

CE QUE GOLDONI PEUT APPORTER AU THEATRE AUJOURD'HUI

Dans le monde contemporain, le théâtre de Goldoni peut paraître irrémédiablement inactuel. Il est vrai qu'un certain Goldoni est aujourd'hui définitivement anachronique : le Goldoni des années cinquante, qu'on jouait peu, et toujours les mêmes pièces, et toujours selon les mêmes codes ; le "bon papa Goldoni", dont l'image s'était fixée durant le XIXe siècle, ou le Goldoni de ce que Roland Barthes appelait "l'italianité", le Goldoni de la mythologie de la Commedia dell'arte, et non le réformateur du théâtre italien à l'encontre de la Commedia dell'arte. Or, ce bicentenaire marque une véritable mutation dans notre connaissance et dans notre besoin de Goldoni. Il n'est pas né de rien, il doit beaucoup à l'Association Goldoni Européen, il regroupe et confronte tout un ensemble de travaux qui ont élargi notre image de Goldoni ; il est aussi le résultat d'une collaboration heureuse, qui n'a pas toujours lieu, entre la recherche universitaire et l'invention théâtrale. Nous savons l'importance qu'a eue dans cette redécouverte, dans cette réévaluation de Goldoni, Mario Baratto qui a été longtemps lecteur d'italien à Saint Cloud, puis professeur en Italie à l'Université de Cagliari puis de Venise. Mario Baratto a été mon intercesseur auprès de Goldoni, c'est à travers Baratto que j'ai lu Goldoni. Mais il n'a pas fait que cela, il a formé un grand nombre d'élèves qui sont devenus des goldonistes éminents. Ce bicentenaire a rappelé aussi la succession de grandes réalisations scéniques, notamment avec les spectacles de

Strehler, de Visconti, de Squarzina, de Bosio, de Ronconi et plus récemment de Massimo Castri (*I Rusteghi*) en ce qui concerne les italiens, puis les spectacles français comme ceux de Jacques Lassalle, de Jean-Claude Penchenat, et même *Une des dernières soirées de carnaval* montée par Lluís Pasqual en langue catalane ; il y a vingt ans, jamais on n'aurait voulu voir du Goldoni en langue catalane, cela aurait été contraire à l'idée italianisante de Goldoni puisque on entrelardait les spectacles français de petites expressions italiennes "pour faire italien". D'autre part, ce bicentenaire est encore, comme nous l'avons déjà fait remarquer plus haut, le produit, l'effort exceptionnel, presque démesuré de l'Association Goldoni Européen : la parution d'une quarantaine de traductions nouvelles de Goldoni, ce qui dans l'état actuel de l'édition française tient presque de l'utopie ; multiplication de spectacles à tous les niveaux du théâtre, de la Comédie-Française à des réalisations jouées d'une manière précaire, sur des places de villages par exemple ; multiplication des colloques sur Goldoni, parution de numéros spéciaux de revues de théâtre, les cahiers de la Comédie-Française, la revue Théâtre public, la Revue d'histoire du théâtre... Pour plus d'informations, il faut se référer au troisième opuscule édité par l'Association Goldoni Européen, sur le bicentenaire qui fait le point sur les traductions, les spectacles, les colloques..., et qui propose aussi des thèmes de réflexion.

Tout ne va pas pour autant pour le mieux dans le meilleur des mondes goldonien; si notre connaissance de Goldoni se trouve extraordinairement élargie, nous sommes encore loin de connaître en traduction, l'intégralité de son théâtre, sans compter les livrets d'opéra, les poèmes ... Ses *Mémoires* qui ont été écrites en français viennent seulement d'être rééditées. De véritables difficultés subsistent encore : difficulté quant à la traduction même, tenant à la variété des langues italiennes qu'utilise Goldoni ; difficulté aussi quant à ce que l'on peut appeler "le jeu goldonien" : il n'y a pas de tradition goldonienne en France, il n'y en a d'ailleurs pas non plus en Italie. D'une certaine façon, on a réinventé un aspect (non la totalité) de celle-ci. Pendant plusieurs années nombreux sont ceux qui ont pensé que Strehler notamment, mettant en scène *L'Arlequin serviteur de deux maîtres* avait revivifié un certain type de Commedia dell'arte ; il ne l'a pas revivifié mais il l'a au contraire refabriqué. Par la suite, Strehler lui-même y a opposé une tout autre vision, une tout autre exécution des textes de Goldoni, à la grande surprise des italiens eux-mêmes. Lorsqu'il a présenté sa première version de *La Trilogie de la villégiature* vers 1954, on s'est exclamé alors que ce n'était pas du Goldoni mais du Tchekhov. Il est certain que le jeu goldonien ne va pas de soi et qu'il ne saurait se réduire à des procédés : beaucoup de travail reste à faire dans

ce domaine. Ce travail a été une des initiatives les plus originales de ce bicentenaire : celle de l'atelier théâtre ; ce fut une véritable expérimentation de trois ans avec des acteurs français sur les textes de Goldoni, à partir de nouvelles traductions, qui a abouti, soit à des lectures publiques soit même à une réalisation comme *Le Joueur* mis en scène par Jean-Claude Penchenat. J'ai travaillé au Conservatoire national supérieur d'arts dramatiques, j'ai été témoin des difficultés et peut-être même d'une certaine incompréhension théâtrale des jeunes acteurs face à Goldoni. Une année Pierre Vial, professeur d'interprétation du conservatoire, avait lui aussi fait un atelier Goldoni, après une adhésion enthousiaste des élèves, il s'est retrouvé face à de grandes réticences de ces élèves, qui se trouvaient en quelque sorte bloqués dans l'interprétation de Goldoni, habitués qu'ils étaient à jouer du Marivaux. Effectivement, il existe un vrai problème quant à l'interprétation de Goldoni aujourd'hui.

Cette entreprise du bicentenaire n'est pas seulement commémorative, ni volontariste, elle répond à un besoin de Goldoni, car si l'on peut difficilement parler de l'actualité de Goldoni dans un sens, en revanche nous pouvons parler d'une véritable actualité de Goldoni pour notre théâtre. Son actualité n'est pas une actualité mondaine, mais une actualité théâtrale. Le recours à Goldoni aujourd'hui, qui dépasse les efforts volontaristes du bicentenaire, traduit un besoin de notre théâtre sur certains points :

**Premier point : le théâtre de Goldoni repose pour une
large part sur
une structure polyphonique et chorale.**

La profession de foi d'Orazio dans *Le théâtre comique* sur le caractère est bien connue. Orazio dit : "un seul caractère suffit pour soutenir une comédie, en France. Autour d'une seule passion bien agencée et bien conduite gravitent une quantité de périodes qui, par leur vigueur d'expression, ont un air de nouveauté. Nos Italiens veulent bien davantage. Ils veulent que le caractère principal soit fort, original et reconnaissable ; que pratiquement tous les personnages qui forment les épisodes soient autant de caractères ; que l'intrigue soit suffisamment féconde en incidents et en surprises. Ils veulent que le dénouement soit inattendu mais découle bien de l'action elle-même. Ils veulent tant et tant de choses que les énoncer serait déjà trop long et que

seules une pratique assidue, l'expérience et les années permettent de les connaître et de les réaliser". Cette profession de foi était très clairvoyante, puisque deux cents ans n'ont pas suffi à mesurer ces exigences et surtout à les réaliser. Goldoni ne se contentait pas d'un seul caractère autour duquel tournerait sa comédie ; il lui fallait plusieurs caractères liés les uns aux autres comme des variations au sens musical. Dans ses *Mémoires*, à propos des *Rustres*, il constate qu' "il s'agit de quatre Bourgeois de la ville de Venise, du même Etat, de la même fortune, et tous les quatre du même caractère" ; ce qui paraît tout à fait contradictoire avec les impératifs de la dramaturgie française ; mais il dit "cette conformité de caractère, au lieu de répandre la monotonie dans la Pièce, forme un tableau tout à fait nouveau et fort plaisant ; car chacun d'eux se montre avec des nuances particulières, et j'ai prouvé par cette expérience que les caractères sont inépuisables." Le caractère inépuisable des personnages goldoniens est un élément capital. Cette structure polyphonique et chorale, aboutit à certaines exigences quant à l'interprétation de ses oeuvres : le groupe y a plus d'importance que l'individu. Il en ressort que les conditions idéales pour jouer Goldoni ne sont pas une distribution qui rassemble des comparses autour d'une ou deux vedettes. C'est la troupe, c'est le groupe théâtral qui est déterminant. Pour jouer Goldoni, il faut réunir une troupe. Jean-Claude Penchenat parle d'inventer du théâtre avec une troupe ; il s'agit là d'un problème tout à fait actuel dans le théâtre français contemporain où, malheureusement, on ne trouve plus guère de troupes sinon à la Comédie-Française mais où le besoin s'en fait de plus en plus sentir. Plus que bien d'autres auteurs de théâtre, Goldoni suppose ce travail collectif, ce travail commun d'une certaine durée. La troupe est le lieu idéal pour jouer Goldoni bien qu'elle se heurte aujourd'hui à des impératifs financiers.

Deuxième point : On peut parler à propos de Goldoni d'une véritable expérience théâtrale de la quotidienneté

Ceci peut paraître tout à fait paradoxal puisque les premiers spectacles de Goldoni que j'ai eu l'occasion de voir à la fin des années quarante, ou au début des années cinquante, étaient des spectacles violemment anti-quotidien, ils s'inscrivaient dans la rhétorique de la Commedia dell'arte telle que la concevaient les français. Désormais les choses ont changé, et le premier signe de cette transformation est *la Locandiera* montée par Visconti. On peut parler là de réinvention d'une quotidienneté goldonienne: la conquête du chevalier par Mirandoline ne

passé plus par l'abattage ou le charme de Mirandoline ; de plus la Mirandoline de Visconti n'était plus une femme toute jeune, c'était l'actrice viscontienne par excellence : Rina Morelli. L'entreprise de séduction du chevalier passait d'abord par la sauce, c'était en faisant goûter au chevalier un plat avec une sauce exquise que Mirandoline convertissait la misogynie du chevalier en amour.

Dans un texte de Emanuele Luzzati, le scénographe italien, publié dans le troisième opuscule du bicentenaire de Goldoni, nous retrouvons les mêmes préoccupations. Luzzati écrit : "Je viens de revoir *la Locandiera* pour laquelle j'avais fait les décors en 1965 ; j'étais curieux de revoir cette *locandiera* pour voir aussi si son décor fait de panneaux de bois peint avec tant et tant d'assiettes à l'ancienne accrochées au mur pourrait encore convenir aujourd'hui. La réponse n'a été qu'à demi-positive ; j'ai fait aussi les décors de *la mégère apprivoisée* et je les referai exactement de la même manière, pas ceux de *la Locandiera*. Pourquoi est-ce impossible pour une pièce de Goldoni ? Cela tient principalement au fait que cet auteur a toujours besoin d'un espace concret et précis pour chacune de ses comédies. Les portes, les fenêtres y sont importantes, tout comme les chaises et les tables, et chaque fois que nous nous attelons à un spectacle goldonien, nous sommes obligés de nous poser la question : comment seront-elles ces chaises et ces portes ? Chaque fois que j'aborde la scénographie d'une nouvelle pièce de Goldoni, jusqu'à présent j'en ai fait douze, je ressens le besoin d'inventer quelque chose qui soit à la fois différent de ce que j'ai fait auparavant et pourtant identique ; différent parce que il faut offrir au public quelque chose de nouveau qui soit conforme aux goûts d'aujourd'hui ; identique parce que chez Goldoni les portes seront toujours des portes, jamais des symboles de portes, elles devront s'ouvrir et se fermer, et les acteurs devront pouvoir être assis à l'aise sur les chaises du décor."

Ce texte remarquable met l'accent, non pas sur un certain type de réalisme goldonien, il ne s'agit certainement pas d'un naturalisme illusionniste, il ne s'agit pas du tout de reconstruire les appartements, et encore moins autour de ces appartements, Venise, mais il s'agit de trouver les caractéristiques concrètes du monde goldonien qui résident dans une certaine conception de l'espace, des objets, des accessoires et dans un rapport actif entre l'acteur, l'espace, ces objets et ces accessoires. L'espace chez Goldoni n'est jamais complet, il est la partie d'un ensemble non figuré. Nous ne voyons jamais tout Venise, le lieu goldonien ne veut pas être le symbole de Venise, c'en est un fragment. Dans le *Campello* monté par Strehler, nous retrouvons une sorte d'emblème de cette situation : le *Campello* se passe pendant le carnaval de Venise, mais à l'écart, et le carnaval de Venise y est signifié

seulement par un tout petit accessoire, qui est un serpent rouge qui pend sur le fil du rideau du décor ; le serpent sous-entend le carnaval. Rappelons aussi la manière dont les jeux interviennent dans ses pièces : Goldoni était joueur et ses oeuvres comportent des éléments autobiographiques, de ce fait nous y retrouvons la pratique du jeu, du jeu de hasard, du jeu de cartes ; mais cette pratique n'est ni de type symbolique (le jeu n'est pas une image du destin du monde), ni de type naturaliste, pour faire pittoresque. Le jeu concret est souvent un noeud de l'action goldonienne. Rappelons l'importance dans *Une des dernières soirées de carnaval*, à la fois dans la mise en scène de Jean-Claude Penchenat et dans celle de Lluís Pasqual, du jeu de Meneghella.

Cette expérience d'un certain type de quotidienneté, d'une certaine élaboration dramaturgique de la quotidienneté est fondamentale chez Goldoni : elle constitue un point d'ancrage dans le concret du monde, dans le concret du quotidien.

Troisième point : la conception du personnage de Goldoni :

De nombreuses pièces de Goldoni nous proposent, plus qu'un personnage construit une fois pour toutes, le parcours d'un personnage, d'un personnage qui n'est pas considéré comme une entité fermée, mais comme un ensemble de virtualités. Le personnage goldonien n'est pas posé une fois pour toutes, même lorsqu'il répond à une caractéristique propre ; il n'est pas non plus montré comme un personnage menacé ou irrémédiablement divisé. C'est un personnage fait de virtualités contradictoires, et au cours de la pièce le personnage va se décider, ou on va décider pour lui entre ces virtualités. Cela a été une des grandes leçons de la *Locandiera* mise en scène par Jacques Lassalle à la Comédie-Française (1981) : il nous a montré une Mirandoline qui restait, bien sûr, la maîtresse de son jeu mais qui en était aussi captive et qui se trouvait alors débordée par ce jeu et obligée à ce moment-là de prendre des décisions qui n'excédaient plus avec le jeu lui-même. C'est aussi l'exemple de Coraline dans *la Serva amorosa*, mise en scène également par Jacques Lassalle à la Comédie-Française : cette Coraline ne sort pas tout à fait indemne de ses stratagèmes, de sa générosité, certes elle domine la situation, elle aboutit à un succès, mais ce succès est aussi une frustration.

Ronconi disait d'ailleurs : "ce qui est très beau avec ces personnages-

là, c'est qu'ils ne sont pas compliqués, ce sont des personnages complexes oui, mais ils restent des personnages simples, et le parcours de ces personnages est un parcours vers une certaine connaissance ou méconnaissance." Le personnage n'est jamais donné, il est toujours à faire : se faire sous le regard et sous le jugement du spectateur. Le théâtre de Goldoni est tourné vers le spectateur.

Quatrième point : un théâtre de la société

Ce n'est ni l'exaltation du jeu théâtral, du théâtre considéré comme un refuge, ni même la peinture globale d'une société. Une question fondamentale sous-tend le théâtre de Goldoni : comment, vivre ensemble en étant fidèle à soi et aux autres ? On ne peut vivre ensemble en étant fidèle à soi et aux autres que par le jeu, mais la réponse à cette question que l'exercice du jeu donne reste toujours incertaine ; elle n'est jamais définitive. La réconciliation entre le théâtre et le monde est toujours à l'horizon du théâtre de Goldoni mais elle est toujours remise en question, elle ne s'accomplit jamais tout à fait dans une certitude. Probablement qu'aujourd'hui, ce problème, du rapport entre le théâtre et le monde, du théâtre comme refuge contre le monde, et en même temps où l'on retrouve les figures du monde, est particulièrement aigu.

Conclusion : Je redirai pour conclure que, par une sorte de paradoxe l'actualité de Goldoni me semble une actualité théâtrale et qu'elle est l'actualité du théâtre d'une nostalgie et d'une utopie.

En revoyant *Baroufe à Chioggia* mis en scène par Strehler, j'ai ressenti cette nostalgie : une des raisons en était ma propre distance et la distance de Strehler lui-même, par rapport à la première version de ce spectacle en 1964, et j'ai retrouvé le spectacle sinon identique du moins très proche du spectacle que j'avais vu et beaucoup admiré ; mais il ne s'agit pas seulement d'une nostalgie personnelle : ce spectacle se construit sur la nostalgie d'un théâtre simple, transparent, immédiatement lisible, d'un théâtre populaire, d'un théâtre polyphonique qui s'apparente par certains aspects à une composition concertante musicale avec des entrées et des sorties aussi organisées, émouvantes que celles d'instruments dans une symphonie classique, comme la *Symphonie des adieux* de Haydn par exemple. En même temps, un tel spectacle nous propose toujours l'utopie d'un monde réconcilié, mais une utopie qui est soulignée comme telle - ce qui est

une façon d'être réaliste. Au premier plan de la dernière scène se profile la silhouette sombre du substitut, qui est sans doute Goldoni lui-même ; il a tout arrangé mais il se trouve exclu de la réconciliation. C'est en ce sens que nous pouvons dire que l'actualité de Goldoni est une actualité à la fois nostalgique et utopique. La nostalgie et l'utopie d'un théâtre au présent.

Bernard DORT