

CONCLUSIONS

A l'issue de ce colloque qui a fait heureusement dialoguer gens de théâtre et gens du livre, on pourrait dire que commence à se dessiner, en nos temps difficiles, un nouveau Goldoni. Il se situe au-delà de la nostalgie pour un 'dix-huitième siècle' rassurant, que ce dernier soit encore imaginé en perruque ou devenu rationaliste et sensible; il se situe même au delà de la nostalgie pour le 'réalisme' des grandes mises en scène italiennes de l'après-guerre, contemporaines de tant d'espoirs ensuite déçus. Ce nouveau Goldoni se dessine aussi en deçà, ou à côté, de l'utopie qu'évoquait également Bernard Dort et qui voudrait postuler, avec entre autres les spectacles goldoniens inlassablement repris par Strehler, l'immortalité et la consolatoire beauté de 'l'homme' (l'homme populaire ou l'homme individuel sublimant son aliénation) en même temps que celles du théâtre. Commencerait donc à exister, en accord avec les ondes longues du temps telles qu'elles travaillent notre monde aujourd'hui, un "autre Goldoni", selon l'expression qu'avait utilisée Jacques Joly en 1989 pour en faire le titre de son dernier ouvrage -mais il insistait surtout par là sur la nécessité de prendre en compte désormais les parties les moins explorées du "continent" goldonien.

L'"autre" Goldoni que l'on voit s'esquisser dans le livre et à la scène deux cents ans après la mort de l'auteur et qui constituait le filigrane de ce colloque, apparaît ~~décidément~~ non pas comme un précurseur (de Diderot ou de Lessing, de Tchekov, de Strindberg ou de Feydeau) mais comme le précurseur de lui-même en quelque sorte: un poète *pour* aujourd'hui, dont la dramaturgie, les conditions de production et d'appropriation de celle-ci ainsi que la façon dont il a lui-même tressé continûment l'une à l'autre "l'histoire de sa vie et celle de son théâtre"

semblent nous être contemporaines, ou plutôt commencer à ne pouvoir se lire qu'à présent.

Tout grand texte, on le sait, a ses inaccomplis, comme dit Paul Ricoeur, et tout présent éveille dans le passé les échos dont sa symphonie a besoin, comme dit Svevo. Ce double mouvement implique pour nous, gens de culture aujourd'hui, la nécessité de mettre au point une connaissance affinée, précise et souple de notre temps comme du temps de l'auteur, de notre position en notre temps comme de celle de Goldoni dans le sien. A partir du texte et pour l'entendre vivre, nos jours à "mémoire courte", dit-on, doivent donc élaborer, comme ce colloque a cherché à le faire, le passé où le texte fut conçu ainsi que le présent susceptible de l'accueillir, et ceci en repérant ce qui potentiellement les met en résonance.

Quels sont donc, sans aucune prétention d'exhaustivité, les traits de notre présent que j'ai cru deviner à l'horizon des communications de ces deux journées et qui se seraient déjà révélés comme étant en interférence -ou en intersection, comme le disait Franca Angelini à propos de *Café de Fassbinder-* avec des traits de l'"ici et maintenant" où Goldoni a opéré?

1. Venise, d'abord. Cette ville aujourd'hui à demi dépeuplée où Goldoni a écrit pendant vingt-trois ans pour le théâtre récité et le théâtre en musique, n'était, à l'évidence, ni la rêverie-souvenirs de nos lunes de miel ou de nos solitudes relayées par les photographes, ni la liste d'hôtels et la panoplie d'images banalisées des agences de voyage. Elle n'était pas non plus la cité provinciale qui a survécu à la chute de la République et s'est mirée pendant un siècle et demi dans la nostalgie un peu frileuse de sa grandeur ou de ses fêtes perdues. Venise était au dix-huitième siècle la capitale d'une importante République indépendante -le plus ancien Etat de l'Europe-, elle était la cité-monde et la cité-théâtre qu'a surprise et inventoriée pour en élaborer l'essence durable le *génie comique* de Goldoni.

Capitale cosmopolite, déjà elle se mettait en vitrine et avait surtout instauré en son sein, au profit de toute l'Europe, une industrie et un marché 'libres' du spectacle; si elle n'est plus guère aujourd'hui qu'une ville-musée, elle était alors, à sa dimension et dans une fonction involontaire de laboratoire historique d'expérimentation, une ville semblable à nos métropoles qui connaissent bien aujourd'hui les effets de la production et du marché mondialisés et standardisés. A ces effets, la *Venise* de Goldoni commençait à s'offrir et savait déjà résister. La singularité têtue de chacun des personnages qu'il offre au regard et à

l'écoute dans tous ses écrits en témoigne, et ne fut-il pas frappé inversement, en arrivant à Paris, par l'uniformité qui régnait dans cette autre capitale qui était encore celle d'un grand royaume centralisé?

La prédominance des effets de marché dans la capitale du théâtre qu'était alors Venise, portait aussi aux nues la nouveauté, exigeait la production ininterrompue de 'nouveautés', avec tous les risques que cette mercification des 'produits' et des rapports impliquait pour les agents de la production (poète et acteurs d'abord) comme pour le public devenant purement 'consommateur'. Ces phénomènes nous sont familiers. Ce qui est plus surprenant, c'est la façon dont Goldoni, tout au long de sa carrière vénitienne, a cherché à déjouer les pièges du théâtre-marchandise et dont, installé au coeur du marché, il a réussi à faire poésie. Non sans une immense fatigue qui l'a amené à souhaiter substituer aux rapports marchands le mécénat d'un prince éclairé; d'où son illusion, cruellement déçue, qu'en France, il pourrait sans doute trouver non seulement "son repos, sa tranquillité, son bien-être" (préface des *Mémoires*), mais dans les théâtres "à privilège" de la capitale, une efficacité et une renommée plus durables et plus 'honnêtes'. Qu'en est-il de nous, à cet égard, ballottés que nous sommes entre subventions raréfiées et auto-financement obligatoire, dans un marché où la culture est officiellement déclarée à la fois "marchandise" et "non rentable"? Quant à la poésie...

2. Notre époque, d'autre part, dans la mesure où le théâtre peut toujours y avoir efficacité, sens et beauté au titre de "spectacle vivant" (opposé tant aux images mécaniquement reproductibles qu'aux nouvelles "images virtuelles"), est aussi l'époque d'un certain désir de texte et du désir d'un certain type de textes. Passé le refus de l'auteur et du littéraire qui ont suivi 1968 au profit de la "création collective", de la prédominance des langages non verbaux, et de la banalité voulue du verbal dans son culte des sociolectes, les acteurs eux-mêmes souhaitent à nouveau se confronter avec "du texte", et du texte qui résiste, qui les désarçonne et les embarque à chaque fois dans une nouvelle aventure intérieure: plutôt que livrer au public la reproduction fidèle -le cliché- de *l'idée qu'on se fait* communément de tel ou tel 'caractère', de tel ou tel phénomène, plutôt que rechercher, donc, *le vraisemblable* et *le générique*, ils souhaitent découvrir en eux et faire venir au jour ce qu'il y aurait de *vrai*, ce vrai fût-il momentané et fluctuant, dans telle ou telle zone de leur être, éveillée par la partition d'un texte adéquat.

Or les textes de Goldoni, comme l'a rappelé Franco Vazzoler, ont été écrits pour des acteurs précis et pour les amener à quitter le confort et les stéréotypes de leur *rôle fixe* au profit de la périlleuse et fabuleuse

invention de *personnages* à chaque fois nouveaux et fondés sur les potentialités changeantes de la propre personne de l'acteur, parfois à lui-même à demi inconnue. A la fois interprète et créateur, l'acteur-personnage-personne selon Goldoni peut ravir, par la difficulté même et l'authenticité qu'il requiert, bien des acteurs d'aujourd'hui. Les spectateurs aussi car ils éprouvent alors ce que Goldoni appelle dans *Le Théâtre comique* "le délicieux chatouillement du coeur humain" quand ils redécouvrent que les choses sont bien ainsi, effectivement, qu'ils n'y avaient pas pensé ou l'avaient oublié, et quand ils se retrouvent autres et connus sous les cent figures diverses que leur proposent les acteurs.

Une certaine modalité de l'*unheimliche* produit donc chez l'acteur ces nouveaux *caractères*, et la même "familiale étrangeté" émane pour les spectateurs de la galerie de portraits mobiles que les écrits goldoniens mettent en action et qu'en divers lieux, en divers temps et milieux, des "accidents" révèlent dans leur singularité par la façon dont un par un ils y réagissent, par la façon dont les uns avec les autres ils se retrouvent en friction plus qu'ils n'entrent en conflit et dessinent au cours de la pièce un parcours, ainsi que le disait Bernard Dort, un parcours qui finit par constituer pour le spectateur leur être singulier, tandis qu'il a constitué momentanément en êtres les acteurs qui s'y sont risqués.

Si l'on ajoute que Venise, cette cité veinée et entourée d'eau où Goldoni a formé sa sensibilité, module encore aujourd'hui sans à-coups perceptibles dans ses ciels changeants l'éventail sensible des heures, des moments, des saisons, on devra conclure que le temps lui-même et le sentiment de son écoulement sont 'modernes' dans cette métropole qui fut, ne l'oublions pas, la porte de l'Orient. Au dix-huitième siècle, la possibilité de l'accident n'y gît plus sur les mers ni dans les comptoirs lointains, elle est dans le tissu de la ville elle-même et son dédale de ruelles qui, confondant dehors et dedans, semblent s'insinuer jusque dans les maisons. L'altération, la discontinuité, la réversibilité des sensations, des humeurs et des sentiments s'y jouent dans un leurre fabuleux de constance, de similitude et de continuité; ou bien c'est la mobilité qui peut-être est le leurre tandis que la constance ferait loi dans l'archéologie intime des personnages goldoniens qui se révèlent ainsi à la fois fixes et mobiles à vous donner le vertige.

Goldoni nous offre donc, en harmonie avec nos désirs, une dramaturgie, une écriture, fondées sur une pluralité de personnages et sur la pluralité singulière de chaque personnage plus que sur l'habituelle unicité d'une action exemplaire qui prendrait en tenaille ses victimes typées. Des actions *en réseau* produisent ici une "unité d'intérêt", et l'action émane des personnages eux-mêmes. Ceux-ci sont d'ailleurs

plus souvent doués de *metis* (le sens de l'occasion) qu'ils ne sont agents de projet, quand ils n'ont pas à préserver leur enfermement dans une manie. Et chacun d'eux est unique : au type, on le sait, Goldoni, tout comme nous, préfère le cas, fût-ce celui de Florindo-le "Joueur" qu'on prendrait à tort pour l'incarnation d'une passion sans surprises (Evelyne Ertel, Jean-Claude Penchenat), fût-ce le cas des sigisbées, ces "étranges animaux" sociaux qu'on pourrait prendre pour des figures de mode d'un autre âge mais que Goldoni met en jeu au masculin et au féminin en découvrant et soulignant pour chacun d'eux son individuelle singularité (Nathalie Ledeuil, Claudia Morin). D'où le sentiment de modernité que donnent ses pièces dans les différents moments de leurs réécritures telles que les évoquaient Françoise Decroisette et Gérard Luciani. Les répliques, toujours, y sont 'parole' et non pas 'discours'; elles requièrent des acteurs qu'ils mettent en oeuvre, en eux-mêmes et sur le plateau, ces modalités et ces fonctions secrètes de la parole et du geste qui travaillent dans son épaisseur le tissu de nos vies quotidiennes et que notre époque, qui a lu Freud, ne peut plus s'abstenir de repérer. De même, ces pièces, comme l'a rappelé Bernard Dort en citant Emanuele Luzzati, ainsi que les spectateurs pour qui les 'arts plastiques' ont transformé le rapport de l'art et de la réalité tandis que le cinéma transformait les rapports du *théâtre* et du *Monde*, attendent aujourd'hui des artistes dans leurs réalisations scéniques non pas *l'idée qu'on se fait* d'un fauteuil, d'une paire de draps, d'un repas de fête ou d'un vieil oncle, mais la présence concrète de ces éléments *vrais* de réalité.

3. Travaillée par les rapports difficiles du semblable et du différent, de l'unité et de l'éclatement, notre époque "individualiste et matérialiste" est aussi une juxtaposition peu contrôlable et souvent douloureuse d'êtres et de groupes en quête panique d'identité. Là encore, comment ne pas penser, en écho, à la *Venise* de Goldoni dans ses aspects les moins touristiques, les plus intimes et dramaturgiquement fonctionnels?

Venise n'est le lieu de fiction que d'un quart à peu près des pièces de notre auteur, et ses "comédies vénitiennes" étaient surtout destinées au plaisir des Vénitiens eux-mêmes, toutes classes rassemblées au théâtre à la fin du carnaval. De tels spectateurs n'avaient pas besoin qu'on leur décrive leur ville; dans une parfaite continuité entre la scène et la salle, ils jouissaient de la reconnaître dans la fiction et de s'y reconnaître sur la base de quelques inducteurs bien choisis. Venise en devient pour les personnages un espace mental constitutif plus qu'un cadre, et elle est un lieu dramaturgique expérimental pour l'auteur qui y met à l'épreuve les relations humaines contradictoires et spécifiques qu'impliquait en son temps la *Dominante* et qui peuvent évoquer celles de nos villes d'aujourd'hui, ces étranges cités "à plusieurs vitesses".

Juxtaposition de quartiers qui étaient à leurs habitants, dans l'ignorance des autres quartiers et du vaste monde (voir *La bonne Mère*), comme autant de territoires propres et d'îlots protecteurs où s'exerçait dans toute sa complexité le théâtre du chez soi/hors de chez soi et du voir/être vu, chacun dans ses relations familiales, amoureuses, professionnelles et de voisinage, elle était devenue en même temps la capitale internationale des plaisirs, et promesse ou menace, l'afflux des étrangers y gauchissait, élargissait ou parasitait la vie des autochtones pendant la plus grande partie de l'année. Quel rapport vivable ou quel rapport utopique heureux concevoir et rêver avec ces "étrangers", fussent-ils simplement originaires d'une autre partie de l'Italie?

La question de la coexistence avec l'autre, l'autre sexuel et la présence en chacun de nous du "féminin" dont parle Gianfranco De Bosio dans le message qu'il nous a fait parvenir, l'autre ethnique, social ou culturel, voire la question du métissage ô combien actuelle, Goldoni n'a pas cessé de la poser dans toute sa production, "vénitienne" ou pas.

Prenons-en pour exemple les différences entre les nations, qu'elles soient de l'ancien ou du nouveau monde, de l'orient ou de l'occident : Goldoni ne les met jamais en jeu comme grosses de conflits, de violence et de guerre, de destruction, mais comme conditions concrètes de nécessaires réaménagements des rapports des hommes entre eux.

Pour ce qui est de l'ancien monde, la perception des différences entre la France, par exemple, et l'Italie, est très aiguë chez lui; elle travaille à Venise tout son projet de réforme, suscite des réajustements parfois difficiles et la conquête d'une nouvelle dramaturgie pendant les "années françaises" de sa vie et de son oeuvre; elle est l'objet principal de la troisième partie des *Mémoires* et produit entre autres en lui le projet alors inouï, hélas inabouti, d'un "journal de son imagination", un journal comparatiste franco-italien qui n'a pas encore son égal de nos jours (*Mémoires*, III,35).

Pour les rapports du nouveau monde avec l'ancien et vice-versa, pensons à *La Péruvienne*, comédie en vers de 1754 d'après le roman de Madame de Graffigny, où contrairement à cette dernière, Goldoni propose la "greffe" de la jeune vigueur du Pérou sur le vieux tronc de nos civilisations européennes. La métaphore de la greffe était déjà opérante dans le projet même de la réforme tel que le mettait en scène *Le Théâtre comique* en 1750: le classicisme français et la comédie de Molière ne sont pas à "imiter" ni à transplanter tels quels; il sont une référence et un chirurgien qui peut revigorer et redynamiser le théâtre

italien. Et toute l'oeuvre de Goldoni, dans son histoire et son écriture mêmes, témoigne des utopies, des accidents, des désillusions et des réussites des métissages culturels.

La greffe entre classes sociales différentes dans une même nation est aussi envisagée dans ses comédies, mais elle ne réussit vraiment, après quelles épreuves, que dans l'orient de la "trilogie persane" où l'esclave Ircana finit par épouser son jeune maître Tamar. En Europe, en Italie, à Venise ou en Vénétie, les alliances entre gens des classes populaires et de la bourgeoisie sont présentés le plus souvent comme irréalisables: chacun choisit "son" monde (*La serva amorosa*), ou y est renvoyé (*La Femme vindicative*); et Isidoro, le Vénitien qui aime tant les gens de Chioggia, n'est que l'invité d'un moment à la fête de leurs noces après l'épreuve. Quant aux "mariages" entre classe aristocratique et classe bourgeoise, ils apparaissent comme une erreur dont on peut tout juste essayer de limiter les conséquences navrantes (*La Famille de l'Antiquaire*); ou bien, quand un chevalier-Hippolyte découvre l'amour régénérateur auprès d'une *locandiera*-Phèdre-et-Vénus tout ensemble, c'est l'abîme (passion, perditions parallèles) qui s'ouvre devant eux, et l'effroi de Mirandoline reconstruit vite des garde-fous, comme le décrivait Siro Ferrone, sur le vif des acteurs de Visconti.

Mais ce qui est en même temps montré chez Goldoni, ce sont les mécanismes qui rendent (provisoirement?) indésirables, inopportuns ou impraticables les appariements inter-classes, quelles que soient les mutilations qui en résultent par rapport à certaine utopie de l'homme de partout non aliéné; une utopie qui n'est jamais formulée mais se retrouverait présente en creux, en toute sereine effronterie, chez Goldoni. Présente, elle l'est en tout cas dans les plis du désir des spectateurs modernes, devant les histoires de désirs barrés par des pouvoirs plus ou moins aisément intériorisés que l'auteur leur chuchote.

4. Ces pouvoirs, dans les écrits goldoniens, sont toujours montrés comme une donnée de fait, et non comme un appât à saisir, une satisfaction ou une jouissance, ce qui peut contenter non pas l'anarchisme courant, mais le démocratisme latent de bien des gens de notre temps en qui le refus de s'en laisser conter, de se laisser imposer quoi que ce soit et même de subir quelque intimidation que ce soit de la part des grands modèles (Jacques Lassalle) est devenu comme un réflexe, et renvoie au besoin actuel d'exister, d'inventer dans le droit au respect, dans le droit à la réussite autant qu'à l'erreur. Avec Goldoni, on redécouvre que toujours les pouvoirs sont là, et parfois, et souvent, là où on ne les soupçonnait pas; on voit fonctionner ces pouvoirs pour la joie ou aux tristes dépens des uns et des autres; mais on n'a pas envie

de s'identifier à ceux qui en usent ou désirent passionnément en user. Quand un tel désir leur monte à la tête, il les fait entrer dans l'*ira* et l'*furor* (voir les premiers livrets, voir aussi la folie de posséder qui s'est emparée de Donna Luigia dans *L'Adulateur*), alors on les juge, ces "furieux" et on s'en écarte, mais on les plaint aussi, car on a pu deviner de quoi leurs éclats sont le substitut.

L'auteur non plus ne se pose pas par rapport à l'acteur, au spectateur ou au lecteur comme détenteur d'un pouvoir qu'il s'ingénierait plus ou moins discrètement à exercer sur eux. Il n'est, à notre égard et à l'égard des personnages dans les fables qu'il leur fait produire, ni le Dieu de la Loi ni le diable des détournements qui permettraient momentanément d'échapper à la Loi. Son choix de Térence comme modèle dramaturgique en témoigne, puisque chez celui-ci, ni les personnages ni les spectateurs ne savent que c'est un accident du passé, oublié ou resté secret, qui vient troubler les rapports du présent: le travail de la pièce sera nécessaire pour les réaménager en faisant émerger le passé. Absolument laïque, le 'message' goldonien n'est donc ni sanctionnant ni adjurant ni séducteur, il n'est pas même un message, il est une invite, un souhait. Et le plaisir de se sentir redevenir assez intelligent pour entrer en vibration avec ce qui est dit là, et ce qui n'y est pas dit mais postulé à l'oeuvre, l'émotion ou le rire, l'émotion *et* le rire ainsi suscités (Lucie Comparini) ne sont jamais "contre" mais "avec"; y compris avec notre être propre reconnu et accepté comme évident et multiple, ou parfois comme en souffrance dans le grotesque quand provisoirement l'acceptation et la reconnaissance sont malaisées.

5. Ainsi, sans avoir fait la théorie globale du genre dramatique unique et complexe qui devait pouvoir accueillir le tout du monde et mettre en jeu tous les affects à la fois, Goldoni a pratiqué le drame tel que nous le connaissons aujourd'hui. Mais s'il est une chose qu'il ne peut pas représenter, dans cette dialectique de l'ancien et du nouveau qui lui est si essentielle et qui est devenue aujourd'hui si banale dans sa triviale réduction à l'exclusion d'un des deux termes par l'autre, c'est le spectre du père mort, et c'est surtout la statue du Commandeur, cette effigie "qui parle et qui marche", et qui fait selon lui de l'aventure de Don Juan "une tragi-comédie stupide". L'idée du mort de la génération précédente, celui qu'on a tué, qui a péri de male mort et qui vient chercher le vivant pour en quelque sorte le dévorer, lui est intolérable, comme est insoutenable aux yeux de sa "raison" le paradoxe de la pierre en mouvement, la conjonction du pétrifié et de l'animé. De même, ce qu'il n'admettait pas dans le masque posé sur le visage de l'acteur, c'est que le cuir figé et toujours identique à lui-même ne laisse pas passer les

mouvements du coeur, empêche que s'exprime "l'âme" dans sa mobilité (*Mémoires*, II, 24).

Il y a donc à la base de la singularité de l'écriture goldonienne -et l'on sait combien notre époque aime les singularités- une exclusion soeur des nôtres mais dont Goldoni est ici lui-même l'agent, celle du mort mortifère, celle du devancier immédiat, vengeur ou mandaté. Et l'exclusion ainsi de la génération des pères. Si Goldoni a toujours reconnu sa dette envers des prédécesseurs qui lui sont des sortes de frères aînés (Maffei, les Toscans, mais surtout Molière), et s'il se considère comme mandaté par une partie de l'aristocratie pour conduire à bien la réforme théâtrale qu'elle souhaite (Dédicace de *L'uomo di mondo* de 1738-39 aux frères Memmo, rédigée en 1757), c'est toujours aux aïeux qu'il a recours ou avec qui il pense renouer dans son entreprise théâtrale et culturelle: il ne prétend pas inventer mais "retrouver" la bonne façon de faire les comédies que le XVII^{ème} siècle italien a perdue ou trahie, et que ceux d'avant, à la Renaissance, avaient eux-mêmes retrouvée des Anciens pour l'adapter à leur temps. Comme la plupart d'entre nous, il veut bien hériter, en somme, mais pas directement: le véritable héritage est un trésor enfoui sous les scories des extravagances des pères ou pétrifié dans leurs grimaces, et quand on l'a retrouvé, on en fait son bien, on le réanime, on le modifie, on le remet en mouvement, sous l'oeil bienveillant des frères proches et des aïeux lointains qui, s'ils revenaient, diraient eux-mêmes, comme Aristote, que le petit-fils a raison (Préface au *Néron* et *Théâtre comique*): pour Goldoni, seuls ces aïeux lointains ont le droit d'être des "revenants".

C'est une manière de temps circulaire qu'il esquisse ainsi, mais à l'intérieur d'un monde sans dieux. Et si toute son oeuvre exclut -y compris dans les tragédies- une certaine forme de sacré lié aux pouvoirs mortifères, aux destins pré-tracés, à la vengeance et à l'irréparable, elle n'en met pas moins discrètement en jeu, de *Griselda* (1735) à *L'Eventail* (1764), des temps complexes, des noyaux mythiques qui ont tous à voir avec la régénération et les rites d'initiation.

Le 'réalisme' de Goldoni acquiert ainsi une autre dimension qui ne contribue pas peu à son *charme* actuel. Je pourrais dire, pour tenter de regrouper les ingrédients de ce charme, que d'abord ce que l'on perçoit aujourd'hui dans l'écriture goldonienne, ce qui rassure et souvent reconforte, c'est le pari du réparable. Le mal, les accidents, les difficultés, les conflits existent dans l'univers laïque goldonien comme dans le nôtre; ils blessent ou risquent de détruire; mais ils ne sont jamais

ni irréversibles, ni inéluctables, ni figés dans des termes tels qu'on ne puisse les modifier, ou au moins postuler leur modification.

Pour montrer le *monde* si flexible, même quand un accident collectif semble l'avoir durci ou fixé (*Les Rustres*), pour le montrer si divers et si fondamentalement disponible, il faut bien que Goldoni ait été tout cela lui-même. C'est là, en effet, la face positive de l'"esprit ambulatoire" qu'il reconnaît avoir hérité de son père, des flottements de son identité souvent en souffrance, de la présence en lui d'un "autre" multiple: ils lui permettent une multiplicité d'identifications sur le mode du cousinage -du voisinage familial et toujours légèrement décalé- avec tout ce qui vit et bouge dans le monde. Ce qui ne va pas, parfois, sans effrois de mémoire quand les blessures narcissiques ont été un peu trop radicales et qu'au lieu d'aider à les cicatriser on a voulu les oublier: par là les *Mémoires* sont un roman construit sur le mode du leurre et pour leur auteur un remède, ils ne sont ni des "confessions" ni un document.

Si l'écriture de Goldoni, constamment travaillée par l'irrépressible pulsion autobiographique, est si particulière, si sa façon de porter le monde à la scène est si fondamentalement réjouissante pour nous, c'est donc aussi parce que le *monde* qu'il porte au *théâtre* inclut non seulement le théâtre du monde mais l'homme-théâtre qu'il est, et bien sûr ses rapports pluri-dimensionnels avec le monde concret du théâtre, avec les acteurs, avec les actrices qui lui fournissent les personnages qu'il invente sur leurs capacités et même ses fables: les accidents qui les dévoilent chacun en tant qu'individu et dévoilent aussi le noyau intime de ses rapports avec eux, comme dans le cas de la Marliani qui lui inspire ainsi entre autres, comme l'a rappelé Jacques Lassalle, *La serva amorosa* et *La locandiera*.

Enfin si Goldoni parvient à nous proposer de nous, par la médiation de ses personnages aux prises avec leurs "accidents", une alchimie si particulière, c'est parce qu'il est lui-même investi dans son *théâtre* et totalement présent à son regard sur le *monde*: en tant qu'auteur et en tant qu'homme, il s'expose à notre regard et à notre écoute, il s'ouvre à nous sans ostentation dans toutes ses dimensions y compris celles de la ruse qui fait que par instants on se dérobe à son propre regard. Ce rapport d'exposition avec tous les risques qu'il comporte, il a été amené à le substituer à la pulsion agressive et satirique quand il avait dix-huit ans; et par là il se fait semblable -ni père, ni prince, ni rival- à l'égard de ses destinataires, acteurs, spectateurs et lecteurs.

C'est du moins ce que son oeuvre programme et actualise quand on a l'occasion de se réjouir à l'entendre, à la faire entendre et à la partager,

comme cela est devenu possible aujourd'hui, dans sa musique spécifique en écho avec notre temps. Alors on a la chance de s'être rendu au théâtre non pas "comme on va à la pharmacie ou au bistrot" -ou à l'école, ajouterais-je à la phrase de Synge-, mais "comme on se rend à un dîner où les aliments nécessaires à l'existence seront un plaisir et une fête" (Préface à *La Noce du rétameur*). Puisqu'aussi bien notre siècle qui a pu, en son début, se dire avec Apollinaire "A la fin, tu es las de ce monde ancien", commence en ses dernières décennies, où raison et capacité d'inventer un "monde nouveau" sont comme en latence, à découvrir certains traits de ce nouveau "infiniment" désirable dans la compagnie d'un poète "réformateur" et méconnu mort il y a deux cents ans, un "amuseur maître de l'imbroglio", disait-on en France dans l'entourage de Diderot, un "farceur" qui osait "se prendre pour un auteur".

Ginette HERRY