

LES RÉÉCRITURES ROMAINES DE 1759 OU LA MISE EN SCÈNE IMPLICITE.

Dans le très vaste océan des "réécritures goldoniennes"¹, il en est deux qui nous intéressent ici plus particulièrement: les réécritures

¹ Pour les seuls textes théâtraux, sans parler des préfaces et *Mémoires*, on trouve des *drammi giocosi* ou intermèdes développés en comédies avec titres homonymes (*La Bottega del caffè*), des comédies qui éclatent en livrets (*Pamela* et *Pamela maritata*, chantées dans *La buona figliola*, *La buona figliola maritata*, et plus tard *Vittorina*), *Il festino*, et *Il festino* dramma giocoso homonyme, *La villeggiatura* de 1756 et *Il matrimonio discorde*, *La vendemmia*, intermèdes, *Il cavaliere Giocondo* et *Il viaggiatore ridicolo*); des scénari rédigés en comédies (*Il servitore di due padroni*, reconverti encore en scénario en 1763), surtout pendant la période française, *Les Amours d'Arlequin* et *Camille* transcrits en italien pour Venise dans *La Trilogie de Zelinda et Lindoro*, *l'Eventail*, canevas qui devient *Il ventaglio*, *Les deux italiennes*, déjà dialoguées, qui deviennent *il matrimonio per concorso*, le canevas *le Portrait d'Arlequin* qui devient *Gli amanti timidi*, et encore *Arlequin dupe vengée* développé et dialogué deux fois: pour l'Albergati dans *La burla retrocessa nel contraccambio*, puis pour le San Luca, en dialecte, sous le titre *Chi la fa l'aspetta*; enfin *le Bon et le mauvais génie* qui devient *Il genio buono e il genio cattivo*; et encore des comédies réduites en scénari (*La locandiera* reprise pour *Camille aubergiste*, *Il ricco insidiato* qui devient un canevas pour Paris *Arlequin héritier ridicule*. Sans compter les comédies partiellement rédigées, réécrites ou épurées pour la publication, les comédies en français traduites en italien (*Le Bourru bienfaisant*, *L'Avare fastueux*, les comédies partiellement dialectales réécrites en toscan, (*La bottega del caffè*), les comédies "développées" en trilogie (*I malcontenti*, *La villeggiatura* pour certains motifs); et sans parler des traductions-imitation-récupération d'oeuvres extérieures, plus rares peut-être, mais significatives: *La Scozzese*, à partir de Voltaire qui parlait lui-même de Goldoni, les adaptations (involontaires?) de comédies étrangères (*Lo spirito di contraddizione*

romaines de *La vedova spiritosa* et des *Morbinose*, deux comédies en vers martelliens que Goldoni avait fait représenter à Venise avec succès pendant l'automne 1757 (*La vedova spiritosa*) et à la fin du carnaval 1757/58 (*Le morbinose*), au théâtre San Luca. Selon ses propres termes, il "convertit" la première en prose, sous le même titre, et "traduit" la seconde "en toscan, et en prose" en la rebaptisant *Le donne di buon umore*² Ces deux réécritures appartiennent à une catégorie particulière, les réécritures liées à un "passage", à un changement, que ce soit de troupe, de théâtre, de ville, ou de culture, donc de public, toujours conduites suivant l'idée, largement revendiquée et commune à cette époque, de la nécessaire adéquation de l'oeuvre au "goût différent des nations"; une différence à laquelle Goldoni essaie, dans les Préfaces des deux oeuvres, de ne pas imputer l'échec des représentations romaines.

Je rappelle les faits. En décembre 1758, invité par le Comte Rezzonico, dans des conditions très avantageuses, pour animer la saison théâtrale du théâtre Tordinona à Rome, Goldoni, pris au dépourvu, et ne se résolvant pas à écrire des comédies sans connaître préalablement les acteurs et les lieux de la représentation, puise, comme un virtuose d'opéra, dans son "baule". Il y trouve ses derniers succès

d'après Dufresny, *Il raggiratore* dont au moins le dénouement est "tolto quasi intieramente dâl *Glorioso* di Destouches"), de tragédies (*La bella selvaggia* à partir d'*Alzire* de Voltaire), de romans ou nouvelles (*La Pamela* d'après Richardson, *La Peruviana* d'après Mme de Grafigny, *Il cavaliere di spirito*, *La vedova spiritosa*, d'après *Le Scrupule* ou *l'amour mécontent de lui-même* de Marmontel). Cette réécriture constante et polymorphe, Goldoni l'exhibe, la revendique, la défend, dans les Préfaces notamment, au nom d'une parfaite sincérité: voir la subtile distinction véhémement entre "imitation, plagiat et vol" dans la préface du *Raggiratore*: "Quando mi arrego le cose altrui lo dico liberamente, ma grazie al cielo poche volte mi è accaduto di farlo, e plagiaro non sono stato, e non sarò mai. Altro è il rubare, altro è l'imitare", *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1953, vol. VI, p.11. Dorénavant *TO*, suivi du volume et de la page.

² *La vedova spiritosa* (dorénavant *V.S.*), Préface (Rome, janvier 1759): "Ognuno può facilmente ravvisare dalla precedente Lettera Dedicatoria e dal susseguente ragionamento al Lettore essere stata rappresentata in Roma la presente commedia, e colà per la prima volta stampata. Ella per altro fu da me in tale occasione convertita in prosa, e in tal maniera sarà da me in altro tempo fra le opere mie collocata", *TO*, VI, 645. *Le morbinose* (dorénavant *Morb.*), Préface, Pitteri, VIII, 1761: "Questa commedia fu da me tradotta in Toscano, in prosa, e la feci in Roma rappresentare, e fu da me in questa occasione intitolata *Le donne di buon umore*.", *ibid.*, 947. Le texte en prose de la *V.S.* est aux pages 1264-1307, du vol. VI, celui des *Donne di buon umore*. (dorénavant *DBU*) suit celui des *Morbinose*.

vénitiens³. L'entreprise n'est pas habituelle. Il s'agit ici de réécrire pour la scène, et non pour la page, et Goldoni fait fonction de metteur en scène. Dans *les Mémoires*⁴, il précise qu'il est invité à Rome pour "diriger lui-même" les acteurs du Tordinona, il insiste sur le fait qu'il voulait que "sa présence et ses soins fissent donner la préférence au nouveau spectacle qui devait s'ouvrir sous (sa) direction", puis il signale les modifications (qu'il appelle coupures) opérées à la demande des acteurs, mais surtout "pour ne pas avoir à les entendre plus longtemps"⁵. Il semble donc que les nouvelles versions aient été réalisées en répétition, pour s'adapter au jeu particulier des acteurs romains et pour s'attirer les bonnes grâces d'un public qu'il craignait infiniment⁶. Pour ces représentations, Goldoni assume donc à la fois les fonctions d'auteur (de ré-écrivain) et de metteur en scène. Si l'on en croit les préfaces et dédicaces, il procède à ces transpositions dans un état de doute maladif, partagé entre la double conviction antithétique que le public romain lui est favorable, mais qu'il ne faut jamais s'attacher à de telles "heureuses préventions", toujours fluctuantes, toujours mouvantes⁷, parce que selon lui, le public ne suit que son propre plaisir. A ce déchirement s'ajoute probablement la conscience très précise de la difficulté à être à la fois l'auteur et l'interprète, -le traducteur au sens le plus strict-, qui le fera renoncer plus tard à traduire lui-même ses pièces en français: dans les *Mémoires*, après avoir remarqué que depuis plusieurs années ses comédies étaient représentées dans un autre théâtre romain, le Capranica, avec un succès égal à celui remporté à Venise, il déclare "J'allois donc lutter contre moi-même"⁸, c'est-à-dire contre sa manière d'écrire, de diriger les acteurs, et contre le succès qu'il a déjà eu dans d'autres théâtres de la ville⁹. Qu'est donc

³ V.S., Préface: "Dovrebbe animarmi a essere compatito la buona ciera che altrove a quest'opera mia fu fatta", *op. cit.*, 645, *Morb.*, Préface: "In Venezia fu nella sua originale comparsa moltissimo compatita": *op. cit.*, 947.

⁴ *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, II, XXXV, Paris, Aubier, 1992, p. 396 et suiv. Dorénavant, la pagination suivra cette édition.

⁵ *Ibid.*, II, XXXVIII, 404.

⁶ V. S., Préface: "Io ho sempre temuto il pubblico, ma non mai tanto quanto nella congiuntura presente", *TO*, VI, 645.

⁷ Lettre dédicatoire à la Signora donna Giacinta Orsini, V.S., *ibid.*, 641-43 "So quanto siano pericolose queste magnifiche prevenzioni; so purtroppo che poche volte ritrova il Pubblico l'esito alla aspettazione corrispondente, onde ho questa bella obbligazione a me stesso di essere venuto da me medesimo a pregiudicarmi".

⁸ *Mémoires*, II, XXXVI, 397.

⁹ C'est aussi le sens de sa dédicace à Giacinta Orsini, voir n. 7. Sur les succès remportés à Rome depuis 1751 par les œuvres goldoniennes, notamment les *drammi giocosi*, voir F. ANGELINI, "Goldoni a Roma", in *Orfeo in Arcadia*,

une réécriture scénique quand elle est, pour l'auteur, une lutte intérieure?

Le succès remporté à Venise par les deux comédies a certainement été la principale motivation du choix de Goldoni. Peut-être aussi le sujet, dans les deux cas centré sur l'analyse de comportements féminins et de diverses attitudes des femmes face au mariage et au sentiment amoureux, lui permettait-il d'espérer l'adhésion et la compréhension de cette partie du public, dont il cherche toujours à s'attirer les faveurs, parce qu'elles font le succès des pièces: les femmes¹⁰. *La vedova spiritosa*, inspirée semble-t-il d'une nouvelle de Marmontel *Le Scrupule ou l'amour mécontent de lui-même*¹¹, met en scène une jeune veuve, donna Placida, éprise de liberté, hésitante entre trois prétendants possibles, l'avocat don Fausto, le militaire don Ferramondo, le chevalier poète don Sigismondo; il s'agit donc de la plus récente des variations goldoniennes sur le motif de la veuve à remarier, réactivé, affiné, selon sa technique de la variation¹², par la présence en contrepoint d'une jeune soeur, donna Luigia, qui, elle, veut absolument prendre époux, et par celle d'un pique-assiette, don Isidoro, et d'un hypocrite, don Anselmo, Tartuffe goldonien, profiteurs abusifs de la maison et de la table de don Berto, l'oncle des deux jeunes femmes. Comme on le voit *La vedova spiritosa* présentait le double avantage de comporter assez d'échos de son propre théâtre et du théâtre français pour toucher un public autre que le public vénitien.

studi sul teatro a Roma nel Settecento, a c. di G. Petrocchi, Enciclopedia italiana Treccani, 1985, p. 62-73.

¹⁰ *Mémoires*, II, XL, 414, précisément à propos de la représentation vénitienne des *Morbinose*.

¹¹ *Contes moraux*, La Haye, 1761, Ces récits, traduits en italien en 1761 par Gozzi, avaient été publiés dans le *Mercure de France* en 1756, Goldoni les avait lus, en français, à Parme. C'est ce qu'il dit dans les *Mémoires*, II, XXXV, 395; mais il semble que ce récit de Marmontel ait inspiré surtout *Il cavaliere di spirito*, écrite pour le marquis Albergati et représentée à Bologne en 1757.

¹² Préface du *Cavaliere Giocondo*, 1755: "Comment peut-on alimenter éternellement la source des caractères théâtraux, lorsque, comme moi, on en utilise avec autant d'abondance? (il vient de remarquer que dans la comédie sus dite chaque personnage pourrait à lui seul fournir l'intrigue et la conduite d'une comédie, mais qu'il a malheureusement habitué les spectateurs à voir des caractères multiples dans une seule pièce). Voici l'art dont je me prévaux: le même caractère, *placé dans une perspective différente de celle dont je me suis servi auparavant*, peut me servir autant de fois que je veux bien me donner la peine de le modifier. L'Avare est un caractère, mais *en conduisant l'intrigue autrement, en entourant le personnage de circonstances différentes*, on peut représenter des avares les plus divers. Le tout consiste à ne pas redire les choses déjà dites, à ne pas remettre en scène les événements déjà représentés". (je souligne par l'italique).

Pour *Le morbinose* l'explication est certes moins immédiate, puisque dans la préface Goldoni commence par dire que "*morbinose* est une expression de notre pays qui ne peut être comprise par tous"¹³. Mais cette comédie traite aussi de liberté féminine et de mariage raisonnable, volontairement consenti, et elle est peut-être l'une des moins strictement vénitienne des comédies de fin de carnaval, ou l'une des plus touristiques, dans son référent: les femmes occupées à de joyeuses farces contre un *forestiero* milanais, il signor Ferdinando, appartiennent à "l'état du milieu"¹⁴, intermédiaire entre l'aristocratie et la plèbe, ce sont des bourgeoises, jalouses de leur liberté mais sans excès, raisonnablement; la jeune Marinetta, comme la veuve Placida, s'inquiète du sentiment qu'elle ressent soudain pour le *forestiero*, car elle sait que c'en sera fini du *morbin*, le doux plaisir de s'amuser honnêtement et de profiter des plaisirs du carnaval¹⁵, et siora Felice, son amie, est la première version, sans chevalier servant, de la Felice des *Rusteghi*, libre, mais sachant jusqu'où elle peut aller trop loin avec son trop faible époux, Zanetto. Comme dans *La vedova spiritosa*, la voix des inconditionnelles du mariage est représentée en contrepoint, un peu ridicule cette fois, par la vieille fille "in gringola", siora Silvestra, frénétiquement avide de mari, qui jette son dévolu sur le *forestiero*, ainsi que par la jeune nigaude siora Bettina flanquée de sa mère, siora Lucietta. Quant au cadre -l'intérieur bourgeois dans lequel les femmes sont saisies à leur toilette, en conversation, organisant un repas et un bal, ou le café, où elles vont masquées se moquer du *forestiero* à l'acte II- il est peut-être plus transculturel que le précédent *Campiello* ou la future "Strada con casupole" de Chioggia. Nous ne sommes pas ici dans la catégorie que Goldoni définira "comédies poissardes", *tabernariae*, populaires, qui "dégoûtent ou n'intéressent pas les personnes cultivées"¹⁶, mais dans un milieu auquel il était plus facile de prêter un discours italien.

Les coupures dont parle Goldoni pour *La vedova spiritosa* ne sont en réalité pas très nombreuses. Il transpose les cinq actes de la version en vers dans les trois actes habituels de la prose, en suivant assez précisément les scènes, sans profonds changements: il fond ensemble les actes I et II, rassemblant simplement les scènes 8 et 9 de l'acte 1

¹³ TO, VI, 947.

¹⁴ L'expression est employée par Goldoni dans la tirade finale de Marinetta, où elle distingue différents degrés de la joie carnavalesque: "...Ghe xe le morbinose, /Ghe xe le donne allegre, e ghe xe le chiassose./ El chiasso xe da calle. In alto xe l'allegria. El rango del morbin el xe de mezzo via." MO, V, dernière scène.

¹⁵ Marinetta: "Femo con sto foresto un tantin de chiassetto./ Za xe de carneval, se se pol devertir./ Basta far cose oneste, che no daga da dir." MO, I, 3.

¹⁶ *Le Baruffe Chiozzotte*, 1762, Préface.

dans la scène 8. L'acte II de la prose comprend tout l'acte III, assez long dans la version initiale (16 scènes inchangées dans la répartition) et une partie de l'acte IV. La seule véritable coupure est celle des trois premières scènes de l'acte IV (Placida/ Clementina; Placida/don Berto; Placida /Isidoro).

Il gagne sur certaines longues tirades comme celle, fort moralisante, où donna Placida admoneste don Berto et lui fait remarquer qu'il se fait escroquer par ses prétendus amis (I, 8), ce qui atténue la violence des qualificatifs appliqués aux deux profiteurs. Il ramasse la longue dispute entre les deux serviteurs¹⁷ (Paoluccio/ Clementina qui devient Rosina) en la réduisant à un bref échange d'injures très stéréotypé (III, 1/ II, 1). Il rogne sur les développements plus abstraits, en particulier les réflexions morales, comme celles de don Anselmo à Paoluccio, sur les méfaits de l'or (III, 3/II, 3), ou encore les tirades descriptives et dénonciatrices où Goldoni se fait observateur de la société, comme dans la scène où don Isidoro fait une longue exposition sur le sigisbéisme, et brosse un portrait peu flatteur de toute la maisonnée à donna Placida qui écoute avec une ironie amusée.

En réalité, Goldoni ne coupe pas systématiquement, il développe aussi, en cherchant toujours l'effet concret: don Isidoro par exemple s'étend plus longuement en prose qu'en vers sur la description d'un plat de perdrix (I, 5/ I, 5). De même, est conservée presque intacte la tirade de Paoluccio sur la description des profiteurs à la table de don Berto, haute en couleurs, et en mouvements (II, 3/ I, 11).

Goldoni procède à une conversion que l'on peut qualifier d'informatrice. La présentation psychologique des personnages dans la scène initiale de la version en prose réduit la première allusion à leur nom et à deux qualificatifs, les mêmes que ceux que Goldoni ajoute dans la liste des interlocuteurs pour la publication, alors que dans l'original, Placida s'étendait longuement sur leurs travers. La modification des étapes du dialogue entre les deux soeurs va dans le même sens: dans la version en vers, Luigia demande à sa soeur de l'aider à se marier, même si elle-même se méfie du mariage. Placida tient un premier discours extrémiste sur la servitude matrimoniale. Elle parle de ses admirateurs en termes cinétiques ("L'on me tend des pièges", "Ceux qui me tendent des pièges en toute impunité sont trois"), puis elle présente Don Sigismondo, "chevalier accompli", don Fausto "aimable et célèbre avocat", don Ferramondo "capitaine valeureux". Luigia lui demande de lui en céder un. Placida gentiment lui demande lequel, puis passe à une description plus détaillée de leurs défauts pour dissuader sa soeur (le capitaine est "prompt à

¹⁷ Anselmo a promis à Clementina/Rosina cent sequins de dot de la part d'un donateur généreux pour qu'elle plaide sa cause auprès de Placida et vante ses mérites à Luigia qu'il convoite. Paoluccio est très intéressé par cette dot à venir.

s'enflammer", l'avocat "outré dans ses discours", le chevalier "sujet à de très fortes distractions"). Comme Luigia se déclare prête à accepter tout ce qu'on lui proposera, Placida entame un nouveau discours sur le mariage qui, selon elle, ressemble à une loterie, le hasard faisant parfois mieux les choses que l'amour. Une certaine rivalité entre les deux femmes se révèle à la fin à propos de l'avocat quand celui-ci arrive, mais sans animosité véritable: Placida élude le problème en l'invitant à attendre qu'elle lui en cède un. Luigia comprend que peut-être elle n'en aura aucun. Dans la version en prose, Luigia ne demande pas à sa soeur de l'aider à se marier, mais quand elle-même se remariera, prenant ainsi le relais d'une question que doit se poser le public face à un personnage de veuve. Le deuxième discours sur le mariage n'a alors plus la même portée, ni la même intention, il est entièrement centré sur donna Placida. Luigia n'intervient pas tout de suite comme personnage avec un profil psychologique de jeune ingénue aspirant au mariage, mais seulement comme porte-parole du questionnement du public sur le personnage principal, c'est elle qui suggère de donner un descriptif de ses trois soupirants, là où Placida les présentait parce que Luigia exprimait le désir de se marier. Cette surenchère de l'explicitation et de l'information du public montre comment Goldoni utilise dans son écriture originale les référents implicites possédés par les acteurs et les spectateurs. Dans la version en vers, alors que Paoluccio a annoncé un visiteur étranger (don Ferramondo) pour Placida, Anselmo remarque: "Des visites, toute la journée?", interrogation lapidaire qui exprime sa réprobation de moraliste. En écho, don Isodoro, présent, renchérit: "Des visites, à cette heure?" (II, 7), la simple interrogation suffisant à dire la colère de celui qui se voit privé du plaisir de manger, et le public comprend à demi mot, parce qu'il connaît ce genre de personnage. Pour le public romain, Goldoni se sent obligé d'expliquer: Ans.: "Que dites-vous de donna Placida? Des visites toute la journée" (persiflage affirmatif très accentué)/ Isi: "Et à cette heure encore, courant ainsi le risque de gâter toutes les perdrix." (reprise du motif glouton plus concret).

A l'explicitation verbale s'ajoute l'amplification des aspects gestuels implicites dans la narration d'origine. Certaines répliques sont ainsi remplacées par des didascalies de mouvements, correspondant au jeu plus corporel des acteurs romains, pour la plupart d'origine napolitaine¹⁸. Dans la version en vers (II, 6), don Sigismondo était annoncé par Paoluccio, puis donna Placida demandait qu'on le fasse entrer, et il arrivait, presque normal, lançant une phrase d'excuse

¹⁸ *Mémoires*, II, XXXVI, 397 et XXXVIII, 403. Goldoni fait aussi allusion aux acteurs dans la lettre dédicatoire du *Medico olandese*, pour l'édition Pitteri en 1760: "Vuolsi che contribuisse alla sfortuna delle Opere mie nel Teatro di Tordinona la situazione, la qualità del Popolo che lo frequenta, l'uso di quei Recitanti portati più all'improvviso che allo studiato", *TO*, VI, 371,

("Madame, pardonnez si je viens vous importuner"). Son étourderie se révélait ensuite par des questions inopportunes, sur les tableaux qu'il n'avait jamais vus chez elle (il a oublié qu'elle est chez son oncle), sur sa soeur qu'il dit ne pas connaître (or il la connaît), ou des pertes du fil du discours (il se lance dans une longue tirade sur le mariage et finit en délirant sur le pétrarquisme..) Tout cela ponctué par des offres réitérées de tabac que la veuve refuse poliment. Dans la prose (I, 12, 13, 14), le personnage, de façon plus régulière, et plus visuelle, est d'abord annoncé par des remarques du serviteur qui le décrit regardant les tableaux (sc. 12) et dit qu'il l'a appelé trois fois. Son apparition sur scène est ponctuée par une première didascalie qui remplace sa première réplique ("il s'avance en lisant une lettre sans voir Donna Placida" (sc. 14). De même à la fin de la scène, l'arrivée de donna Luigia, que donna Placida appelle en la voyant passer, est plus conventionnelle; Placida la fait appeler par le serviteur, alors que à l'origine Luigia entrait sans être annoncée. Goldoni retarde l'entrée de la jeune fille et ajoute un jeu de scène de Sigismondo qui s'abstrait de la conversation en se plongeant dans des comptes. Une didascalie supplémentaire l'explique: "On devine qu'il se dit quelque chose à lui-même, sans se soucier de donna Placida, puis il sort un calepin, et y écrit quelque chose avec son crayon" (sc. 14), soulignée encore par des réflexions explicatives de Placida ("Le voilà qui ne se souvient même plus que je suis là"), et les comptes oraux de Sigismondo. De la même façon, un jeu de scène de don Anselmo (II, 8, 9, 10) qui arrive avec don Berto et surprend les deux jeunes femmes en conversation avec Sigismondo, implicite dans l'original, est explicité dans la version romaine, une didascalie en début de scène (I, 16) précise que don Anselmo reste un peu au fond de la scène et écoute de loin. Des didascalies sur le ton des deux femmes qui sortent en lançant des réflexions sur Anselmo sont également ajoutées. Goldoni précise ainsi la logique des actions et utilise certaines répliques pour construire un comportement scénique du personnage plus gestuel, plus direct.

Certains dialogues ajoutés développent aussi des didascalies implicites du dialogue en vers, plus allusif. Lorsque Don Fausto arrivait tandis que donna Luigia s'éloignait (I, 2), donna Placida la regardait s'en aller en disant : "Elle veut un mari; j'ai envie de rire, ma pauvre soeur, elle est fatiguée d'être sans souci". Puis don Fausto se présente: "Serviteur, donna Placida", elle lui répond: "Don Fausto riverito", et ajoute pour elle-même ("le voici, toujours irréprochable, et toujours plus parfait"). Dans la version en prose les deux premières phrases sont reprises de façon ramassée calquant l'interrogation du public ("Elle veut un mari? Elle est fatiguée d'être sans souci, la pauvre"), l'expression du sentiment personnel (le rire) est supprimée. Ensuite pour l'arrivée de don Fausto, la prose devient un dialogue plus long qui développe tous les sous-entendus gestuels et oriente l'interprétation vers un jeu de scène (hésitations de don Fausto,

irritation amusée ironique de donna Placida, plus ouvertement attirée par l'avocat également), mettant en lumière l'existence d'une didascalie implicite dans la parenthèse des vers: "Plac. Que fait don Fausto, il n'approche pas? Il doit attendre que je l'appelle. Parfois il me fait rire avec sa ridicule déférence; malgré cela j'ai de l'estime pour lui, et si je n'avais pas décidé de rester libre, peut-être..Non, non je ne veux même pas y penser. (*Elle l'appelle*) Don Fausto. Fau. Madame? Plac. Pourquoi ne pas approcher plus vite? Fau. Je n'aurai pas osé le faire sans votre permission. Pla. Vous savez pourtant que je vous vois volontiers. Fau. Je sais aussi que je ne dois pas abuser de vos bontés".

Goldoni développe en outre les rares moments purement gestuels de l'original. La simple entrée de don Sigismondo (IV, 4) qui cherche quelqu'un et crie: "Holà, quelqu'un!", provoquant l'indignation de don Isidoro qui lui tient un cours de bonnes manières, devient un petit duetto comique gestuel où don Sigismondo répète "Holà quelqu'un!" à l'infini, et où don Isidoro se moque de lui en répétant en écho "Holà, quelqu'un", le tout souligné par de larges didascalies descriptives "Isidoro la serviette sur le bras, du pain et d'autres aliments dans la main..."(II, 17).

La prose rend plus prosaïque, c'est une lapalissade. La conversion des nombreuses métaphores poétiques amenées par l'usage du vers martellien dans l'original le montre. Le vers martellien, autant que son caractère de discoureur prolix, obligeait Don Fausto à utiliser des métaphores guerrières pour parler de son amour à Placida. Dans la version en prose, Goldoni transpose la métaphore guerrière dans le cadre juridique, respectant ainsi plus la logique de la fonction sociale du personnage que son parler exagéré: "Dans votre combat" devient "Devant le tribunal de Cupidon", "Les lois du Forum" remplacent "La fougue guerrière de Mars". Mais ce prosaïsme est stratégique: concédant à cet avocat, victorieux de la veuve, un langage d'avocat, c'est lui-même, victorieux, que Goldoni met en scène, offert à l'admiration et à l'indulgence du public.

Le travail de réécriture des *Morbino* était nécessairement plus complexe. Les pièces en vénitien sont, de l'avis même de Goldoni, des pièces "fermées", c'est-à-dire irrecevables ailleurs qu'à Venise même. Et même si comme nous l'avons dit, *Le Morbino* épousaient la même thématique féminine, et pouvaient atteindre à l'universel, il n'en reste pas moins que la comédie est, comme l'a démontré Franco Fido¹⁹, construite sur des "invariants" linguistiques et dramaturgiques connus du public vénitien, qui font de la scène et des événements scéniques une projection directe de la salle, le public retrouvant sur scène ce qu'il vit: projection d'un espace (la scène est à Venise) et d'une temporalité

¹⁹ F. FIDO, *Guida a Goldoni*, Torino, Einaudi, 1984, p. 152-160.

(les femmes profitent du dernier jour de Carnaval) strictement vénitiens, soutenus par la langue, par l'inclusion obligatoire d'un repas/bal (le "festino"), par une allusion obligatoire à des représentations théâtrales antérieures que Goldoni utilise souvent pour présenter une auto-défense ou une auto-exaltation de ses succès ou insuccès. La scène devient un espace de commentaire théâtral, ou de plaidoirie. Se crée ainsi une double mise en abîme, celle de la célébration carnavalesque scénique, et celle de l'oeuvre même de l'auteur. Tout cela reposant sur une mémoire du public, une connivence linguistique et dramaturgique liée aussi à la répétition annuelle d'une telle structure, d'où une écriture très allusive, très rapide, dont le spectateur, inclus très étroitement dans le texte, comble de lui-même les sous-entendus.

Plus encore qu'avec *La vedova spiritosa* Goldoni se trouve donc devant la difficulté majeure de recréer une connivence, cet échange étroit qui fait que le spectacle semble créé par les spectateurs. Il en est tellement conscient qu'il fixe lui-même la distance entre le spectateur et les événements scéniques (et peut-être entre lui-même et sa création) en notant pour *Le donne di buon umore* que la scène "si finge a Venezia", et non plus "si rappresenta" ou "è a Venezia", qu'il utilise généralement. Or "si finge", dans la terminologie dramaturgique contemporaine, est plutôt réservé à la désignation du lieu scénique dans les drames en musique, par essence moins réalistes. C'est aussi le terme qu'on emploie, en particulier dans l'*opera seria* pour noter la distance prise par l'auteur entre les événements historiques de la source, et les événements transposés dans la fable²⁰. On n'est plus à Venise que sur le papier. Les spectateurs doivent s'imaginer être à Venise, mais ils n'ont plus d'ancrage: la langue a disparu (Goldoni traduit *en toscane*), du même coup les personnages perdent leur identité vénitienne, marquée en premier lieu par les *Siora, Sior...* et des prénoms: Marinetta devient plus sérieusement Costanza, Tonina devient Mariuccia, Zanetto (dit Nane), et Bortolo deviennent Leonardo, Battistino, tout comme Lucietta devient une très romaine Pasquina. De même pour le *forestiero*. Dans les comédies de fin de carnaval, il est l'observateur, l'intrus que l'on chasse ou que l'on adopte; à Rome ce n'est pas la différence régionale qui compte, mais la différence sociale; Ferdinando ne reste pas un simple *forestiero*, mais devient un Comte, au nom chevaleresque, Rinaldo. La remarque vaut pour les lieux: la boutique de glace et de café "all'insegna del Cesto" (I, 5) devient "il caffè dell'Aquila" (I, 9). Dans l'épisode où les femmes envoient le pauvre Bortolo voir un rival imaginaire (Mistro Zamaria) "in cao

²⁰ Dans les pièces liminaires de *Gustavo primo Re di Svezia* (1740) Goldoni distingue "l'argomento stoerico" de ce qui "si finge" et de "l'azione", *TO*, XII, 641-641.

Castello”²¹ (III, 4), ce rival devient le Capitano Faloppa très “commedia dell’arte” qui “arrive des Indes avec un chargement de perroquets” et réside dans un lieu vague, marqué par les deux espaces génériques qui devaient déjà être des emblèmes topiques de Venise, le “canal regio”, et la lagune²². Goldoni supprime bien entendu le “toi qui es Vénitien”(II, 1) que le *forestiero* adresse au cafetier pour lui demander des explications sur la signification du terme-pivot de la farce jouée par les femmes (“galan”), ainsi que tout le passage sur les moeurs vénitienes qui défendent que l’on boive le café en privé, dans un cabinet particulier (*ivi*). L’éloge lapidaire du café vénitien (“Le café de Venise, vous savez, n’a aucun concurrent”) devient dans la prose une longue publicité où le “je” personnel du cafetier Niccolò s’élargit en un “nous” extra-théâtral qui comprend aussi Goldoni. Celui-ci n’échappe pas aux pièges de la transcription de l’étranger ou de l’ailleurs par stéréotypes; pour les romains, l’étranger c’est la France: alors, les noeuds de couleur rose (le “galan” si mystérieux pour le *forestiero*) deviennent des attributs à la mode de France: “Dor.: Ils sont peut-être à la dernière mode? Cost.: Oui, bien sûr, c’est une mode venue de France”(I, 7), et Pasquina montre ensuite avec orgueil à Costanza son habit à la mode française (I,8)²³.

De la même façon, Goldoni romanise le carnaval: on n’est plus le dernier jour de Carnaval si caractéristique de la Vénétie(I, 7), mais à une semaine de la fin: “Dor.: Vous le mettez la dernière semaine du Carnaval”(I, 8). Certaines allusions à Pulcinella ou à “Zanni in Piazza” (II, 2) universalisent aussi la fête, faisant en outre référence à l’acteur principal dont Goldoni dit dans les *Mémoires* qu’il était la coqueluche du public romain²⁴. Il y a ancrage dans l’histoire napolitaine/romaine de la commedia dell’arte, retour même à une tradition fondatrice où masques de théâtre et masques de carnaval se mêlaient: par exemple quand Mariuccia dit à Battistino “si vous voulez voir un beau *zanni* regardez-vous dans un miroir” (*ivi*), où lorsqu’elle évoque Bertoldino et Caccasseno (II, 1 et 2) pour définir le caractère de Leonardo et Battistino²⁵ vidant ainsi les personnages initiaux de leur consistance. II

²¹ Le sestier de Castello, à l’est de Venise.

²² “là giù ai confini del Canal Regio (confusion avec Canareggio) sul margine della laguna”(II, 7)

²³ On notera aussi de nombreuses gloses comme: “ha la coccarda in petto /ha la coccarda in petto color di rosa.” ou les traductions difficiles des nuances strictement vénitienes: “In gringola” devient “lesta e bizzarra” (I, 1), “putta”(III,1) devient “zitella”, et “cortesan” est “un giovane che sa fare lo spiritoso”.

²⁴ *Mémoires*, II, XXXVIII, 404.

²⁵ Personnages campagnards du bolonais Giulio Cesare Croce (*Le astutie sottilissime di Bertoldo* et *Le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino*, (1610

n'est pas étonnant que la dernière farce, ajoutée dans la version en prose, soit dite *lazzo* (III, 13). Confronté à des acteurs improvisateurs, Goldoni mécanise le comique, le provoque par des moyens propres au "métier"; dans la dernière farce contre Silvestra, Niccolo le cafetier se déguise en voyageur français maniant une langue approximative, ramenant l'étrangeté de la langue au traditionnel plurilinguisme mécanique de la commedia.

Comme dans *La vedova*, Goldoni abuse de la didascalie supplémentaire, pour expliciter le jeu sous-entendu dans le rythme et le dialogue. Comparons la liste des didascalies d'une même situation, lorsque Zanetto (Leonardo) et Bortolo (Battistino) sont surpris par le vieux sourd Sior Luca alors que Tonina (Mariuccia) les a régalés de sa propre initiative (III, 3/II, 4); dans l'original il ne s'agit que de préciser le ton de voix du vieillard: "A Tonina: *haut, plus haut, il met ses lunettes, haut, haut, haut, plus haut, à part*"; dans la prose tous les mouvements des quatre personnages sont détaillés: "Luca, *de l'intérieur*, Battistino, *se levant avec crainte*, Leonardo, *se levant*, Luca, *comme avant*, Battistino, *à Mariuccia*, Luca, *entrant, et voyant les deux compères qui ôtent leur chapeau*, Mariuccia, *pas très haut*, Luca *qui n'entend pas* Mariuccia, *plus haut*, Luca, *chaussant ses lunettes*, Leonardo, *se rapprochant de lui d'un côté*, Luca, *à Leonardo, n'entendant pas* etc... Pour l'arrivée de Lucietta et Bettina également (I, 7) les salutations en vers prenaient un rythme incisif par la seule répétition de "Patrona", Goldoni laissant ses acteurs libres de moduler ce "Patrona" à leur gré selon leur personnage. Dans la traduction (I, 7), il guide l'interprétation de l'acteur par une série d'adjectifs ou d'appui sur le prénom ("Serva sua, signora Dorotea, Serva sua, signora Costanza, serva divota, serva umilissima, serva loro, serva obbligatissima"...), accentuant la rivalité entre les deux femmes, de façon logique du reste, puisque Costanza, contrairement à Marinetta qui ne découvre son penchant pour Ferdinando qu'après la farce du billet, se déclare dès le départ amoureuse du Comte, qui a aussi offert une bague à Pasquina.

On sent moins de chaleur, moins de complicité entre les personnages. Dans les premières scènes, les rapports entre Marinetta et sa servante Tonina sont banalisés: de complices, tendres, sans rivalité, (Tonina manifeste tout au long de la première scène une admiration de nounou aimante, presque de mère, pour Marinetta) ils deviennent de traditionnels rapports maîtresse/servante de comédie, avec plus de mépris et de hauteur de la part de la maîtresse. A propos de sa coiffure, Costanza manifeste une impatience agressive dont Marinetta est dépourvue, à laquelle Mariuccia répond bien sûr par une soumission

environ) qui définissent littérairement des idiots, dont par ailleurs Goldoni s'inspire pour son dramma giocoso *Bertoldo, Bertoldino et Cacasenno* (1749).

plus forcée et une ironie plus perfide, appuyée par un “signora”. Le dernier commentaire de Mariuccia est sec, là où Tonina émettait une réflexion plus longue, plus tendrement admirative, et l’affection amicale qui passe entre Marinetta et Siora Felice dans leur premier salut: “Marinetta ghe seu?” “Sì vita mia, ghe son”, disparaît dans le double salut en écho de Costanza et Felicita: “Serva signora Costanza/ Serva sua, signora Felicita”, comme si la distance entre Goldoni et son public était projetée sur la scène et contraignait l’auteur à user d’un dialogue de convention. Cette connivence perdue, l’oblige à revenir à une présentation très explicative des personnages et de leurs motivations.

Toute modification des personnages change le discours. La transformation de l’identité du *forestiero* change sa conception du mariage. Dans *Le morbinose* Fernando, même s’il est étranger, était de la même condition que Marinetta. Elle-même n’est pas Gasparina, elle est heureuse de son sort vénitien, elle ne cherche pas à fuir, et choisit raisonnablement son époux, dans sa condition. Devenu comte, le *forestiero* manifeste aussi une cruauté plus vive envers la pauvre Silvestra qui espérait l’épouser

La récupération de la connivence passe en réalité par l’adjonction d’un personnage, le “très charmant chevalier” Odoardo, introduit au milieu du deuxième acte: joyeux bon vivant touche à tout, papillonnant autour des femmes, un rien misogyne (“J’admire les belles, les spirituelles me plaisent, mais j’essaie d’être universel” (III, 2)), il s’invite à dîner (II, 10), tient conversation et aime ragoter (II, 9). Qu’il s’agisse d’une des nombreuses mises en scène de lui-même pratiquée par Goldoni, cela ne fait aucun doute. Mais le plus intéressant est qu’il se théâtralise en metteur en scène, c’est-à-dire ce qu’il est à ce moment-là pour les romains. Le chevalier est un observateur attentif des petits jeux qui se trament entre les autres membres du groupe et se dit “curieux de connaître la fin de cette scène” (II,11), il se fait progressivement non seulement le maître de la maison mais le maître du jeu; il dispose les convives autour de la table (III, 9), puis, en un jeu muet souligné par une didascalie, il sert les premiers plats; ensuite c’est lui qui prend en charge la résolution de l’intrigue: “Fiez-vous à moi, je penserai moi-même à vous tirer d’embarras. Écoutez...” (III, 10) et qui rédige le contrat de mariage. Il est au centre de la dernière farce imposée à Luca, il fait croire au vieillard qu’il est dans un café, alors qu’il est chez lui²⁶, et déguisé en cafetier il se livre avec le sourd à un jeu muet qualifié expressément de *lazzo* (III, 11).

Le cavaliere Odoardo prend aussi en charge les conversations avec les dames sur les représentations théâtrales du carnaval, qui dans *Le*

²⁶ Luca s’imagine alors qu’il dort, situation assez proche de celle qui sert de fondement au dramma giocoso *Il Mondo della luna* (1750).

Morbinose se déroulaient entre femmes. Marinetta, Felice, Lucietta, Bettina après avoir parlé du festin et du bal de la soirée précédente, entamaient une petite discussion sur l'intérêt des spectacles en général (citant implicitement les spectacles de Sacchi), sur ce qu'elles y cherchent et sur ce qu'elles apprécient ou non: elles vont à la comédie pour rire, si elles ne rient pas, le spectacle est mauvais, elles apprécient de voir sur la scène des éléments de leur vie, mais ne se privent pas de critiquer les exagérations de Goldoni: ainsi Lucietta n'a pas apprécié *Il Ricco insidiato*, car il met en scène une mère qui offre honteusement sa fille Rosina à un comte libertin. Dans *Le Donne di buon umore* Goldoni, à travers le chevalier, contrôle les discussions, anticipant sur les réactions du public romain et orientant, ou parant, les réactions: on peut rire à la comédie même s'il n'y a pas de masques, déclare-t-il par exemple (II, 9). La défense majeure concerne la passion du chevalier Odoardo pour les vers martelliens qui lui vaut une gentille attaque de Costanza: "Oh, vous, en matière de théâtre vous avez le goût le plus dépravé du monde, il suffit de dire que vous aimez les vers martelliens" (ivi). Ainsi Goldoni conserve un espace de "poétique" théâtrale, centré toutefois non plus sur le problème de la vérité, du miroir, mais précisément sur sa préoccupation du moment: la dialectique vers/prose. L'on trouve dans la bouche du chevalier des phrases que Goldoni a énoncées ou qu'il développera dans certaines préfaces: "Vous pouvez croire qu'il a plus de peine à écrire en vers qu'en prose: s'il se contraint à ce travail il doit y avoir une raison, et cette raison est qu'ici à Venise, les vers plaisent, le public y a pris goût, il est donc forcé de continuer"²⁷.

²⁷ DBU, II, 9. Entre 1753 et 1759 les deux tiers de la production goldonienne est dominée par des comédies en vers martelliens. Goldoni ne s'astreint pas à ces exercices de style par conviction personnelle, ni par plus de facilité comme il voudrait nous le laisser croire dans la dédicace de *La villeggiatura* écrite en 1758: "Je trouve les vers plus commodes pour moi-même que pour les spectateurs dans les comédies. Combien de fois un beau concept, une belle expression ne se présentent-ils pas à moi pour la rime! et comme ils se déploient plus facilement dans un vers! Qu'on a de plaisir alors à peiner!". Il le fait par stratégie, pour des raisons de concurrence, et de domination du marché théâtral vénitien, engagé qu'il est dans un combat où il se croit obligé d'utiliser les armes de l'adversaire, sachant qu'il va contre son intérêt et contre sa conviction de la supériorité de la prose sur les vers. Dans la préface du *Raggiratore* (écrite en 1757), il utilise déjà la critique honnête d'un "chevalier très érudit", anonyme, pour regretter que ses comédies en prose soient boudées et expliquer cet échec par l'engouement du public pour les vers, que le chevalier lui reproche de flatter trop complaisamment: "Je pense cependant que toutes les comédies que vous écrirez en prose auront le même destin: le vers chatouille l'oreille, de sorte que la prose paraît insipide, et intolérable. C'est un mal que vous vous êtes fait à vous même. Maintenant il faut suivre le courant. Il se peut que le public se fatigue des vers, et vous retournerez alors à la prose, où vous êtes inégalable". Dans la Préface de *l'Impresario delle Smirne*

Ce sont donc *Le donne di buon umore* elles-mêmes, et *La vedova spiritosa*, qui sont mises en abîme, offertes au jugement du public, et la connivence est établie, une connivence à la fois publicitaire et didactique. Goldoni introduit dans ce cadre de larges citations de ses oeuvres, en une sélection significative. Odoardo, double goldonien, cite un autre double, le Tasse (II, 11), avec les deux mêmes vers que Goldoni placera dans la bouche de Duni dans ses *Mémoires* pendant l'épisode Diderot²⁸. Le charmant Odoardo règle aussi sa conduite à partir des vers sur les chevaliers servants...d'une voyageuse goldonienne, Madame de Bigné du *Cavaliere Giocondo*, vers qu'il connaît par coeur, et cite en version originale (III, 3), réintroduisant la métrique martellienne, et donnant du même coup à Goldoni la satisfaction de compenser la suppression de la tirade de *La vedova spiritosa* où Isidoro parlait des sigisbées. Les drames en musique, qui avaient fait (et feront avec *La Pamela maritata*) le succès de Goldoni à Rome, sont largement cités comme information, comme parade, et comme langage de substitution: Costanza cite deux vers de *De gustibus non est disputandum* (1754) particulièrement adaptés à la situation - "Le poète dit: les goûts des hommes sont variés, aux uns plaisent les pâtés, aux autres les pastiches" (III, 3)-, et l'échange des promesses entre Battistino et Pasquina se fait en musique ou presque à travers une auto-citation des livrets²⁹. Enfin, et il faut bien reconnaître que la conversion des *Morbino* en *Donne di buon umore* suit une logique parfaite, le chevalier termine la comédie par la citation des deux derniers vers du

(1774), il reconnaît aussi qu'il "l'avait écrite en vers pour se plier au fanatisme qui faisait alors pencher la balance en faveur des vers martelliens". Les vers martelliens sont pour lui des vers "che corrono alla giornata", mécaniques, sans vraie gloire, auxquels il préfère les septenaires et les hendécasyllabes propres à la poésie musicale (Préface du *Campello*). Et en août 1759, il écrit de Bologne à Vendramin: "Je pense à une comédie, la plus drôle, la plus intéressante, la plus plaisante qui soit, écrite en prose, car la prose est le véritable style des bonnes comédies" (TO, XIV, 225). Rien d'étonnant donc à ce qu'en 1763 il déclare vouloir transposer ses comédies en prose. Dans la Préface du *Padre per amore*, après avoir rappelé qu'il s'était expliqué sur l'emploi des martelliens dans la Préface de son *Molière*, il dit être "d'avis qu'à plusieurs d'entre elles la prose conviendrait mieux, et que probablement s'il avait à les faire publier à nouveau il les transcrirait en prose". De même dans la Dédicace du *Cavaliere di spirito*, il sollicite "la permission de transposer du vers à la prose", pour l'édition Pasquali, les comédies écrites pour le marquis Albergati. Projet non réalisé.

²⁸ "Ogni trista memoria ormai si taccia e pongansi in oblio le andate cose", *Mémoires*, III, V, 458.

²⁹ DBU, III, 13: "Batt.: Con licenza di lor signori, "Dammi la mano o bella". Dor.: Rispondigli ancora tu: "Prendi la destra, o caro". Batt.: "Il tuo fedel son io. Ah, che contento è il mio. Ditelo voi per me". Extraits de *La contessina*, (1743) et de *Il signor Dottore* (1758).

Terenzio de 1755, la comédie fétiche, le manifeste "romain", contre les mauvais coucheurs et la liberté du créateur, renonçant ainsi à l'explication (il est vrai désormais inutile) du terme *morbino* que Marinetta livrait en conclusion. C'est toute la production, donc tout l'art goldonien, qui est emblématiquement recrée et offerte au public, en une intertextualité auto-célébrative et pédagogique, sous les auspices rassurants du grand maître de la comédie latine.

Françoise DECROISSETTE