séducteur immoral, la femme qui aide / trahit / séduit, le parent débordé, le grand-parent qui surprend, etc.) qui entretiennent des affinités avec la commedia dell'arte sans pour autant en être des émanations directes.

Par ailleurs, la fixité des caractéristiques de chaque personnage de la commedia dell'arte permet à la fois un travail en détail sur les identités et comportements, et le repérage de lignes-guides susceptibles de stimuler et d'encadrer la créativité performative, sans bridage excessif. Au-delà des canevas qui décrivent des situations d'interaction et fournissent des trames, chaque personnage, avec sa gamme de variations prévues au sein de certaines caractéristiques figées, offre un échafaudage ultérieur aux improvisations, qui se révèle utile pour des comédiens amateurs ou pour des étudiants de langues. L'étude du personnage permet de se familiariser avec différents aspects de la communication humaine en situation. Une attention particulière doit être portée à la corporalité de l'apprenant et du comédien. Le corps en scène ou « en communication », en interaction physique et verbale, constitue le fondement des formes performatives telle que la commedia dell'arte – qui n'est ni un théâtre à machines, ni un théâtre de trames, ni même un théâtre d'idées.

Les interactions corporelles et verbales typées sont liées au personnage incarné et contribuent à manifester l'identité de ce dernier. La plupart de scènes de commedia dell'arte illustrent bien l'adage selon lequel « les Italiens parlent avec les mains » (Van Watson, 2008, ou, spécifiquement pour la France, Milza, 1995) ; ce qui ne signifie pas forcément que le stéréotype soit « vrai », mais que cette tradition théâtrale *italienne*, célèbre à l'étranger (de la France à la Russie, des États-Unis à l'Océanie), a eu un impact sur la formation du stéréotype même. Si on observe la manière dont Jacques Lecoq s'inspire de la commedia dell'arte pour élaborer un style performatif à l'expressivité physique marquée, on comprend que l'idée reçue est en réalité liée à la forme théâtrale plus qu'au fait d'être italien. La commedia dell'arte et toutes les formes théâtrales qui en sont dérivées « parle(nt) » de manière stylisée et outrée avec le corps, les postures, les mains. En faisant cela, elles ne font qu'amplifier, esthétiser et conventionnaliser des processus qui sont déjà présents dans la communication ordinaire, où l'acte d'énonciation est lui aussi soutenu par une activité posturo-gestuelle socialement régulée. Loin d'être accessoires ou périphériques, ces mouvements du corps sont indissociables de la voix, des interactions et de la production du sens. Impliquée dans l'articulation, la projection, l'intonation et l'expression des intentions de signification, la gestuelle doit néanmoins suivre des normes aussi stables que celles de la communication verbale. C'est pourquoi étudier de près des formes de scénarisation de la communication verbale *et* gestuelle comme celles proposées par la commedia dell'arte permet l'apprentissage d'une *grammaire totale de l'expression orale*, qui ne tronque pas son objet, en associant la production de la parole à un jeu de postures, de mimiques faciales et de formes gestuelles.

Cette grammaire vocale-gestuelle, qui engage l'entier du corps, se lit comme une partition orchestrale. En effet, la dimension kinésique du personnage de la commedia dell'arte se déroule et se précise surtout en interaction, non pas seulement par le fait que plusieurs personnages sont sur scène en même temps, mais aussi par le fait que la dimension « orchestrale » de l'action est constituée par des gestes qui se répondent comme s'il s'agissait d'énoncés verbaux, des mouvements en en entraînant d'autres ou s'imitant réciproquement. Des partitions peuvent même être créées à partir des seuls mouvements. On pense ici à des exercices du type « la machine » (parfois appelés aussi « la machine d'Arlequin » non par hasard ; Capozza, 2006), inspirés de canevas de la commedia dell'arte, mais aussi à des textes écrits (comédies ou notes prises par des comédiens) de la Renaissance ou de l'époque moderne, qui se prêtent à être exploités en classe pour travailler la précision gestuelle et son fonctionnement dialogique. Un exemple intéressant est celui que l'on trouve dans les

« scénarios » de l'Arlequin parisien Dominique Biancolelli[3]. Arlequin décrit ainsi le mouvement : « Scaramouche […] me dit de luy mettre ses bottes, je luy en mets une le pied en dessous, je m'en aperçois et luy veut tordre le pied. » (Cité dans Gambelli, 1971, p. 72) Cette séquence est intéressante en tant qu'exemple typique de la manière dont la commedia dell'arte construit une partition gestuelle, en donnant vie à une scène de comique de situation (bergsonien) à partir d'un pattern kinésique en interaction très simple (Fonio, 2012). La partition et son canevas dramatique se prêtent à des variations nombreuses et créatives. On peut ainsi imaginer la consigne de produire d'autres gestes détournés ou alogiques afin d'enclencher une dynamique comique.

Un autre exercice stimulant vient de la pièce célèbre de Carlo Goldoni, *Arlequin valets de deux maîtres*. À l'acte II, scène 11, Arlequin veut expliquer à l'aubergiste Brighella comment on prépare un « dîner somptueux » dont la réussite ne consiste pas tant dans la qualité des mets mais dans la disposition des plats sur la table[4]. Après des malentendus de part et d'autre, Arlequin, qui a dans sa main une lettre de change qu'on lui avait confiée, décide de montrer à Brighella comment s'y prendre :

> ARLEQUIN : Vous autres aubergistes, vous savez faire la cuisine, mais vous ignorez comment on dresse une table. Moi, je vais vous apprendre. Imaginez que ceci soit la table *(Il met en terre un genou et montre le plancher.)* Regardez bien comment je dispose les cinq plats. Par exemple, ici, au milieu, je mets la soupe. *(Il déchire un premier morceau de la lettre de change qu'il a dans sa main et le place au milieu de la table imaginaire.)* Ici on met le bouilli. *(Il déchire de même un autre morceau de la lettre et le place à côté du premier.)* Ici on met la friture. *(Même jeu avec un autre morceau qu'il place de l'autre côté.)*. Ici on met la sauce, et ici ce plat dont j'ignore le nom. *(Il place deux autres morceaux de la lettre.)* (Ma traduction et adaptation).

Le ressort comique fonctionne encore mieux si on connaît la pièce. Même si l'extrait cité souffre de décontextualisation, le canevas gestuel est très intéressant. On assiste d'abord au détournement d'objets familiers qui cessent instantanément de signifier et de fonctionner en eux-mêmes et pour eux-mêmes. Il y a là une suspension volontaire de la perception littérale ordinaire et une récupération de la matérialité de l'objet à d'autres fins référentielles : le parquet cesse d'être perçu et utilisé comme un parquet, la lettre de change comme une lettre de change. Ce processus très simple, très efficace, est adaptable à un contexte didactique. On

[3] Le terme « scénarios », utilisé par les critiques, est impropre et se prête à des ambiguïtés, puisqu'il s'agit en réalité d'une sorte de carnet de création dans lequel le comédien notait les tours d'agilité, les situations comiques (*lazzi*) ou les scènes qui avaient bien fonctionné dans ses spectacles.

[4] Même si l'Arlequin de Goldoni n'est plus tout à fait celui de l'ancienne commedia dell'arte, le « deuxième serviteur » constamment en quête d'argent et de nourriture afin d'assouvir sa faim prodigieuse (que l'on pense à la scène célèbre de Dario Fo dans *Mistero buffo*), le masque garde certaines de ses caractéristiques originales, ici le lien fort avec la nourriture.

assiste ensuite à la création d'objets fictifs (une table, un mets), qui sont factuellement absents mais dont la présence fictive est suggérée par des interactions corporelles. Les gestes doivent être précis et persuasifs, comme dans une séquence de mime. Combiner la parole avec le geste pour construire la référence et façonner du sens, en situation d'interaction, est l'un des mécanismes fondamentaux de la parole. Ce genre d'exercice rend le processus manifeste. Il permet de le prendre en conscience et de le pratiquer.

L'une des caractéristiques saillantes de la commedia dell'arte est son adaptabilité à de contextes différents, les possibilités de variation qu'elle permet. Ses détracteurs – non pas tant de la commedia dell'arte *per se*, mais de son usage en classe[5] – évoquent en particulier deux éléments à charge : il s'agit d'une forme performative très (trop) physique qui engage le corps de manière excessive et caricaturale. Les personnages se reconnaissent à leur style kinésique, outré et stylisé : la démarche, la posture du buste et des épaules, etc., sont « peu naturelles » et en rupture avec l'expression fluide et naturelle qu'on recherche (idéalement) en classe de langue. Les thématiques de la commedia dell'arte sont quant à elles stéréotypées et artificielles, et les clés de résolution des incidents sont superficielles.

La dimension corporelle « excessive » de la commedia dell'arte n'est pas forcément un défaut car elle vient souligner jusqu'à l'excès l'ancrage physique de toute activité performative, quelle qu'en soit la nature, le style et l'intensité. Le « manque de naturel » pratiqué par la commedia dell'arte, le sur-jeu qu'elle prévoit, s'avèrent aussi avantageux pour des comédiens non professionnels, puisqu'ils désamorcent à la fois leur peur du ridicule et plus encore le risque d'identification entre leur propre subjectivité et le personnage joué. Les thématiques stéréotypées rentrent dans la même dimension du sur-jeu qui favorise une mise à distance, tellement cela semble éloigné de la « vie réelle ». Mais en même temps, ce sur-jeu et cette outrance permettent aussi de toucher de manière superficielle – donc a-problématique, et pour cela sécurisante – n'importe quelle thématique (l'amour, la mort, la trahison, la guerre, la souffrance) sans que cela risque de devenir éprouvant.

L'excès et l'outrance de la commedia dell'arte ne sont pas tant les ennemis du « naturel » que du terre-à-terre, de l'anodin de la communication quotidienne. L'exagération, qui peut prendre un tour caricatural, permet d'aborder des thématiques universelles, anthropologiquement fondamentales, d'une manière à la fois sommaire et distancée, tout en permettant à l'acteur d'y injecter sa propre créativité.

Les usages qu'on peut faire de la commedia dell'arte en classe sont flexibles et modulables. On peut y puiser une méthode, une série de techniques performatives qui peuvent être mises au service de (presque) tout contenu. Ainsi, au cours de l'école d'été *Inclusive practices in*

[5] Entretiens collectés par l'auteur.

performative approaches to language and (inter)cultural learning, qui s'est tenue à Padoue en juillet 2024, Lauriane Mastrocicco-Longe et moi-même avons proposé un atelier à destination d'étudiants, d'enseignants et d'universitaires. Nous avons mobilisé des techniques et des accessoires empruntés à la commedia dell'arte pour aborder une séquence sur l'émigration et la rencontre avec l'altérité linguistico-culturelle. Cette thématique n'est pas illégitime, puisque dans la commedia dell'arte elle-même, on voit Arlequin aller de Bergame à Venise, tandis que Pantalone quitte l'Italie pour Paris. Nous avons combiné une série d'éléments traditionnels (les masques, des objets du quotidien) avec des documents authentiques de la thématique civilisationnelle (l'émigration italienne). Les stéréotypes que les participants (internationaux, pour la plupart) avaient sur la commedia dell'arte se sont ainsi ajoutés aux idées reçues sur l'émigration massive des italiens à l'étranger, à une certaine période de l'histoire. Divers documents ont servi de « pré-textes » à la mise en scène de scénarios basés sur des canevas authentiques, issus du recueil de Flaminio Scala mais adaptés au contexte migratoire moderne et contemporain (voir Mastrocicco-Longe 2025).

3 Différentes approches selon les contextes d'intervention et les finalités pédagogiques

L'usage de la commedia dell'arte est compatible avec des contextes et des besoins éducatifs très différents. Je voudrais partager ici une expérience d'enseignement de « littérature théâtrale » en deuxième année de licence et de double licence, dans des classes multiculturelles d'une quinzaine d'étudiants, et dans un contexte qui mêle apprentissage linguistique, culturel et littéraire, en lien avec des projets événementiels.

Le cours dont il est question comporte 48 heures en présentiel, réparties sur deux semestres, à hauteur de 2 heures par semaine. Il est coanimé avec Chiara Zambelli et porte un intitulé assez générique pour le rendre compatible aussi bien avec une approche traitant le théâtre comme genre *littéraire*, qu'avec une analyse de textes dramatiques comme genre *performatif*, ou encore avec un type d'intervention mixte. Le degré de familiarité des étudiants avec les pratiques théâtrales varie considérablement : la moitié est sans expérience, d'autres proviennent d'un cursus ou d'un double cursus d'arts du spectacle, d'autres encore ont une pratique de théâtre amateur. Leur intérêt pour les approches performatives de la littérature est tout aussi variable. Du côté littéraire, le fait de se concentrer sur la commedia dell'arte permet aussi d'inclure des éléments d'histoire qui s'inscrivent dans une temporalité longue, des jongleurs et bateleurs médiévaux (Henke, 2002) au « Grand Siècle » et aux réactions aux formes de théâtre « régulier », en particulier à travers Molière, pour se concentrer ensuite sur les comédiens « dell'arte » en Italie et en France, en incluant de « grands auteurs » tel Marivaux ou Goldoni, jusqu'à l'époque contemporaine, avec un plan serré sur Lecoq et Dario

Fo. La longévité et le caractère transnational de cette tradition permettent de travailler les deux langues, française et italienne, dans une constante interaction, ce qui est utile au public spécifique auquel on s'adresse – des étudiants italophones inscrits dans des cursus français, des étudiants français qui font de l'italien, des étudiants internationaux en provenance de différents pays.

La commedia dell'arte est tout aussi stimulante en termes d'apprentissages linguistiques. Elle permet une approche moins livresque et scripturale de la « littérature » qui n'exclut pas pour autant la page imprimée. Des traces d'oralité (en termes de prosodie, de parataxe, etc.) sont en effet retraçables non seulement dans les canevas sur lesquels se basent les improvisations, mais aussi dans des textes entièrement écrits – que l'on pense à Goldoni ou à certaines pièces de Fo. Chez les comédiens comme chez les étudiants, une bonne performance de commedia dell'arte doit comprendre la mobilisation de la mémoire linguistique et de la mémoire culturelle (le « répertoire » de l'apprenant et celui du *comico* sont deux notions superposables).

Il existe un autre point de jonction et de collaboration entre l'apprentissage (inter-) linguistique et la pratique de la commedia dell'arte : l'art de la *communication*. Comme dans le théâtre shakespearien des origines, les comédiens dell'arte doivent être en capacité de communiquer l'identité de leur personnage, ses interactions avec les autres comédiens, une trame dramaturgique à des spectateurs qui ne sont ni particulièrement attentifs ni spécialement réceptifs.

L'idée de travailler à la fois la pratique linguistique et la « littérature théâtrale » à travers la commedia dell'arte permet de se familiariser avec ce « nouvel usage de la littérature » (Henke, 2002, p. 2, ma traduction) qui consiste en l'utilisation de « prétextes » littéraires, adaptables à des situations du quotidien. Combinés avec une étude préalable des personnages, qu'il est par exemple possible de proposer sous forme de jeu de rôle (voir document en Annexes), ces scénarios servent de base à des improvisations guidées qui permettent de travailler sur le texte littéraire du scénario et sur la structure de l'improvisation. Comme le note Henke la commedia dell'arte « repose sur un canevas dramatique général » qui se divise en sous-structures « reposant sur des interactions entre personnages et des performances orales ». Ces dernières « se réalisent au travers d'instances d'énonciation verbale » (Henke, 2002, p. 12, ma traduction). En termes de structure, la commedia dell'arte améliore les dynamiques de groupe et les capacités interactionnelles qui sont, répétons-le, des incontournables de l'apprentissage des langues. Les rapports entre les personnages-improvisateurs sont foncièrement des rapports de coopération ou, plus fréquemment encore, d'antagonisme. Ils se déroulent souvent avec des reparties qui reprennent des mots utilisés par un autre personnage sur scène (Henke, 2002, p. 25). Cela facilite grandement l'acte d'improvisation :

l'acteur prend appui sur une production linguistique déjà instanciée mais doit être vif. Un temps de réaction très rapide est imposé, ainsi que la capacité à puiser promptement dans son propre répertoire linguistique, afin de ne pas « casser le rythme ». Les étudiants qui ont déjà une expérience théâtrale auront plutôt recours à des formes d'« adaptation mécanique » (Stanislavski, 2001, p. 267-268), ce qui les met sur un pied d'égalité indépendamment de leurs connaissances linguistiques.

Les canevas de la commedia dell'arte fournissent d'excellents exemples de « *performance text*[s] » (Pietropaolo, 2016, p. 99). Ils intègrent l'idée de trame et de traits stéréotypés, qui guident la création des personnages et orientent les dynamiques interactionnelles. Rappelons qu'en situation d'improvisation, « le scénario est […] à la fois contraignant et facilitant » (Pietropaolo, 2016, p. 101, ma traduction). En étudiant les canevas on se rend compte qu'ils prévoient la plupart du temps deux personnages principaux sur scène en train d'improviser une scène d'amour, de conflit, d'entr'aide, ou alors deux groupes qui font référence aux rôles principaux. En classe, si l'attention dirigée sur deux étudiants seulement peut générer un sentiment de stress et rendre la scène difficile à « tenir », même pendant un laps de temps court, la présence sur scène du groupe offre un soutien aux acteurs. Les scènes chorales, quant à elles, doivent être travaillées avec soin pour éviter un effet de brouillage ou de cacophonie amplifié par la dimension de l'improvisation.

Un dernier paramètre à prendre en compte est la dimension spatiale, souvent très contrainte en classe. Dès les origines, la performance de commedia dell'arte s'articule de manière très libre dans l'espace scénique. À la fois performance de rue et de cour, avant d'accéder aux salles de spectacle, la commedia dell'arte s'adapte très bien à des lieux différents, même exigus. Il suffit de délimiter un espace de performance, avec le reste de la classe tout autour ou en position frontale par exemple.

Enfin, la souplesse de la commedia dell'arte permet de se servir de ses techniques pour des objectifs spécifiques. Il m'est ainsi arrivé de combiner un cours de littérature théâtrale avec un laboratoire de storytelling basé sur les contes de la tradition italienne, en particulier sur le recueil en dialecte napolitain *Lo cunto de li cunti* de Giambattista Basile, de la moitié du XVII^{e} siècle. Ce choix a été fait non seulement dans un but de diversification des approches, mais également pour profiter du passage à Grenoble au printemps 2021 de la compagnie d'Emma Dante, qui est parmi les principales dramaturges italiennes contemporaines et dont le spectacle *Pupo di zucchero* constitue une adaptation de contes de Basile. C'est pourquoi j'ai décidé de consacrer un certain nombre de séances à cette œuvre, tout en privilégiant une approche performative des contes. Après avoir vu une série d'exercices dérivés de la

commedia dell'arte[6], nous avons lu des contes de Basile en prêtant attention à leur structure et à leur efficacité dans la narration orale. Par la suite, les participants ont raconté chacun un conte – en napolitain, en italien ou en français, selon leurs compétences – mais ils ont également performé une scène au moins de chaque conte à l'aide de leurs camarades qui ont incarné des masques de commedia dell'arte. Le projet s'est clos par la vision du spectacle professionnel, qui a été suivie d'une rencontre avec les comédiens, pendant laquelle nous avons pu comparer leurs techniques d'adaptation des contes aux nôtres.

4 Conclusion : faut-il faire fi des stéréotypes ?

Pour des raisons compréhensibles – mais difficilement justifiables, à mon sens – lorsque des ateliers de théâtre en langues débouchent sur une représentation publique finale, la préférence est souvent accordée à des pièces entièrement écrites. Même lorsque des techniques de commedia dell'arte sont utilisées durant le cours, même lorsqu'on choisit de mettre en scène une pièce de commedia dell'arte, on a tendance à privilégier des œuvres écrites. Et même si on part d'un simple canevas, on l'utilise généralement à la manière d'un pré-texte, non pour stimuler des improvisations mais pour engager un travail d'écriture. L'impression (qui est confirmée par les animateurs d'ateliers que j'ai consultés sur ce point spécifique) est qu'une performance publique en langue étrangère assurée par des non professionnels est une démarche trop risquée pour être basée sur des activités d'improvisation, alors même que le théâtre d'improvisation d'origine anglo-saxonne se répand en France dans les milieux amateurs. Sans nier la part de « risque » et ses possibles effets anxiogènes – qui concernent plus l'enseignant/metteur en scène que les étudiants/comédiens et qui peuvent être limités par des répétitions régulières et assidues – on peut débattre de l'opportunité ou non de se réfugier dans la zone de confort que procure un texte préalablement écrit et appris. Ce dont il faut néanmoins être conscient si on adopte ce parti pris est le fait que par ce même biais l'on privilégie la *mémorisation* par rapport au recours à un *répertoire* – à l'activation d'une « imagination accessible aux suggestions » (Stanislavski, 2001, p. 79), ce qui va à l'encontre de l'une des finalités principales de l'apprentissage des langues étrangères.

Les stéréotypes inhérents à la commedia dell'arte, qu'on peut à la fois remettre en question pendant les ateliers et canaliser pour en faire des déclencheurs de conduites langagières et des activateurs d'imaginaire, nous semblent constituer de précieux « garde-fous ». La mémorisation intégrale d'un texte entièrement écrit, fort éloigné des conditions normales de la parole spontanée ordinaire, n'offre qu'une sécurité relative aux acteurs et cesse d'être la

[6] Le principal répertoire en édition moderne est constitué par Capozza, 2006.

seule solution envisageable pour se produire en public. Une alternative existe : s'appuyer sur un répertoire de formes, de situations et d'interactions, préalablement ordonnées, travaillées et assimilées, pour produire et soutenir une parole vivante et confiante sur scène, capable de rebond et d'imprévu, d'ajustements et de déformations, tout en se déployant dans un cadre balisé et sécurisé.

Bibliographie

Capozza, N. (2006). Tutti i lazzi della commedia dell'arte. Dino Audino.

Colli, G.G. (2008). Commedia dell'Arte techniques : Theater research and Italian language interplay. In N. Marini-Maio & C. Ryan-Schutz, Set the Stage. Teaching Italian through Theatre. Yale University Press, 187-211. https://doi.org/10.12987/9780300152753-011

Fonio, F. (2012). Stuffed pants ! Staging full-scale comic dramas with students of Italian as a foreign language. Scenario, 12, 2, 17-26. https://doi.org/10.33178/scenario.6.2.4

Gambelli, D. (1971). "Quasi un recamo di concertate pezzette" : le composizioni sul comico dell'Arlecchino Biancolelli. Biblioteca teatrale, 1, 47-95.

Gration, S. & Peelgrane, N. (2008), Commedia Oz. Playing Commedia in contemporary Australia. Currency Press.

Henke, R. (2002). Performance and literature in the Commedia dell'Arte. Cambridge University Press.

Mastrocicco-Longe (2025). Pratiques artistiques et transmission de contenus littéraires, linguistiques et culturels. Mémoire de master 2. Université Grenoble Alpes, Université de Padoue.

Milza, P. (1995). Voyage en Ritalie. Payot & Rivages (première édition Plon, 1993).

Pietropaolo, D. (2016). Semiotics and pragmatics of stage improvisation. Bloomsbury. https://doi.org/10.5040/9781474225830

Stanislavski, C. (2001). La formation de l'acteur. Payot.

Van Watson (2008). Acting Italian: From the piazza to the stage. In N. Marini-Maio & C. Ryan-Schutz, Set the Stage. Teaching Italian through Theatre, 50-80. https://doi.org/10.12987/9780300152753-006

5 Annexe



Caratteristiche:
- Camminata a gambe MOLTO larghe

Oggetti:
- Bastone

Parole/forme da utilizzare:
- Fame, tacchino, comandi

Parole/forme da non utilizzare:
- Dare del lei all’interlocutore

Scopo:
- Mangiare o dormire



Caratteristiche:
- Cammina molto veloce, baricentro basso

Oggetti:
- Pizza

Parole/forme da utilizzare:
- Signò, peffavore, mannaggia

Parole/forme da non utilizzare:
- Dare del lei all’interlocutore

Scopo:
- Arricchirsi



Caratteristiche:
- Passi MOLTO corti, come se avesse un vestito che le stringe molto
- Timida

Oggetti:
- Ventaglio

Parole/forme da utilizzare:
- Siore/siora, di grazia, permette…?

Parole/forme da non utilizzare:
- Dare del tu all’interlocutore

Scopo:
- Trovare un marito



Caratteristiche:
- Pancia imponente
- Ipocrita

Oggetti:
- Bastone per camminare

Parole/forme da utilizzare:
- Soldi, bello/bella, vieni con me

Parole/forme da non utilizzare:
- Servo per parlare dei servi (ma deve parlare di servi)

Scopo:
- Sedurre un giovane o una giovane



Caratteristiche:
- Artrite

Oggetti:
- Mantello (che serve anche a nascondere cose)

Parole/forme da utilizzare:
- Ostrega, ohibò

Parole da non utilizzare:
- Nessuna (ma parla poco)

Scopo:
- Derubare il suo interlocutore



Caratteristiche:
- Camminata con il petto in fuori
- Tiene le braccia larghe

Oggetti:
- Spada o altra arma

Parole/forme da utilizzare:
- Señor, sono el capitan, IO

Parole/forme da non utilizzare:
- Non deve parlare correttamente

Scopo:
- Vantarsi



Caratteristiche:
- Tiene sempre una mano sul petto e la gamba destra in avanti

Oggetti:
- Un fiore

Parole/forme da utilizzare:
- Ah (sospiro), mia amata

Parole/forme da non utilizzare:
- Usa il meno possibile parole dai suoni duri

Scopo:
- Essere amato da una persona che non lo ama



Caratteristiche:
- È quasi cieca ma non lo ammette (e non si mette gli occhiali)

Oggetti:
- Gonna ampia che si regge con una mano per camminare

Parole/forme da utilizzare:
- Non parla, ma mima molto (come una persona che non ci vede)

Parole/forme da non utilizzare:

Scopo:
- Ritrovare il padre