

LA LOCANDIERA DE GOLDONI SELON VISCONTI

Pour avoir une bonne compréhension d'un spectacle, le critique doit prendre ses distances par rapport à l'événement. S'il est vrai qu'une vision directe est plus vivante et plus émouvante, il est tout aussi vrai qu'elle contient moins d'informations critiques qu'une connaissance a posteriori. Paradoxalement, seul le regard à distance, exempt d'informations directes mais disposant de fragments épars, permet de réunir des indices secrets, dissimulés, avant et après l'événement: des notes sur la composition de la compagnie, sur les rapports entre les acteurs, sur la scénographie et l'art scénique, sur le travail préparatoire effectué par le metteur en scène. Toutes données qui ne peuvent rendre l'impression créée par le spectacle mais évoquent néanmoins son interprétation. Il s'agit en quelque sorte d'une utilisation différente du temps. La distance chronologique qui sépare le spectacle de sa reconstruction "archéologique" n'apparaît pas comme un obstacle mais comme une source de preuves testimoniales et documentaires.

Prenons le cas des acteurs, notamment des acteurs travaillant dans ce type de production particulier qu'est le théâtre de metteur en scène. Là, ils sont - théoriquement - à la disposition du metteur en scène; ils se mettent plus ou moins au service de son interprétation - bien qu'une certaine capacité de résistance, une certaine volonté de s'exprimer, permette au comédien d'échapper à sa fonction purement représentative

et instrumentale. Dans ce type de spectacle, les acteurs ne peuvent habituellement déployer qu'une partie de leur langage: celle dont a besoin le metteur en scène. Celui qui ne les voit que dans un seul spectacle, en a une vision temporaire et fragmentaire. Seul l'historien qui les juge a posteriori, qui a la possibilité d'examiner l'un après l'autre tous les rôles qu'ils ont interprétés, est en mesure d'apprécier l'étendue de leur talent et, par conséquent, leur style et la poétique de leur jeu. Ce travail, ce bilan, consiste à discerner les traits caractéristiques et constants du jeu d'un acteur au fil du temps: une fois identifiés et répertoriés, puis appliqués à un spectacle donné, ces traits permettent une meilleure lecture et une meilleure compréhension du rôle de l'acteur. Il est plus aisé de comprendre un cas particulier si on peut le replacer dans un ensemble plus vaste. Le rôle tenu le temps d'un spectacle n'est qu'un détail d'une carrière et de son histoire, il n'est qu'une étape d'un long processus.

On peut ainsi voir comment un même acteur a été employé par un même metteur en scène et découvrir, en comparant les différents rôles interprétés, que certains traits caractéristiques de l'acteur appartiennent également à l'univers onirique du metteur en scène. Metteur en scène et acteur partagent parfois de nombreux traits spécifiques, notamment dans certaines formations artistiques dotées d'une grande capacité stratégique (troupes fixes publiques ou privées, mais aussi groupes de recherche étroitement soudés). Un acteur qui travaillerait une grande partie de sa vie avec un seul metteur en scène posséderait dans le vocabulaire stylistique de ce dernier, une signification qui va au-delà du spectacle lui-même: une signification qu'on peut retrouver en collationnant les rôles interprétés et en analysant la puissance dramatique des textes et du jeu qui les accompagnent. (Dans le premier cas, la cohérence des rôles interprétés par l'acteur au cours de sa carrière est jugée par rapport à celle du système de référence qui précède le spectacle, c'est-à-dire les scénarios; dans le second cas, on se réfère à un système de signes plus complexe, constitué par les gestes, les mimiques, les effets de voix du comédien.)

Dans le théâtre de metteur en scène, l'acteur est d'abord le représentant autorisé du metteur en scène, puis le représentant du texte et de l'auteur. Malgré cette infidélité, il peut arriver qu'en voulant cerner les traits caractéristiques communs à l'acteur et au metteur en scène, on retrouve ces mêmes traits dans le texte: ce sont eux qui ménagent une transition entre le texte et la mise en scène qui sont les objets privilégiés de l'interprétation. Ils se présentent comme le lieu où l'œuvre possède sa plus grande vitalité et atteint sa plus longue durée artistique.

Cette méthode de lecture peut être appliquée avec profit à *La Locandiera* de Goldoni, représentée le 2 octobre 1952 à la Fenice à

Venise, dans une mise en scène de Luchino Visconti. Les rôles principaux étaient tenus par Rina Morelli (Mirandoline), Paolo Stoppa (le marquis de Forlipopoli), Marcello Mastroianni (le chevalier de Ripafratta), Gianrico Tedeschi (le comte d'Albafiorita), Giorgio De Lullo (Fabrice), Rossella Falk (Hortense), Flora Carabella (Déjanire) et Ruggero Nuvolari (le serviteur du chevalier).

Quelques années plus tard, nous retrouvons les mêmes acteurs dans d'autres spectacles viscontiens; du reste, ils appartiennent à la célèbre Compagnie dont le metteur en scène s'est entouré au théâtre Eliseo de Rome à partir de 1945. Nous allons parcourir à reculons leur itinéraire placé sous le signe de la fidélité, et retracer quelques étapes de leur complicité. Si en 1963 Paolo Stoppa et Rina Morelli font partie de la distribution du *Guépard*, quelques années auparavant ils étaient Eddie et Béatrice, les héros de *Vu du pont* d'Arthur Miller, mis en scène par Visconti pour le théâtre Eliseo de Rome, et représenté pour la première fois le 18 janvier 1958.

En remontant le cours du temps, nous les retrouvons le 20 décembre 1955, à Rome, toujours au théâtre Eliseo, dans *Oncle Vania* de Tchekhov: Paolo Stoppa joue le premier rôle en compagnie de Rina Morelli (Sonia) et de Marcello Mastroianni (Astrov). Plus près de *La Locandiera*, le 20 décembre 1952, nous voyons à l'affiche de ce même théâtre Eliseo de Rome, *Les Trois Sœurs* de Tchekhov: Stoppa est André, Mastroianni Soliony et De Lullo Touzembach; Rossella Falk et Rina Morelli sont respectivement Natalia Ivanov et Irina.

Franchissons la frontière du 2 octobre 1952 et reportons-nous à une mise en scène antérieure à celle de *La Locandiera*. Nous sommes au Teatro Nuovo de Rome, le 28 avril 1951, où on donne *Un tramway nommé Désir* de Tennessee Williams avec Mastroianni (Stanley Kowalsky), Rina Morelli (Blanche Du Bois), Rossella Falk (Stella) et Giorgio De Lullo (Mitchell). Quelques semaines auparavant, le 10 février 1951, on avait porté à la scène, au théâtre Eliseo, *Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller avec les mêmes Morelli, Stoppa, Mastroianni et De Lullo.

En abolissant le temps, l'œil de l'historien est en mesure de mieux distinguer les règles et l'exception qui déterminent la distribution de ces rôles. Et il va de soi, que le dernier exemple cité, constitue une exception scandaleuse (et donc révélatrice) de tout ce que Visconti avait fait jusqu'alors et ferait par la suite

Observons les rôles avec attention. En reprenant la terminologie des XVIIIe et XIXe siècles, on pourrait qualifier De Lullo, Mastroianni, Morelli et Falk d'"amants" ou de "jeunes premiers", cette définition étant particulièrement appropriée dans *Les Trois Sœurs*, *Un tramway nommé Désir* et *La Locandiera*; Stoppa quant à lui, occupe une position un peu à part.

Mastroianni et De Lullo, respectivement le chevalier et Fabrice, sont des rivaux qui se disputent - d'abord tacitement puis explicitement - les faveurs de Mirandoline; ils sont aussi des adversaires dans la comédie de Tchekhov où ils tiennent les rôles de Soliony (Mastroianni) et Touzembach (De Lullo); Soliony et Touzembach, les soupirants d'Irina (Rina Morelli) qui s'affronteront dans un tragique duel final (un duel qui marque aussi la fin de *La Locandiera* mais avec d'autres protagonistes et des effets volontairement parodiques). Dans *Un tramway nommé Désir*, le trio central confirme ce qui précède, bien qu'ici l'opposition entre les personnages passe du niveau explicite de la trame au niveau implicite de la lecture en filigrane du texte: Blanche (Rina Morelli) est prise entre la violence de Stanley (Mastroianni) et la pureté de Mitchell (De Lullo); dans les trois œuvres qui nous intéressent, Rossella Falk occupe une position de perdante, même d'un point de vue visuel. Elle est en marge, elle n'interfère pas avec le trio central, elle ne fait qu'écho aux contorsions des autres protagonistes; elle est une manière de contre-figure douloureuse et comique de Rina Morelli, tantôt dans le rôle d'Hortense, tantôt dans celui de Natalia ou de Stella. Dans les trois cas, un mariage est soit sauvé soit détruit: Mirandoline-Morelli blesse Mastroianni-le chevalier pour épouser Fabrice-De Lullo; Mastroianni-Stanley "tue" Morelli-Blanche et condamne De Lullo-Mitchell; Mastroianni-Soliony tue De Lullo-Touzembach et condamne Morelli-Irina.

La parenté étroite des trois mises en scène pourrait nous inciter à approfondir les analogies existant entre les trois distributions. Il se peut que, travaillant simultanément avec trois palettes différentes, Visconti ait laissé les couleurs de l'une se mêler à celles des deux autres par inadvertance ou non, utilisant la lecture du rôle d'Irina pour comprendre celui de Mirandoline ou celle du rôle de Soliony pour éclairer celui du chevalier. Une manière de raccourci, illégitime du point de vue strictement littéraire (quelle parenté lie en effet ces trois textes, même s'ils peuvent tous se réclamer de ce vaste mais vague genre qu'est le réalisme?) mais tout à fait légitime si on considère les textes comme des scénarios, comme le matériau de travail de trois acteurs et d'un metteur en scène.

Il n'est pas exclu que chacun des textes ait fonctionné, à tour de rôle, comme un texte sous-jacent à un autre. Considérons les personnages goldoniens à la lumière des futurs succès tchekhoviens (le contraire ne serait pas moins légitime: lire Tchekhov en ayant présents à l'esprit les personnages de *La Locandiera*; du reste, Visconti fera quelque chose de semblable en appliquant Tchekhov à *Comme les feuilles* de Giacosa).

Au-delà du talent dont fait preuve le metteur en scène dans ce jeu d'influences réciproques, il reste que Irina permet de comprendre Mirandoline: ces deux femmes sont unies par leur appartenance

commune au répertoire de Rina Morelli ou, en d'autres termes, au texte dramaturgique tel qu'interprété par l'actrice.

Laquelle possède par exemple deux âges, comme ses héroïnes. Jeunes d'apparence, elles possèdent une très grande maturité. Le jeu reflète lui aussi le climat qui entoure Irina, Blanche ou Mirandoline. Femme qui a vécu (longtemps dans le scandaleux hôtel *Flamingo*), Blanche est fatiguée, elle désire changer de vie ("Je veux... me reposer... je veux retrouver le calme) sans y parvenir; elle est aussi une femme qui joue un rôle (*STANLEY*: "*Y a que votre sacrée imagination! et vos mensonges, et votre vanité et tous vos trucs...*"). Tout ce qu'on rapporte sur son compte est en partie vrai et en partie inventé. Comme pour Mirandoline. Jouer, c'est-à-dire porter - grâce à l'interprétation - l'exercice de la virtuosité à son plus haut degré, virtuosité que le personnage suggère mais à laquelle l'actrice donne toute sa mesure, en virtuose précisément: c'est le mélo si cher à Visconti; rêver sincèrement d'une issue ("A Moscou! A Moscou!" soupire Irina; l'amour de Mitchell pour Blanche ou celui du chevalier pour Mirandoline est aussi improbable que ce voyage; et enfin, se plier au destin et à ses lois dictées par le passé familial qu'incarnent la maison paternelle et la famille:

BLANCHE: *C'est moi... moi... MOI qui ai tout reçu! En pleine figure! Toutes ces morts!... Ce long convoi vers la tombe... Papa... Maman... (...) Qui nous a légué de l'argent?... Lequel nous a laissé même un centime ... en assurances! (...) Et moi!... Avec mon pitoyable salaire d'institutrice!...Oui! accuse-moi! Regarde-moi, en pensant que j'ai tout abandonné!... J'ai abandonné la maison! Où étais-tu, toi? au lit avec ton Polak.*

FABRICE: *Vous vous rappelez ce que nous a dit votre père avant de mourir?*

MIRANDOLINE: *Oui, lorsque je voudrai me marier, je me rappellerai ce qu'a dit mon père.*

OLGA: *Notre père est mort, il y a juste un an aujourd'hui, le cinq mai, le jour de ta fête, Irina.*

Si le passé est lié au destin familial, le présent et l'avenir sont dominés par le travail comme nécessité et par le mariage comme illusion. En matière de travail, Irina est consciente de ce que vit Mirandoline et sa déclaration au début des *Trois Sœurs* s'apparente à un commentaire de *raisonneuse*:

IRINA: Cher Ivan Romantch, je sais tout. Tout homme doit travailler, peiner, à la sueur de son front, là est le sens et le but unique de sa vie, son bonheur, sa joie. (...) Mon Dieu, s'il n'était question que des hommes! Mais ne vaut-il pas mieux être un bœuf, un cheval, oui, tout bonnement, plutôt qu'une jeune femme qui se réveille à midi, prend son café au lit et passe deux heures à sa toilette?...

C'est une manière de voir que ne partage certainement pas Mirandoline mais c'est peut-être celle que lui prête le XXe siècle:

IRINA: J'ai envie de travailler comme on a envie de boire, quand il fait très chaud.

Soif qui deviendra inextinguible après la mort de Touzembach:

IRINA: ... mais en attendant il faut vivre... il faut travailler, travailler... (...) moi, je travaillerai... je travaillerai...

Ainsi en ira-t-il de Sonia dans *Oncle Vania*, rôle interprété par Rina Morelli- ce n'est pas un hasard -dans la mise en scène de Visconti; l'éloge du travail et du sacrifice est célébré ici dans un duo muet:

SONIA: Qu'y faire! Nous devons vivre. Nous allons vivre, oncle Vania. Passer une longue suite de jours, de soirées interminables, supporter patiemment les épreuves que le sort nous réserve. Nous travaillerons pour les autres, maintenant et jusqu'à la mort, sans connaître de repos (...). Nous nous reposerons!

Faites prononcer à l'actrice qui est aussi Sonia et Irina, les propos décisifs et apodictiques de Mirandoline; alors, une part de cet éloge résigné du désespoir vient entamer sa détermination; elle abandonne son rêve de chevalier amoureux pour respecter les dernières volontés de son père et se lier indissolublement à Fabrice, mari et serviteur obéissant:

MIRANDOLINE: Je suis seule, je n'ai personne pour me défendre. Je ne vois guère que ce pauvre Fabrice qui puisse me servir en l'occurrence. Je vais lui promettre de l'épouser... Mais j'ai promis, promis déjà: il va peut-être se fatiguer de me croire.. Il vaudrait presque mieux que je l'épousasse vraiment. Somme toute, par un tel mariage, je puis espérer assurer la défense de mes intérêts et de ma réputation sans préjudice pour ma liberté.

L'aveu que Irina fait à son fiancé peut aider à comprendre le mariage de Mirandoline avec Fabrice:

IRINA: Je serai ta femme, ta femme fidèle et obéissante, mais je n'ai pas d'amour pour toi! Que faire! Je n'ai jamais connu l'amour. Oh! j'en ai tellement rêvé, depuis si longtemps!

Fait écho à cet aveu, la sagesse résignée d'Olga:

OLGA: Ce n'est pas par amour qu'on se marie, mais par devoir...

Et le mariage n'est autre qu'un élan vers une nouvelle vie de travail:

IRINA: Et soudain c'est comme si j'avais eu des ailes, je suis devenue plus gaie, je me suis sentie légère, et de nouveau je ressens le désir de travailler, travailler..

MIRANDOLINE: Mais à la fin, pour qui me prends-tu donc? Si je traite bien les voyageurs, c'est dans mon intérêt que je le fais, pour le bon renom de ma maison! Et je te le répète: quand je voudrai me marier, je me rappellerai ce qu'a dit mon père. Et ceux qui m'auront bien servie ne pourront se plaindre de moi. Je suis reconnaissante. Je sais distinguer le mérite... Mais, moi, on me méconnaît!

Un siècle et demi avant Tchekhov, deux siècles avant Visconti, la philosophie du travail est encore implicite, mais grâce à son interprète, Mirandoline allait se dépouiller de toutes les fanfreluches de soubrettes dont l'avait affublée la Duse et autres actrices du passé.

Aux yeux de Visconti, Mirandoline est l'une de ces femmes qui savent s'abandonner à l'amour. Quant aux hommes, plutôt que de s'abandonner à l'amour ils préfèrent se laisser emporter par lui. Dans les trois pièces, chacun des deux rivaux spéculaires (Mastroianni et De Lullo), se présente sous des traits identiques. On observe chez le premier, une alternance de registres très divers, aussi bien dans le rôle de Soliony que dans celui de Ripafratta ou de Stanley. Son jeu procède de manière saccadée, quasiment névrotique. Touzembach en brosse le portrait suivant:

"C'est un homme étrange. A la fois pitoyable et irritant, mais surtout pitoyable. Je crois qu'il est timide... Quand nous sommes seuls, il lui arrive d'être très intelligent, très aimable, mais en société, il devient grossier, agressif".

Et voici comment Soliony se voit:

"Quand je suis seul avec quelqu'un, ça va, je suis comme tout le monde, mais en société je deviens morne, timide... et je dis n'importe quoi. Pourtant, je suis plus honnête, plus noble que beaucoup d'autres. Et je peux le prouver".

Soliony est présenté comme un homme en devenir, un jeune homme au seuil de la vie adulte, dont l'entrée dans le monde du sexe (autrement dit, du mariage) se fait au travers du désir contradictoire de se plaire et de plaire aux autres; désir qui engendre une alternance désordonnée de hardiesses et de peurs, d'amabilité et de timidité, de grandeur d'âme et de misanthropie. Ainsi en est-il du chevalier qui, à la fin de la pièce, apparaît à Mirandoline comme un "satyre (...) hors de lui" et qui, selon le marquis "est amoureux mais en a honte et ne voudrait pas que cela se sût". Et lorsque son initiation tourmentée débute, son rôle n'est plus qu'un perpétuel va-et-vient entre la séduction et la fuite, la séduction et le repliement sur soi.

LE CHEVALIER: Ah! maudite, je t'ai devinée! Tu veux m'abattre, tu veux m'assassiner!... Mais elle le fait avec tant de grâce! Mais elle sait si bien s'insinuer!... Oh, démon, trop séduisant démon, tu voudrais m'en faire voir! Mais je serai plus malin que toi! Je vais partir pour Livourne! Ah, les femmes, les femmes! Quelle engeance!

A la fin, la violence verbale dirigée contre Mirandoline peut se comparer à la violence homicide et infantile avec laquelle l'"étrange" Soliony tue son rival, Touzembach:

LE CHEVALIER: Tu mériterais d'être payée de tes tromperies par un coup de poignard dans le sein; tu mériterais que je t'arrachasse le cœur et que je l'offrisse en exemple à toutes les enjôleuses de ton espèce.

Un déséquilibre semblable, renforcé par un réalisme extrême, se retrouve dans le personnage de Stanley, violent envers Blanche qui exerce sur lui un attrait érotique, et tendre envers Stella, son épouse enceinte. Il n'est point dans notre propos de forcer les comparaisons littéraires entre les trois pièces, mais de suggérer une affinité entre les trois personnages incarnés par Mastroianni; trois personnages instables, fous, ivres de jeunesse, brutaux et doux. Par contre, le rôle du second jeune amoureux - Touzembach, Fabrice et Mitchell - interprété par De Lullo, est plus linéaire: les deux premiers sont des fiancés, point aimés; certes, mais acceptés par convenance; le troisième est un promis *in pectore*, un promis par la volonté testamentaire de sa mère mourante comme Fabrice l'est par celle de son défunt beau-père

et Touzembach par sa propre mort. En d'autres termes, pour Visconti, le duo formé par les deux jeunes acteurs fonctionne parfaitement dans les trois textes; duo en clair-obscur: sexualité déséquilibrée de Mastroianni et mélancolie ombrageuse de De Lullo face à l'image énigmatique et redoutée de la femme-sphinx, la dominatrice (par son expérience professionnelle et son âge), Rina Morelli. Rappelons que l'actrice qui incarna Irina, Blanche et Mirandoline était alors âgée de 44 ans tandis que Mastroianni n'avait que 28 ans et De Lullo 31.

Dès lors, la distribution des rôles effectuée par Visconti pour *Mort d'un commis voyageur* (10 février 1951) paraît moins surprenante: Rina Morelli était Linda Loman, la mère de Happy et Biff. Les rôles des deux fils étaient respectivement tenus par Mastroianni et De Lullo, les futurs rivaux de *La Locandiera*. Il y a dans le drame de Miller, une perpétuelle alternance temporelle, on passe sans cesse du présent au passé par le truchement de retours en arrière; les futurs Fabrice et chevalier sont tour à tour adultes et adolescents, et il en va de même pour Rina Morelli qui est d'abord une jeune femme puis une femme mûre. Cependant, bien que son âge varie, l'actrice demeure une mère, figure souvent douloureuse, statuaire, sans âge. Quant à Paolo Stoppa, le futur marquis de Goldoni, il est dans l'expectative, il attend de devenir un vieil amoureux transi du XVIII^e siècle, un père (du haut de ses 45 ans). Commis voyageur puis marquis errant, passant d'une petite auberge de Boston à une *locanda* florentine, d'abord père de Mastroianni et De Lullo puis leur rival âgé. Rina Morelli passe d'un conflit à l'autre: dans chaque cas de figure (mère ou amante) elle sera toujours au centre d'un conflit qui oppose les trois mêmes hommes.

On entrevoit ici quel risque il y aurait à faire du freudisme au rabais; ce risque est écarté par les acteurs qui savent faire fi de l'âge, de l'état-civil, et sont capables de métamorphoses, d'adaptations qui vont au-delà des textes. N'oublions pas que le public du spectacle goldonien avait bien présent à l'esprit, tout comme Visconti, la différence d'âge qui sépare Morelli-Stoppa (les parents) de Mastroianni-De Lullo (les enfants). Adoptant le même point de vue, nous trouverons confirmation de ce que nous avons constaté jusqu'à présent en mettant face à face Irina, Blanche, Mirandolina d'une part et Stanley, Soliony, le chevalier, puis Mitchell, Touzembach, Fabrice, d'autre part. Mirandoline est non seulement plus forte, et plus âgée, mais elle est maternelle. Elle exerce sa séduction en dominant aussi bien le vieux marquis que les jeunes hommes et contrôle parfaitement la situation, le jeu du sexe et des sentiments. De ce point de vue, son rôle est plus pédagogique qu'amoureux. Et pour rester fidèle à l'ancienne terminologie, elle est une mi-raisonneuse, mi-amoureuse.

En étudiant avec plus d'attention l'œuvre de Miller et celle de Goldoni, le thème viscontien identifié plus haut, apparaît plus

clairement encore: l'éducation sentimentale (ou érotique, si on préfère) du personnage masculin. Mirandoline est aussi une amante-initiatrice (et pourquoi pas une mère) qui enseigne ou dicte l'amour au chevalier et à Fabrice. Le dénouement de l'intrigue n'est pas seulement la mise en scène de la découverte de l'amour par un jeune homme (le chevalier-Mastroiani) qui se trouve face à une femme initiatrice qui pourrait être sa mère, et à un rival (le marquis) qui pourrait être son père et dont les attitudes de séducteur ridicule et scandaleux lui paraissent incompréhensibles; moins cependant que celles de l'autre jeune homme, Fabrice-De Lullo. Monsieur Loman ne dit-il pas à son fils qui l'a surpris en flagrant délit d'adultère dans un hôtel de Boston: "... écoute-moi! Il ne faut pas, il ne faut jamais attacher d'importance aux choses sans importance...". La même incompréhension sépare le marquis, Fabrice et le chevalier. Dans les deux pièces, la découverte du sexe, avec tout ce qu'il y a de fou, de ridicule et d'émouvant dans les personnages masculins, devient le moteur de l'action dramatique. C'est pour la même raison que dans la pièce de Miller comme dans *La Locandiera*, les deux jeunes hommes se battent contre le plus âgé (le marquis, le père), qu'ils sont amoureux et prennent le parti de la femme-initiatrice. Ils envient la virilité du père lequel est jaloux (lui qui est faible, fou et ridicule) de leur jeunesse et du fait qu'ils deviendront des hommes. Dans cet affrontement d'hommes et de générations, la femme représente l'élément stable, fixe, immuable: mère, initiatrice et amante, nécessité absolue, sans âge, toujours enracinée dans le même lieu tandis que les hommes voyagent, s'inquiètent, n'acceptent pas le repos mais le subissent. Tels sont les traits caractéristiques de Rina Morelli, personnage presque intemporel de la dramaturgie viscontienne; presque intemporel, n'a-t-elle pas incarné Antigone dans la pièce d'Anouilh.

Si l'interprétation de Visconti peut paraître datée, quelque peu anachronique, avec un fond de banalisation freudienne, il convient de se rappeler l'époque à laquelle la mise en scène a vu le jour et la tradition théâtrale à laquelle elle se rattache.

A l'appui de nos conclusions, nous évoquerons les documents figuratifs de ce spectacle. Examinons les costumes et souvenons-nous de ceux qui se réclament de la tradition (ceux d'Adélaïde Ristori conservés au Musée-bibliothèque de l'acteur de Gênes; ceux d'Eléonora Duse, connus grâce à des illustrations; ceux de soubrettes début de siècle, portés par Dina Galli ou Elsa Merlini, Mirandoline de la compagnie Baseggio). Des costumes qui sont la plupart du temps brodés, colorés, provocants ou vaporeux, avec de larges manches, des jupes encombrantes; de nature à servir ce jeu animé et chorégraphique que la Duse avait résumé dans la formule " Brio, brio, brio" et que

certaines actrices qui lui succédèrent, accentuèrent par leurs mines et leurs mimiques.

Le costume adopté par Rina Morelli est tout autre, il est proche du jeu de l'actrice. Conçu par Visconti et par Piero Tosi, il enserre le corps de la comédienne dans une cuirasse de plâtre; sévère, il rappelle davantage l'habit d'une béguine que la tenue d'une hôtelière. A ses côtés, le chevalier, tout de noir vêtu, se détache avec netteté sur le fond de la scène. Féminité et virilité sont occultées, sauf sur le visage. Cette technique n'est pas sans rappeler celle qu'adopta Marcel Escoffier pour les costumes des *Trois Sœurs*, comme le montre une lettre du costumier français en date du 2 mai 1952¹: "Il faut qu'on sente le corset, la manche étroite, le col droit. Il ne faut laisser transparaître la féminité que sur les visages, les mains, peut-être dans un détail (...)". Ainsi que l'avait noté Roland Barthes, la séduction de la *Mirandoline* de Visconti tient plus à son linge et à sa sauce qu'à son charme.

Les costumes utilisés par le Théâtre d'art de Moscou à l'occasion de deux représentations dirigées par Stanislavski en 1914 et 1923 sont très proches de ceux de Visconti. Dans une lettre qu'il adresse à Escoffier, toujours au sujet des *Trois Sœurs*, le metteur en scène italien montre qu'il connaît le répertoire du maître russe: "Demain, je t'enverrai quelques photographies. Quelques-unes représentent des personnages tchekhoviens du Théâtre d'art de Moscou, parues dans les premières et même la première édition des *Trois Sœurs*"². Du reste, l'influence de Stanislavski demeure perceptible dans la scénographie: il suffit pour s'en convaincre de comparer le travail de Visconti et de son collaborateur Piero Tosi, avec l'ébauche de mise en scène du Russe (1923); rien ne différencie ces deux mises en scène, sinon la suppression d'une fenêtre par le metteur en scène italien, qui renforce l'impression de secret et d'intimité³.

L'influence de Giorgio Morandi que Visconti reconnut ouvertement dans ses notes de mise en scène⁴, est sensible dans les moindres détails de la scène. Tous les accessoires (table de toilette, broc, cuvette, miroir) sont traités avec une attention méticuleuse, chaque détail étant mis en valeur et éclairé. L'espace et les couleurs sont tout à la fois métaphysiques et réalistes. Carrées et isolées, les maisons qu'on distingue au-delà du mur exagérément haut qui entoure la cour, sont abstraites.

Ce monde ordonné est destiné à être dérangé. L'éducation sentimentale et érotique du chevalier s'accompagne de la destruction de l'ordre initial. Au début du spectacle, le chevalier se présente au public dans un costume noir, puis il apparaît partiellement dévêtu, entouré de noir, de blanc et de gris. Il est stylisé, son profil se détache comme un camée sur la lumière claire; les rideaux de l'alcôve et la nappe tombent

en plis verticaux pour former des ombres régulières tandis que tous les objets demeurent à leur place. Le blanc prédomine, dont les reflets visibles sur le miroir de droite, contrastent avec le rouge des murs et le noir du fond du lit qu'on entrevoit derrière l'ouverture de l'alcôve. C'est là que se situe la scène des toasts dans laquelle le vin - rouge - fait exploser la passion; lent passage de l'ordre au désordre, au déséquilibre, que soulignent les mouvements des corps des deux amants ainsi que l'apparition, obscène et ambiguë, du marquis. Pour Visconti, il y a coïncidence entre la formation sentimentale et la déformation formelle. Amour et sexe complètent l'homme et la femme mais leur infligent des blessures qui portent atteinte à leur équilibre.

Le voyage qui conduit de l'ordre au désordre, de l'équilibre au déséquilibre, de la pureté à la corruption, prend fin dans la buanderie; ici le mouvement s'accélère quand les hommes s'affrontent, pour se calmer ensuite et engendrer un nouvel ordre. Les antipodes sont symbolisés par le linge étendu que tout le monde dérange, bouleverse et froisse et que Mirandoline parvient - bien sûr - à repasser et à ranger de main de maître dans son armoire. D'une part les caleçons et le rire de la femme, de l'autre, la mélancolie du chevalier (à nouveau vêtu de noir) et l'armoire à linge, ordonnée, propre, aseptisée. C'est l'armoire qui l'emporte, avec Mirandoline et Fabrice, son fiancé: la *locandiera*, la femme industrielle, occupe le centre de la scène, les poings victorieusement posés sur ses hanches, la porte de l'armoire ouverte. Une partie de sa dot, destinée à Fabrice, et qui sait, une partie de ses sentiments, sont soigneusement tenues sous clef. La vie sérieuse commence.

SIRO FERRONE.

(traduit par Geneviève Lambert)

Notes:

1 - L. Visconti, *Il mio teatro*, Bologne, pp. 215-216.

2 - *Op. cit.*, p. 217.

3 - Voir S.K. Busueva, *La Locandiera al Teatro d'Arte di Mosca*, in *Il Castello di Elsinore*, IVe année, n. 17, 1993.

4 - Visconti: *il teatro*, Reggio Emilia, Théâtre municipal, 1977, pp. 118-119.

Les traductions citées sont les suivantes:

Carlo Goldoni, *La Locandiera*, trad. fr. de Michel Arnaud, édition L'Arche, Paris, 1957.

Arthur Miller, *Mort d'un commis voyageur*, trad. fr. de Jean-Claude Grumberg, éd. Actes-Sud-Papiers, Paris, 1988.

Anton Tchekhov, *Oncle Vania*, trad. fr. de Génia Cannac et Georges Perros, Gallimard, Paris, 1960

Anton Tchekhov, *Les Trois Sœurs*, trad. fr. de Génia Cannac et Georges Perros, Gallimard, Paris, 1960.

Tennessee Williams, *Un tramway nommé Désir*, adaptation. fr. de Paule de Beaumont, Librairie théâtrale, Paris, 1958.