

ELÉMENTS D'UN PARCOURS GOLDONIEN

Je suis né à Goldoni à la fin de l'année 1967; j'avais quitté le théâtre à ce moment-là, j'habitais Vitry-sur-Seine, une banlieue ouvrière, et l'on m'avait demandé de m'occuper, parallèlement à mon activité d'enseignement, des jeunes gens. Rapidement, après deux années d'atelier-studio, ces jeunes gens m'ont demandé de concrétiser dans une représentation ce que nous faisons. Nous opérons dans un gymnase, car nous n'avions pas de théâtre, et nous travaillions sur la transformation des lieux de vie: comment ce qui est lieu d'activités quotidiennes peut devenir aussi le soir lieu de représentation.

J'ai d'abord mis ainsi en scène *La seconde Surprise de l'amour* de Marivaux, puis *Baroufe à Chioggia* de Goldoni. Je n'étais pas encore engagé dans la très productive réflexion que, sous la conduite de Mario Baratto, les études goldoniennes étaient en train de connaître en France et en Italie. J'étais en quelque sorte dans la position d'Isidoro, le jeune substitut, qui essaie de faire bénéficier de ses capacités la petite collectivité des pêcheurs de Chioggia: moi, j'essayais de faire bénéficier la petite collectivité des personnes qui fréquentaient le studio-théâtre de Vitry, de mes capacités de passeur entre leur propre vie et une pratique du théâtre qui n'était pas vécue comme une fin en soi ni comme une hypothèse de reconversion professionnelle, mais comme une pause, peut-être, comme une parenthèse dans leur vie pour que celle-ci se retrouve enrichie de ce qu'avait été notre aventure de théâtre. Et l'ancien

comédien que j'étais jouait Isidoro pour aller jusqu'au bout de cette logique.

Dix ans plus tard, l'aventure s'étant relativement professionnalisée, le studio était devenu ce qu'on appelle une compagnie. J'étais passé par bien d'autres dramaturgies que celle de Goldoni, j'avais même écrit trois pièces, tentant de faire théâtre de la vie quotidienne qui était la nôtre ces années-là. Mais j'ai eu besoin de revenir à Goldoni et de le retrouver non pas à travers une pièce mais deux, montées ensemble: la geste de la guerre chez Goldoni -nous savons que le théâtre de Goldoni s'organise en thèmes, en cycles, en périodes. Claude Perrus et Danièle Aron qui poursuivaient la démarche et l'interrogation de Mario Baratto, m'avaient révélé *La Guerre* et *L'Amant militaire*. Ce qui me passionnait là, c'était à la fois de payer mon tribut aux figures traditionnelles, Arlequin, Pantalon, Brighella, et d'entrer en même temps dans une problématique très brechtienne de la guerre qui finit par détruire ceux qu'elle semble d'abord favoriser, -nous étions, à l'époque, au plus fort de la guerre au Viet-Nam.

Quatre ans plus tard, Jacques Toja, administrateur de la Comédie-Française, m'a demandé une mise en scène. Accepter était pour moi une sorte d'exorcisme, car j'avais mis vingt ans à me "construire" vaille que vaille contre la Comédie-Française où j'avais fait des débuts modestes mais instructifs de figurant puis d'élève stagiaire. Le théâtre selon la Comédie-Française représentait pour moi à ce moment-là tout ce dont je ne voulais pas. Pour revenir "au Français", j'ai donc choisi de revenir aussi à Goldoni et j'ai pensé à *La locandiera* dont j'ai demandé une nouvelle traduction à Danièle Aron. Ce travail préalable de la traduction, ce corps à corps de chaque jour avec le texte, est l'occasion la plus déterminante qui nous soit donnée de saisir quelque chose de l'altérité radicale, de l'étrangeté foncière d'une oeuvre dans sa langue originelle.

Quelques années plus tard, j'étais à Strasbourg où Ginette Herry enseignait la littérature comparée à l'université et l'histoire du théâtre à l'Ecole d'Art Dramatique du Théâtre National dont j'avais la responsabilité. Quelquefois nous nous "retrouvions en" Goldoni: elle m'apportait des pièces inédites en français et en improvisait à livre ouvert la traduction; il s'agissait de lectures "sauvages", nous prenions un magnétophone et elle me faisait découvrir une pièce de plus. Il faut rappeler qu'en France, sans l'énorme effort que vient de consentir le comité qui s'est créé à l'occasion du bicentenaire goldonien, sans les quarante nouvelles traductions qu'il propose, nous en serions encore à la connaissance d'une vingtaine de pièces de Goldoni, donc cinq ou six jouées assez régulièrement.

Parmi les pièces que Ginette Herry m'a révélées, une particulièrement me concernait et devait me devenir ensuite plus nécessaire que je ne le savais: *La bonne Mère*. A l'époque, je m'étais donné pour mission d'aider à naître les auteurs, les acteurs, les metteurs en scène, de rendre vie aussi aux textes qui avaient été oubliés ou restaient méconnus dans le répertoire; je souhaitais réparer ainsi, quelquefois, les injustices du temps. J'étais donc très heureux de contribuer à la révélation de cette pièce au public français, et à sa réhabilitation pour l'Italie elle-même, puisque depuis sa création en 1761, *La bonne Mère* n'avait plus été jouée que mutilée, et insérée dans la dramaturgie du pur comique d'acteur et de la "vénitianité" à tout prix. Ce fut donc, en 1988, ma première aventure de traduction avec Ginette Herry et ce fut l'occasion pour moi de retrouver une famille d'acteurs qui m'étaient chers, au premier rang desquels Emmanuelle Riva, d'origine italienne mais née dans les Vosges comme Ginette Herry, qui, elle, n'a pas d'ascendants italiens, ce qui donnait aux séances de travail autour de la table un caractère particulièrement intense quand il s'agissait de prendre un parti sur tel ou tel moment du texte.

Et puis, à l'automne 1992, *La serva amorosa*. J'avais vu la mise en scène de Luca Ronconi présentée à Nanterre pour quelques soirs à l'automne 1987, et nous en avions longuement parlé avec Ginette Herry. Tout est ambigu dans cette *Serva amorosa*, à commencer par le titre et c'est pour cela que nous ne l'avons pas traduit quitte à nous faire taper sur les doigts. Garder un titre étranger à la Comédie-Française! Cela m'a été beaucoup reproché, mais il est vrai que traduire "la serva amorosa" par "la suivante généreuse" comme Sablier l'a fait en 1759 par respect pour le beau langage alors de rigueur à la Comédie-Française et comme c'est curieusement le cas de la Comédie Italienne actuellement, ou bien par "la servante affectionnée" comme dans l'élégante traduction manuscrite de la fin du dix-huitième siècle qui se trouve à la Bibliothèque de la Comédie-Française, c'est absurde. "Amorosa", c'est *amorosa*, ce n'est ni *generosa* ni *innamorata*; c'est trop pour être aimante et pas assez pour être amoureuse. Toute la pièce se joue dans cette subtile ambiguïté, et s'il y a une utopie goldonienne, elle est dans cette ouverture, cette sorte de déploiement infini. J'essaie de travailler sur l'ambivalence goldonienne, et elle me fascine chaque jour un peu plus.

Nous savons que *La serva amorosa* a été écrite à Bologne au printemps 1752 pour la même actrice (Maddalena Marliani) qui créera à Venise la même année, au lendemain de Noël, *La locandiera*. Et c'est une des raisons pour lesquelles j'avais choisi de mettre en scène la

pièce: j'y voyais une occasion de retrouver quelques-uns des interprètes de ma *Locandiera* de 1981, parmi lesquels Catherine Hiegel qui avait joué Mirandoline et allait incarner Coraline.

Elle a enduré, si j'ose dire, tout le moment féminin du parcours de Coraline, et elle attendait avec impatience le moment où au dernier acte, celle-ci se travestit en clerc de notaire. Coraline est cette servante qui accompagne par fidélité son jeune maître chassé de chez lui par son père, et qui essaie de surmonter le sentiment qu'elle éprouve pour ce jeune maître -qui est aussi son frère de lait- en le rendant à sa famille, en le rendant à sa fortune et à sa condition, en lui faisant épouser une riche jeune fille du même rang que lui. Ce faisant, dans cette série d'actes d'abnégation, de "générosité", d'"attachement désintéressé", de vertu héroïque, elle se détruit.

Voilà où l'"optimisme" de Goldoni me paraît particulièrement ambigu. Au dénouement, Coraline peut faire état d'un véritable triomphe, elle a obtenu ce qu'elle avait dit vouloir obtenir, et elle a livré un combat d'une grande habileté, d'une ruse exemplaire, mais en même temps, quelque chose en elle a été totalement détruit. Ce corps de femme au buste dénudé qui ouvre la représentation sera au fil des scènes renoncé, interdit, barré; il deviendra ce diable travesti de la fin, cet être intermédiaire, ni homme ni femme, qui, à partir de la terrible expérience que Coraline vient de vivre n'a plus d'avenir. J'ai pu voir hier l'adaptation d'un roman d'Henri Calet dont une phrase, en particulier, m'a frappé: "On peut très bien vivre sans avenir". Beaucoup de personnages de Goldoni, de Marivaux aussi, à la fin de la pièce pourraient dire: "Le meilleur de notre vie, nous venons de le vivre dans l'instantanéité même de nos contradictions, de nos affrontements, des incompatibilités entre le monde et nous".

C'est une des choses que j'avais essayé de mettre en mouvement dans la représentation, et c'était très beau parce que la comédienne, qui n'a pas tout à fait oublié ses utopies et ses combats de féministe, était extraordinairement heureuse, dans le monologue qu'elle adresse au public à la fin de la pièce, de célébrer les femmes, la grandeur morale des femmes, la victoire probable des femmes; et personnellement, j'étais très heureux de lui faire dire en même temps quelque chose comme une ~~détresse~~, mais une détresse élégante, sans illusions et sans complaisance, la détresse d'un être qui, en livrant un certain combat, s'est dans une certaine mesure perdu lui-même.

Mais tous les personnages de Goldoni, même ceux qui ont l'air une fois pour toutes arrêtés dans leur passion, dans leur ridicule, dans leur

égoïsme, tous sont en devenir. Tout est en mouvement chez Goldoni, tout est quête, tout est questionnement. Et de ce questionnement, à l'issue de la représentation, c'est évidemment le spectateur qui est le destinataire: il en a été le témoin, il devient l'ultime objet de la transformation.

Retrouver Goldoni obstinément, c'est donc faire le point sur ce qui en nous est resté identique et sur ce qui en nous a changé, c'est mieux nous comprendre dans notre rapport au monde. Et pour les acteurs, le scénographe, c'est s'obliger à penser sans cesse, et de façon dynamique, en la problématisant, la question du réalisme, donc du réel, du vrai au théâtre. Car avec Goldoni aussi, il faut faire le détour par le mensonge du théâtre, mais jusqu'où? Selon moi, il n'y a pas d'autre théâtre qui permette d'aller aussi loin dans ce questionnement.

Mais avant de conclure sur mon propre parcours, je voudrais faire deux remarques.

La première est qu'être metteur en scène de Goldoni en France aujourd'hui n'est pas une chose facile. Pourquoi? Parce que nous évoluons entre deux formidables préalables. Le premier, qui n'est pas mort, est la rhétorique de la *commedia dell'arte*, ou de l'idée qu'on s'en fait en France. Goldoni, c'est le mouvement, la volubilité, les *lazzi*, Goldoni, c'est l'auteur doué et fécond de canevas améliorés. Voilà une question qu'il faudra un jour étudier concrètement, car il reste quelque chose de la *commedia dell'arte*, du théâtre des "masques" chez Goldoni, mais quel usage en faire, et comment mettre cela en perspective?

Le second danger quand nous mettons en scène Goldoni est que nous ne pouvons pas faire un pas sans que les grands modèles italiens récents deviennent pour nous des figures du Commandeur terrifiantes. Par exemple, lorsque j'ai monté *La locandiera* à la Comédie-Française -peu de temps après que Giorgio Strehler y avait mis en scène en français la *Trilogie de la Villégiature*- nous nous sommes retrouvés, mon scénographe et moi, enfermés dans la référence à *La locandiera* de Visconti que ni lui ni moi n'avions vue; et puis, bien entendu, comment osait-on mettre en scène Goldoni après Strehler?

Or il faut vouloir que Goldoni se mette aussi en scène en France et par des Français, il faut vouloir qu'il se traduise en français, que des acteurs français le jouent, il faut vouloir que notre histoire, notre culture, notre imaginaire se l'approprient, sinon il ne restera qu'un auteur "vénitien" ou un auteur classique italien d'avant l'Italie unifiée. Il est beaucoup plus que cela. Pour qu'il soit le grand auteur universel

qu'il est, il faut que nous nous l'appropriions sans intimidation, mais aussi sans complaisance, sans précautions, et sans opportunisme. Indubitablement, c'est l'un des sens que je donne à mon commerce obstiné avec Goldoni.

Ma seconde remarque concerne les ambiguïtés du bicentenaire goldonien dans lequel nous sommes; un bicentenaire qui pourra se réclamer d'un bilan tout à fait exceptionnel en Italie et en France, un grand nombre d'éditions, de traductions, de recherches, de rencontres, de colloques et de productions scéniques. Il m'arrive personnellement de craindre, moi qui n'ai ni l'esprit de commémoration ni le sens des opportunités, que Goldoni puisse pâtir d'une certaine saturation, ainsi que d'une sorte de récupération plus ou moins hégémonique, à cette occasion.

Goldoni appartient à tout le monde; approchons-nous de lui sans intimidation, sans modèle, sans diktat, mais en travaillant. Et travailler sur le théâtre de Goldoni, c'est questionner à peu près tout ce qui fait la théâtralité dans son rapport au monde.

Cette histoire de plus de vingt ans que je viens d'esquisser se présente comme une série de scansion goldoniennes à chacun des tournants importants de ma vie. Si je reviens toujours à Goldoni, c'est parce qu'il nous oblige à questionner dans toutes ses dimensions le théâtre non pas comme fin en soi mais comme représentation du monde. Je ne pense pas qu'il existe aucune oeuvre qui permette à ce point d'interroger, en questionnant tous les signes et ingrédients de la représentation, la réalité dans laquelle nous nous inscrivons. Il y a une histoire de Goldoni en notre siècle; il y a eu une découverte progressive de cet "autre Goldoni" dont on a parlé à partir du début des années soixante; il y aura d'autres découvertes. Goldoni sera redécouvert à chaque moment d'évolution, à chaque transformation du monde. L'utopie a été de croire que s'il nous aidait à élucider, à mieux comprendre la réalité, il nous aiderait aussi à la transformer. Il y a en fait, chez Goldoni, la quête d'une inlassable adaptation, d'une inlassable négociation avec le monde -et en ce qui concerne l'homme Goldoni, cela n'a pas été facile-, mais cette inlassable détermination à négocier avec le monde sait en même temps que le combat n'a pas besoin d'aboutir pour mériter d'être livré.

Jacques LASSALLE