

DE LA SCÈNE À L'IMPRIMERIE, ou comment Goldoni réécrit ses comédies.

Quiconque lit les préfaces des comédies goldoniennes ne peut manquer d'être frappé par les références relativement fréquentes faites à l'attention particulière avec laquelle l'auteur, sensible à l'opinion du public, et désireux de ne pas décevoir ceux dont il avait choisi de tirer sa subsistance en devenant "Poète théâtral", ne manquait pas de tenir compte des réactions de l'assistance pour modifier, parfois de la coulisse même, un texte dont il sentait qu'il ne plaisait pas autant qu'il l'eût souhaité. Qu'importaient ses propres préférences, le Public était roi! D'autre part on ne saurait oublier la différence considérable existant entre la rédaction d'un texte en vue de sa seule représentation, et son écriture pour publication, différence dont était bien conscient Goldoni et sur laquelle il s'attarde à plusieurs reprises dans ses préfaces ¹.

Il suit ainsi les traces de son lointain prédécesseur du XVI-XVII^e siècle, Francesco Andreini des *Gelosi*, mari de la célèbre Isabella, lui-même *Capitán Spavento da Vall'Inferna* à la scène mais aussi écrivain, auteur de *canovacci* à succès et préfacier du célèbre recueil de canevas d'un autre comédien, le *Teatro delle favole rappresentative* de Flaminio Scala. C'est du geste d'Andreini et de Scala, bien avant Goldoni, que l'on peut dater le début du déclin de la *Commedia dell'arte* genre oral et

¹ - "...ma ora scrivo più per la stampa che per il Teatro, e non vi è alcuno che m'imponga la legge." (*Opere*, II, p.802). - Sur les préfaces de Goldoni, cf. notre article "Goldoni et ses avis au lecteur" en voie de publication dans la Revue d'Etudes Italiennes.

non écrit. Comme eux, Goldoni comprend que, pour passer de l'état de "farceur" de passage, à celui d'"écrivain de théâtre" digne de respect, il doit être imprimé, et pour cela veiller au texte qu'il va publier, et le modifier le cas échéant.

Les notes dont Giuseppe Ortolani a agrémenté l'édition Mondadori des *Oeuvres* de Goldoni nous présentent, pour presque toutes les pièces, des modifications de détail intervenues d'une édition à l'autre et qu'il serait à coup sûr profitable d'étudier. Pour la présente communication, nous nous sommes borné à un certain nombre de textes intégralement repris par Ortolani en note dans leur version initiale - généralement celle de l'édition Bettinelli (1751) - alors qu'il donnait dans le corps du volume la version que l'on peut considérer comme définitive, celle donnée dans les éditions Paperini (1753-56), Pitteri (1761), Pasquali (1774) et (1789), la dernière faite du vivant de Goldoni, et constituant à ce titre l'ultime état du texte avoué par son auteur. Ces pièces remontent généralement aux premières années de la production vénitienne de Goldoni, autour de 1750, époque où il devait encore essayer de satisfaire le public en conservant les Masques familiers, et plaire à ses comédiens en respectant leurs habitudes: après les deux premières années (les saisons théâtrales 1748/9 et 1749/50) les Masques ont disparu ou, s'ils ont subsisté, ç'a été dans des rôles rédigés². Quelques-unes de ces pièces sont postérieures à cette période, et Goldoni a voulu les modifier pour d'autres raisons. Notre communication traitant des modifications de comédies entières portera sur les textes suivants: *Il Padre di famiglia*, (Carn. 1750) *L'Avventuriere onorato*, (Carn.1751); *La Castalda* (automne 1751); *I Mercatanti* (Carn. 1753) et *La Vedova spiritosa*, (automne 1757)³.

² -*ibid.* , p.879-961, ici p.885.

³ - Il conviendrait de compléter cette première étude par *Le Morbinose* (Carn.1758; Ed.Pitteri,

1761); *Le Donne di buon umore* (Rome:1758; Ed.Zatta, 1789) et enfin *L'Impresario delle Smirne* (Carn.1760; Ed.Pasquali, 1774). - Les cinq pièces analysées n'appartiennent pas exactement à une même catégorie: *Il Padre di famiglia*, *L'Avventuriere onorato*, *La Castalda* et *I Mercatanti* sont en prose, et l'original de *La Vedova spiritosa* en vers, appartenant à la série des comédies en ces vers martelliens dont le public vénitien était si friand. Goldoni, qui l'avait adopté le premier, s'était vu obligé à le garder par suite de sa rivalité avec Chiari. Plus tard, sorti de la polémique, il avait pu renoncer à ce vers pesant .

³ - Il conviendrait de compléter cette première étude par *Le Morbinose* (Carn.1758; Ed.Pitteri, 1761); *Le Donne di buon umore* (Rome:1758; Ed.Zatta, 1789) et enfin *L'Impresario delle Smirne* (Carn.1760; Ed.Pasquali, 1774). - Les cinq pièces analysées n'appartiennent pas exactement à une même catégorie: *Il Padre di famiglia*, *L'Avventuriere onorato*, *La Castalda* et *I Mercatanti* sont en prose, et l'original de

Les préfaces donnent les motifs pour lesquels Goldoni a apporté à ses pièces des modifications, présentées parfois comme modestes: on trouve d'abord l'accès à un nouveau statut que constitue le fait de se voir édité. C'est, comme l'a écrit naguère Ginette Herry, ce qui va entraîner chez lui "l'émergence de la pulsion autobiographique"⁴. Il l'annonce dès la préface à l'édition 1750: il s'agit bien de sa renommée, ainsi que de l'honneur national:

"...lasciar miglior memoria di me a' miei posteri, e recar meno disonore alla Patria mia"⁵.

Tout repose pour Goldoni sur une considération qu'il tient pour capitale: la différence de "réputation" qui résulte pour l'auteur de ce qui sépare la pièce représentée du texte édité. Connaissant celui-ci, le spectateur pourra, en cas d'échec, distribuer ses critiques entre les autres responsables possibles, metteur en scène ou comédiens⁶, car nul comédiographe ne peut se passer de l'acteur, comme l'avoue Goldoni en une formule demeurée justement célèbre de la préface de *I Due Gemelli veneziani*:

"...la Commedia è Poesia da rappresentarsi, e non è difetto suo che ella esiga, per riuscir perfettamente, de' bravi Comici che la rappresentino, animando le parole col buon garbo d'un'azione confacevole..."⁷.

Il importe alors de connaître les goûts du public, mais un "bon" texte qui en tiendrait compte, et que serviraient d'excellents acteurs, peut néanmoins échouer. Goldoni, pris entre ses exigences et ses affirmations successives, ne peut plus invoquer qu'une connaissance

La Vedova spiritosa est en vers, appartenant à la série des comédies en ces vers martelliens dont le public vénitien était si friand. Goldoni le premier l'avait adopté et s'était vu obligé à le garder par suite de sa rivalité avec Chiari. Plus tard, sorti de la polémique, il avait pu enfin renoncer à ce vers pesant.

4 - HERRY, Ginette, in "Il tempo vissuto", Percezioni, impiego, rappresentazioni, Gargano, 9-11 sett.1985, Bologna: Cappelli ed., 1988, p.200.

5 - *Opere*, I, p. 626.

6 - "... Fin tanto che venivano le mie Commedie rubate, e si recitavano da chi le poteva avere,

pria che stampate fossero, la colpa poteva essere dell'Autore soltanto, se mal riuscivano.

Perciò determinato mi sono a stamparle, più che per l'utile ch'io ne ricavo..."(ibid., IV, p.8).

7 - ibid. II, 156. - Le succès d'un texte écrit, puis lu, passe par le fait qu'il devra être représenté par des acteurs et ne pourra être vraiment apprécié qu'à ce prix:

"Il ridicolo, aiutato da' gesti, dall'intelligenza del dirlo a tempo, e dalla voce stessa degli Attori, spicca più e prende maggior lume; ma nelle scritture in gran parte si perde; poichè ciascheduno che legge, non può penetrare in quella picciola occasioncella preveduta dall'Autore, o fatta nascere con industria da' periti Recitanti per commuovere il riso."

(Préface de *La Buona moglie*, t.II, 523).

insuffisante du caractère des comédiens. Ce qu'il fait dans la préface de *La Castalda* où avait échoué Maddalena Marliani, charmante soubrette au succès de laquelle il était intéressé, et à plus d'un titre ⁸.

Compte tenu de ces paramètres divers, on en arrive à la réélaboration avant impression: encore faut-il que l'auteur ait pu observer les réactions du public et le comportement des comédiens, faute de quoi son embarras peut être grand comme il le note pour *Pamela maritata*:

"... non l'ho veduta rappresentare. Non ho avuto campo adunque di far sopra di essa quelle osservazioni ch'io soglio fare dalla Platea sopra le cose mie, per correggerle prima di stamparle. Ho fatto al tavolino, tre anni dopo, quel che ho potuto, e qualche cosa ho cambiato, e mi pare che sia passabile fra tante altre peggiori" ⁹.

Ajoutons un ultime élément, la pomme de discorde entre exégètes que constitue en fin de compte la *Commedia dell'arte*, son rôle dans l'élaboration de la comédie goldonienne, la place qu'elle persistera à y tenir - voire contre la volonté même de l'auteur - place qu'il nous semble difficile de réduire à quelque préjugé obstiné de la critique française depuis Diderot ("Goldoni auteur de farces"). On objecte que Goldoni, selon les formules de ce génial touche-à-tout de Voltaire, avait enfin chassé "les masques de cuir", "libéré l'Italie des Arlequins". Pour son compte, lui-même répète en toute occasion que c'est là le grand moyen de sa réforme, destinée à restituer la Comédie italienne dans sa dignité, sa moralité, son culte de la Vérité. On ne manque pas de déclarations précises en ce sens, comme dans la préface de *Il Cavaliere e la Dama* (1749).

"Quando pensai [...] a togliere, per quanto avessi potuto, le infinite improprietà che in esso si tolleravano, mi venne in mente di smascherare i ridicoli, bandire gli Zanni [Arlequin, Brighella, Truffaldin] e correggere le caricature dei Vecchi [Pantalon, Docteur]."

Ce fut, dit Goldoni, une épuration qu'il fallait mener par étapes, en évitant de brusquer aussi bien le public habitué au spectacle de ses

8 - "... pochissimo incontro ha fatto sopra la scena, quantunque la parte principale della Castalda

sostenuta fosse dalla celebre Corallina, tanto ne' fogli miei decantata e tanto universalmente

applaudita. Fu quella la prima volta ch'io ebbi il piacer di scrivere per la brava Attrice;

pochissimo io l'avea veduta recitare per avanti, onde non aveva ancor bene il suo carattere

rilevato[...]. Io ebbi sempre nello scrivere, ed ho tuttavia un precetto asprissimo, che gli altri

Scrittori per lo passato non hanno avuto, quello cioè di adattare la Commedia alla compagnia

degli Attori, e non poterli scegliere per la rappresentazione delle Opere mie..." (IV, p.7).

9- Préface de *Pamela maritata*, VII, p.422.

Masques familiers que les Comédiens préparés par une vie d'entraînement à représenter un type:

"...appresi [...] che non dovevasi sulle prime andar di fronte al costume, ma questo a poco a poco procurar di correggere e riformare"
10

Rassuré par le succès initial de ses pièces avec Masques, Goldoni, on le sait, se hasarde à une comédie sans Masques, qu'il appelle "comédie de caractère", selon une terminologie particulière qui définit ainsi toute pièce renonçant à l'emploi des Masques de la *Commedia dell'arte*, même si l'on voit bien souvent pointer la barbichette de Pantalon: ensuite, écrit-il, il ne recourt plus aux Masques, sinon avec des rôles intégralement rédigés¹¹. Pour en venir au sujet de notre réflexion, disons qu'en comparant les versions de ces diverses pièces, nous allons rencontrer des cas de figure fort différents. Ils vont du bouleversement total, dans *Il Padre di famiglia*, ou encore de *La Castalda*, ou bien de l'abandon (obtenu ou souhaité) de la tonalité héritée de la *Commedia dell'arte*, à un respect quasi intégral de l'intrigue initiale, assorti d'une modification de la structure formelle, avec redistribution des répliques entre les scènes, comme dans *L'Avventuriere onorato*, ou encore - mais avec une modification plus essentielle portant sur le dédoublement du rôle initial du protagoniste - dans *I Mercatanti*, pour finir par une modification très importante de la forme, accompagnée d'une volonté d'explicitation des personnages, sans qu'il y ait pour autant de changement réel dans l'intrigue, et ce sera le cas de *La Vedova spiritosa*.

Donnons une place à part au *Padre di famiglia*¹², peut-être la comédie au destin le plus complexe. Représentée à Venise pendant le

10- t.II, p.627. - Cf. ce qui suit dans cette même Préface de *Il Cavaliere e la dama*:

"In fatti nel primo e secondo anno di tale mio esercizio non ho azzardata Commedia alcuna senza le maschere, ma queste bensì a poco per volta sono andato rendendo men necessarie, facendo vedere al popolo, e toccar con mano, che si poteva ridere senza di loro, e che anzi quella specie di riso, che viene dal frizzo nobile e spiritoso, è quella ch'è propria degli uomini di giudizio.

Nell'anno terzo provai una Commedia senza le Maschere, e questa fu la Pamela; vidi che non dispiacque, ed io ne feci alcune altre, felici tutte egualmente, fra le quali ha trionfato il Molier. Veggendo io dunque che tra i seatri d'Italia vanno gustando un ridicolo nobile, senza mendicarlo dalla caricatura dei volti o dell'abito, ho levate le maschere anche da questa, sembrandomi che la nobiltà dell'argomento lo richiedesse." (ibid.

11 - "... Osservate però che dopo il primo e il secondo anno [les années théâtrales 48-9 et 49-50, les deux premières de la réforme goldonienne] non ho lasciato le Maschere in libertà, ma dove ho creduto doverle introdurre, le ho legate a parte studiata..." (Préface de *La Famiglia dell'antiquario*., t.II, p.885).

12 - t.II, 797-878, 1244-1296.

Carnaval 1750, elle est publiée aussitôt par Bettinelli (51), puis Paperini (54) et enfin par Pasquali (64). Dans la pièce primitive, les quatre masques (Pantalon, le Docteur, Arlequin et Brighella) parlaient en dialecte et les rôles de valets n'étaient que suggérés; pour l'édition Bettinelli, le bolonais du Docteur fait place à l'italien, et les parties à improviser disparaissent, ce qui correspond, comme l'indique la préface, au fruit d'une évolution favorable du public¹³ : mais dès l'édition Paperini, Pantalon devient Pancrace, le Docteur Geronio, Brighella Trastullo, et Arlequin parle vénitien au lieu de son langage habituel marqué par son origine bergamasque; enfin, dans l'édition Pasquali, Arlequin disparaît purement et simplement .

Ortolani, auquel nous empruntons ces remarques, ajoutait avoir choisi de reproduire dans son édition ¹⁴ le texte édité en 64 par Pasquali, mais avouait sa préférence pour le texte Bettinelli dont il donnait en note le texte presque intégral. Pantalon/Pancrace a pour épouse Béatrice, pour fils Lelio (du premier lit), et Florindo (du second), que sa mère protège outrageusement, le Docteur Balanzoni/Geronio a deux filles Léonore/Eléonore, et Rosaura; Octave est le précepteur vicieux des deux jeunes gens, les serviteurs étant le couple Colombine/Fiammetta et Brighella/Trastullo, ainsi qu'Arlequin qui disparaît entre l'édition 51 et l'édition 64.

Goldoni écrit dans sa préface qu'il a profondément ("*...forse più che in ogni altra...*") modifié le texte de la pièce. Cependant l'intrigue est absolument identique: dans la première scène les didascalies semblent moins nombreuses et moins détaillées, mais c'est là une impression initiale que rien ne confirme par la suite. C'est surtout dans le langage qu'apparaissent les premières différences, Pantalon parlant vénitien, et Pancrace italien, mais pour tenir des propos inchangés, ou presque. On relève cependant quelques détails qui peuvent être significatifs: une réplique de Pancrace (éd. 64, A.I,sc.4) diverge un peu du texte Bettinelli: "*Mi son pare onorato de tuti do.*" qui devient "*Io son padre amoroso di tutti e due*" ¹⁵ . Plus notable nous semble la suppression d'une tirade en vers, en soi tout à fait caractéristique de la tradition de l'Arte, qui surprend par sa saveur "pantalonnique" dans la bouche du mauvais précepteur Octave, et qui disparaît de l'édition 64:

*"Il verbo fare ha un pessimo futuro,
Che spesse volte si converte in niente
Onde chi brama il tempo aver sicuro,*

13 - "*Questa Commedia più morale assai che ridicola, ha avuto più partigiani ch'io non credea. Prova evidente del cangiamento notabile del Teatro Italiano, in cui cominciava a prevalere il buon costume alla scorrezione ordinaria*". (t.II, p.801)

14 - t.II, pp.797-878; pp.1244-1296.

15 - *ibid.* , p.1249, p.811, p.1250.

*Sempre del verbo far prenda il presente.
Così s'insegna in le moderne scuole.
A buon intenditor poche parole."*

C'est généralement dans le sens d'une atténuation, voire d'une suppression, de la tonalité de Commedia dell'arte qui apparaissait dans le texte Bettinelli, que s'opère la transformation. Ainsi (A.I, sc.6) Pantalon expliquait-il à Brighella, son nouveau domestique, qu'il connaissait les ruses des valets indéclicats:

"So a mena deo tutte le furberie dei spenditori. I compra tre lire de carne, e i mete in lista tre lire e quattro onze. La vien in tola; el paron, che no xe gonzo, el dise: per tre lire e quattr'onze la me par poca. El spenditor pronto al partio: la xe carne che cala; la xe cota desfata; la xe carne che se retira. Do traiereti se brova su un capon, e po sior patron: oh, el polame xe molto caro! In tel vin se ghe mete de l'acqua, e robando un poco in qua, un poco in là, de tanti pochi se fa un assae, se radopia el salario, e in poco tempo, el spenditor se mete in figura."

Le discours s'inverse dans l'édition Pasquali: Pancrace ne tente pas de jouer au plus rusé selon les clichés éprouvés de la relation Patron-Zanni, et se borne à donner à Trastullo/Brighella des consignes pratiques dictées par un sens bourgeois du confort de tous et de l'économie bien comprise¹⁶. Dernier exemple de ces suppressions: un long monologue de Pantalon (A.I, sc.5) se trouve réduit dans le texte de 1764 à l'essentiel qui va dans le même sens:

*"Non son sordo, ho capito. Son omo che paga; son omo che spende, ma che sa spender.^[a] Ma za che gh'ho tempo, vôi descorerla un poco co sto servitor, che ho tolto sta mattina da niovo"*¹⁷.

La disparition de la version 64 du personnage d'Arlequin entraîne la suppression de deux scènes (sc.9-10) où il apparaissait aux ordres de Colombine, qui l'envoyait faire chauffer son fer à repasser, et où il craignait de se brûler à cause de sa maladresse, aussi traditionnelle du

16 - *ibid.*, p.1251. Cf.: *"Prendete, questo è un mezzo zecchino; andate a spendere, comprate un*

capone con tre libbre di manzo, che farà buon brodo e servirà per voi altri. Prendete un pezzo di vitello da latte da fare arrosto e due libbre di frutti. In casa c'è del salame e del prosciutto. Pane e vino ce n'è per tutto l'anno. Le minestre le prendo all'ingrosso, onde regolatevi che non si passino i dieci paoli. Voglio che si mangi, non voglio che la famiglia patisca; ma non voglio che si butti via" (*ibid.*, p.814).

17 - Dans cette phrase l'éd. Bettinelli présentait en (a) une longue tirade de quatorze lignes où

Pantalon exposait son intention de marier en premier son fils aîné pour respecter la tradition

du droit d'aînesse, perçu comme l'assurance de la transmission du patrimoine (*ibid.*, p.1250).

Masque que son caractère timoré. Fiammetta/Colombina va pouvoir utiliser le fer à repasser (A.I,sc.11-12) pour écarter les mains trop envahissantes de Florindo le dissolu, *lazzo* que l'on retrouve dans *la Locandiera*. C'est encore une fois la tonalité empruntée à la *Commedia dell'Arte* qui fait les frais de la transformation, et on peut regretter les *lazzi* de la sc.20 de l'Acte I qui ne reparissent plus dans la sc.18 de l'éd.Pasquali: Octave et son élève Florindo, qui est aussi son disciple en vice, sont surpris par le Docteur en compagnie des filles de ce dernier. Invités à vider les lieux, ils essaient impudemment, selon la tradition de ce types, de s'en sortir avec les honneurs de la guerre¹⁸. Mais on regrettera davantage le tour donné à la sc.14 de l'Acte II : Arlequin, stupide par fidélité à son type, servait le dîner de son maître Pantalon et multipliait les sottises:

“Arl. (Porta delle piazze, principiando dal formaggio, dai frutti e cose simili, sin che Pantalone s'inquieta.

*Brig.(Porta la minestra. Arlecchin si mette a tavola per mangiare. Pantalone lo scaccia. Arlecchino parte.”*¹⁹

Cette scène, pourtant susceptible de bien des développements comiques par quelques *lazzi* dignes du *Serviteur de deux maîtres*, se réduit dans la version définitive à une modeste indication de jeu de scène: demeuré seul suite à la disparition de son compère Arlequin, le successeur de Brighella ne s'amuse plus et la notation est bien brève: *“Trastullo (Porta la minestra.)”*¹⁹. Peu de chose, en vérité²⁰.

18 - *“ Ott. : Vissignoria è felice nella sua prole.*

Dott.: Ella mi confonde colle sue cortesi parole.

Ott. : Gran figlia esemplare è la signora Rosaura!

Flor.: Gran buona ragazza è la signora Rosaura!

Ott. : Io la miro con istupore.Flor.: Io la osservo per meraviglia.” (p.1261).

19 - *ibid.*, p.1273; p.844.

20 - La suppression d'Arlequin aura d'autres répercussions. Dans l'éd. Bettinelli, le masque (qui n'apparaissait guère dans l'action) était rappelé à la sc. finale par Pantalon qui avait arrangé les unions indispensables au *lieto fine* obligé. Ne restait plus à “caser” que Colombine qui se plaignait d'être laissée pour compte:

“ Pant.: ...Arlecchin?

Arl. : Sior.

Pant.: No me par che una volta ti gh'avessi genio per Colombina?

Arl. : Sior si.

Pant.: La tioresti per muggier?

Arl. : Oh magari!

Pant.: Colombina, se ti lo vuol te darò mi dusero ducati per dota.

Col. : Lo prendo, lo prendo. (si toccano la mano

Pant.: Adesso tuto xe giusta ... (p.1296)

Dans la version définitive, et suite à la disparition d'Arlequin, Pancrazio doit régler la question d'une manière plus expéditive, et répondre par un argument comparable (mais au

L'intrigue demeure en substance la même, des scènes entières sont traduites littéralement, et l'on retrouve sans cesse en filigrane sous le profil des personnages "bourgeois" celui des Masques, mais la suppression officielle de ceux-ci entraîne une modification sensible de la tonalité de la pièce qui perd nombre d'effets caractéristiques de la Commedia dell'arte. Ainsi d'un dialogue entre Pantalon et le Docteur (A.III, sc.2) où apparaissent des traits caractéristiques de ces deux masques: la sagesse sentencieuse du vieux marchand vénitien, et la philosophie sonore du savant en "us". Ainsi après avoir entendu Pantalon regretter la rareté des amis véritables, le Docteur enchaîne:

Pant.: *Se coltiva de le volte i nemici.*

Dott.: *Signor Pantalone, me consolo che ancor voi principiate a parlar da filosofo.*

Pant.: *Tutti-sono filosofi, ma tutti se fabbrichemo una filosofia a nostro modo.*

[...]

Dott.: *Amico, vado a contribuire per quanto posso alla quiete del vostro core, protestandomi d'essere a parte delle vostre afflizioni, e di poter dir con costanza: Amicus est alter ego.*

(*parte*

Pant.: *Col parla latin, ho fenio d'argumentar. La passion produse dei effetti stravaganti in ti omeni. Mi sta volta la m'ha fato filosofar ..."*

21

C'est l'héritage le plus voyant de la Commedia dell'Arte qui fait les frais de l'opération, selon l'intention déclarée de Goldoni. Mais on partagera l'opinion d'Ortolani, en préférant la version de 1751, encore

fond substantiellement différent) au cri désolé de Flaminia:

Flam.: *Ed io, meschina, che farò?*

Panc.: *È giusto che ancora tu resti consolata. Trovati marito, ed io ti prometto la dote. Ecco tutto aggiustato...."* (p.878).

21 - Voir aussi II,4, pp.1264-5 où on relève la disparition d'"effets pantalonniques" amusants.

C'est sans doute l'intention d'italianiser le plus possible les personnages et le langage de la comédie qui nous vaut la perte de détails typiques d'un monde qui semble vénitien: ainsi de l'arrestation d'Octave décrite par Brighella, témoin de la scène et qui s'en était entretenu avec le "bariselo"(bargello), le chef des sbires: les mots vénitiens *bariselo*, *confidente* ne nous semblent pas liés au seul emploi du dialecte, mais à la référence à une réalité locale:

"Col [?] l'ha visto, el s'ha messo a rider. El lo cognosse. El dise che una volta el tirava la paga

de confidente, ma che nol l'ha più volesto, perché el referiva solamente de le busie, onde l'è in

discredito de la Curia, e per i so delitti l'anderà certamente in galia " (p.1294).

marquée par ses origines, à cette mouture plus raffinée, mais bien insipide, d'une comédie que ne sauraient par ailleurs sauver son intrigue riche de toutes les invraisemblances possibles, pas plus que ses personnages trop souvent réductibles à des clichés.

Avec *L'Avventuriere onorato*, comédie postérieure d'un an au *Padre di famiglia*, nous rencontrons un cas tout à fait différent. Sur le texte de la pièce représenté au Carnaval de 1751, et publié en 53 par Bettinelli, Goldoni continue en vue de l'édition rivale de Paperini (53) puis de celle de Pasquali (66) son travail désormais ordinaire de suppression (ou d'atténuation) de la tonalité "commedia dell'Arte", mais surtout il se livre à une opération considérable de redistribution des scènes. Celle-ci s'effectue de façon fort simple: généralement, lorsqu'à la fin d'une scène de la version originale un personnage demeurait seul et disait une ultime tirade, cette dernière passe dans la scène suivante²². Insistons sur le fait que la version nouvelle de ces monologues respecte leur texte initial et que la nouveauté réside essentiellement dans leur transfert d'une scène à une autre. On relèvera cependant dans le texte du reste des scènes quelques modestes ajouts. Ainsi d'une addition pittoresque intervenant dans la sc.20 de la version définitive: l'avisé Guglielmo se fait reconnaître comme légitime propriétaire d'une bourse volée, puis saisie par le chef des archers, mais en "*avventuriere onorato*", il se refuse à donner à ce dernier la belle rétribution qu'il lui demandait sur un ton d'abord matois puis menaçant. On a encore quelques changements infinitésimaux que l'on a quelque peine à expliquer: ainsi dans un échange avec Eleonora, Guglielmo donnait de bons conseils de sagesse assez "pantalonnique":

22 - Passage de la version initiale, à la version Passerini:

Acte I: sc.4: la dernière réplique (monologue d'Aurelia) passe en Pass. I, 6 ; sc.6: dern. réplique (monol. de Guglielmo) passe en I,8; sc.8: id. (monol.deLivia) passe en I, 10; sc.15: fournit les sc.16, 17,18, et 19.

Acte II: sc.4: dern. réplique (monol. de Filiberto) donne II,3; sc.11: donne II,9, mais à partir du monol. de Guglielmo et de sa lecture de la lettre confiée par Livia, constitue II,10; sc.13: donne II,12-13, mais à partir du monol. de Livia, constitue II,14; sc.14: donne le début de II,15; sc.15: donne la suite de II,15; sc. 20: dern. réplique (monol.Guglielmo) fournit début II,21.

Acte III: sc.4: fournit III,4, mais la dern. réplique (monol.duVice-Roi) fournit le début de III,5; sc.5: fournit III,5, mais la dern.réplique (monol. du Vice-Roi) fournit le début de III,6; sc.6: fournit le reste de III,6. mais la dern. réplique (monol. du Comte de Portici) fournit III,7; sc.8: fournit les sc.9, 10, et la dern.réplique (monol.d'Eleonora) donne le début deIII,11; sc.9: fournit la suite de III,11, mais la dern.réplique (monol. de Guglielmo) fournit III,12; sc.11: fournit le début de III,14: la dern.réplique (monol. d'Aurora) donne le début de III,14; sc.12: continue III,14, mais la dern.réplique (monol. d'Eleonora.) donne le début de III,15.

“*Queste xe frascherie. Co parlemo de morir, sponsemose, e la xe finita.*”

Ele.: Ah, se mi sposate, avrete sempre a rimproverarmi la dote perduta”.

La tonalité change un peu grâce à de minuscules modifications des verbes:

“*Gugl.:*...queste son pazzie, ragazzate. Quando parlate di morire, sposiamoci, ed è finita.

Ele.: Se poi mi sposaste, avreste sempre a rimproverarmi la dote perduta”²³.

Quant à la modification des scènes qui prend ici des allures très mécaniques et qui s’opère par suite du glissement dans la scène suivante d’une dernière réplique confiée à un personnage demeuré seul, que signifie-t-elle? Il ne peut vraisemblablement s’agir chez Goldoni que d’une volonté nouvelle de se plier aux règles classiques de la présentation des textes de théâtre. Si l’on se réfère aux théoriciens du Grand Siècle, le découpage des scènes obéissait à des règles assez précises: le p.Lamy écrivait, dans ses *Nouvelles réflexions sur l’art poétique* (1668): “Une scène commence lorsqu’un acteur entre en scène, ou qu’il se retire”. Il n’en allait pas ainsi au début de ce siècle: ainsi, dans le *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau (1623) on voyait Pyrame demeuré seul monologuer sans que la scène change et nombreux sont à l’époque les exemples en ce sens que cite l’ouvrage bien connu de J.Schérer. À la suite de la découverte des inconvénients d’un découpage “trop large et trop imprécis”, la situation se modifiera au cours du siècle:

“... c’est entre 1639 et 1644 que Corneille s’est convaincu de la nécessité d’introduire un changement de scène chaque fois qu’un nouveau personnage entre et sort.[...] mais en 1657, quand d’Aubignac publie la *Pratique du Théâtre, l’usage classique de la division des scènes est à peu près généralement établi*”²⁴.

Peut-on parler, comme on vient de le faire, d’une exigence “nouvelle” chez Goldoni alors que celui-ci avait présenté jusqu’ici des pièces dont les traces subsistantes ne semblent pas, en l’état actuel de nos recherches, contenir de preuves d’une telle distribution “à l’ancienne”? En fait bornons-nous à relever, faute de mieux, qu’en 51 Goldoni organise encore ainsi ses scènes et que la mutation apparaît en

23 - *Opere*, t.III, p.928 (III, sc.12), p.1272 (III, sc.9).

24 - SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, A.Nizet, 1959, pp.214, 215, et 217.

53, date de l'édition Paperini reprise dans l'édition Pasquali (66).

On dénombre aussi des suppressions: et d'abord évidemment celles liées à la disparition du masque d'Arlequin que signalait Goldoni dans sa préface ²⁵ : c'est ainsi que tombe la sc.16 du premier Acte. On relève aussi l'élimination de tirades jugées sans doute inutiles: la sc.11 de l'Acte I perd ses trois dernières répliques , tandis que la scène 8 du troisième Acte fournit le texte des scènes 9 (amputé de cinq répliques) et 10 (amputé de deux!) de la version finale du même Acte .

Avec *La Castalda*, nous avons un cas lui aussi très intéressant, mais pour des raisons bien différentes: d'abord c'est la première pièce écrite par Goldoni pour Maddalena Marliani revenue chez Medebach en 51. Représentée à l'automne de cette même année, éditée par Bettinelli en 53, donc après la rupture avec Medebach - par conséquent sans que Goldoni ait pu ou voulu modifier son texte en vue de l'édition - puis rééditée dès 55 par Paperini, elle aura cette fois connu de profonds changements au terme d'un travail de révision plus soigné encore que pour les comédies avant impression. Comme le déclare Goldoni lui-même :

“...questa precisamente posso dire d'averla interamente rifatta” ²⁶.

Les personnages demeurent grosso modo les mêmes, mais avec des modifications de détail qui ne sont pas inintéressantes: Pantalon “marchand” devient en 55 plus précisément “marchand vénitien”; Rosaura , sa fille, devient sa nièce, tandis que Beatrice, “amie de Rosaura” change d'âge pour devenir “veuve” et “tante de Florindo” (mais nous ne l'apprenons que dans la sc.9 de l'acte II). Florindo, Lelio sont dans les deux versions des *innamorati*, avec à leurs côtés un Ottavio *povero e superbo* qui fait penser au Marquis de Forlipopoli de *La Locandiera*. Corallina connaît des modifications importantes: *Gastalda* en 53 elle devient *Castalda* en 55, changement orthographique significatif du fait qu'elle renonce au vénitien. D'autre part elle semble changer d'âge ou au moins d'état: si, dans la version initiale, elle évoquait volontiers le fait qu'elle avait été élevée dans la maison de Pantalon, dans la seconde elle se présente comme ayant vécu en Toscane puis à Venise, avant d'y devenir veuve; Brighella et Arlecchino restent identiques à eux-mêmes, mais il s'ajoute en 55 un Frangiotto, valet de Pantalon, dont la seule utilité est de devenir amoureux (mais avec quelle utilité pour l'intrigue?) de Coralline.

25 - *Opere*, t.III, p.870.

26 - *ibid.*, t.IV, p.7.

L'intrigue change substantiellement d'une version à l'autre, mais les modifications ont lieu progressivement. À l'Acte I, les personnages se mettent en place et dans l'ensemble les scènes correspondent entre versions. Dans les Actes II et III, on se trouve devant de véritables bouleversements, au point que l'on a parfois peine à retrouver le fil de l'intrigue initiale et que l'on peut parler par endroits d'un changement complet de tonalité. Cependant le sujet général subsiste: nous retrouvons une fois de plus le thème de la servante de confiance qui réussit à s'attacher le cœur de son maître et à se faire épouser par lui. Les normes sociales du temps, comme les répercussions de la pyramide des âges, devaient faire naître fréquemment dans la réalité des cas similaires, et ce motif avait déjà éveillé la verve de divers auteurs, comme le toscan Jacopo Angelo Nelli, dont *La Serva padrona* (1709) avait inspiré à Pergolèse l'opéra-bouffe homonyme bien connu (1733). Le thème fournira à Goldoni au moins trois pièces: *La Cameriera brillante* (1754), *Il Filosofo di campagna* (1754) et *La Donna di governo* (1758).

On note ici une évolution sensible de Corallina entre les deux versions: outre qu'elle passe du vénitien à l'italien, son caractère change. Cette gouvernante qui est, sans trop s'interroger, généreuse des biens de son maître qu'elle considère un peu comme les siens, va assaisonner dans la version 55 cette générosité d'une connotation de malhonnêteté type *serva padrona*: "*Colla biada del padrone ingrasseremo tutti due*" dit-elle à Frangiotto, ajoutant à propos de son maître Pantalon qu'elle le mène par le bout du nez: "*Sono tre anni che non solo faccio io a mio modo, ma egli medesimo fa a modo mio*". Plus loin elle a des considérations assez immorales pour rassurer Frangiotto quant à d'éventuelles exigences "post-matrimoniales" de Pantalon: celui-ci ne risque guère d'être un comte Almaviva: "*essendo il nostro padrone vecchio, dabbene e di poca salute, voi siete un pazzo a dubitare di lui*". En attendant elle ne veut pas perdre de temps: "*Lasciatemi badar per ora a metter da parte più ch'io posso, per istar bene dopo la di lui morte*" ce qui ne l'empêchera pas de se faire auprès de Pantalone un mérite de sa gestion:

"... non credo che trovar possiate una donna economo più di me; procuro di risparmiare il vostro, ma fino a quel segno che non pregiudichi il vostro decoro"²⁷.

Autre caractère substantiellement modifié, celui de Beatrice. Celle-ci est définie dans les deux listes de personnages comme "amie de Rosaura", et dans la première version elle ne présente aucun trait qui

27 - *ibid.*, pp.19, 20, 21, 23. Cet intérêt - légitime ou non - pour les biens du Maître, fait qu'au personnage de la Servante - maîtresse ou non - se rattache volontiers l'élément "villégiature", comme dans *La Cameriera brillante*.

pourrait lui faire attribuer un âge bien différent de celui de la jeune fille de Pantalon. Dans la version 55, on apprend tardivement (A.II, sc.6) qu'elle est veuve et qu'elle a un neveu: elle ajoute même qu'elle pourrait être intéressée par Pantalon, mais on ne sait si c'est pour se moquer de Corallina. Celle-ci d'ailleurs prend la menace très au sérieux, au point de dresser une contrebatterie, surtout après que Beatrice (A.III, sc.6), a répété à Pantalon qu'elle est veuve et "disponible", et amorcé des avances assez directes. On a l'impression que nous sommes sortis du domaine de la plaisanterie dans les scènes 7 à 10 de l'Acte III où Corallina vient défendre le terrain conquis et multiplie les accusations, parfois violentes, contre l'intruse.

On relève dans la version initiale la présence du thème de la villégiature, traité avec une insistance assez considérable (A.I, sc.4; A.II, sc.1,6), et qui ne réapparaît dans l'édition 55 qu'assez fortement atténué, soit dans des allusions à la "table ouverte" qu'il convient d'avoir, soit dans le sens d'un rejet par Pantalon de toutes ces présences qui viennent troubler le calme de ses vacances, au point que sa nièce Rosaura voit en lui un homme détestant la société et susceptible de traiter rudement les hôtes importuns. Mais aussi ce bourru "*poco amante della società*", comme elle le dit à Beatrice, en craignant pour la suite ("*Voglia il cielo ch'egli non faccia alcune delle sue solite sgarbatezze*"), a des formules qui annoncent déjà les propos des *rusteghi*.

La principale modification de tonalité intervient dans le côté Commedia dell'arte, qui apparaissait largement dans la première mouture de *La Castalda*, et qui s'atténue sensiblement - sans disparaître, tant s'en faut - dans la version définitive. Cette tonalité nous paraît fournie d'abord par un Brighella dont les apparitions (A.I, sc.5,8; A.III, sc.4,13) sont toujours marquées par un déluge de compliments:

"L'illustrissima signora Beatrice manda a far reverenza all'illustrissimo signor Pantalon de'Bisognosi e all'illustrissima signora Rosaura, sua degnissima fiola; manda a veder come stanno di salute, se hanno dormito bene la scorsa notte, e fa sapere alle signorie loro illustrissime, che l'è colla peota alla riva, per vegnir, se le ghe permette, a reverir vustrissime" 28 .

Dans le même sens, on a un Arlequin fidèle aux règles du genre: perpétuellement affamé (A.I, sc.1) et incurablement naïf. Ainsi veut-il emprunter quelque argent pour reprendre un habit que son maître Ottavio a mis en gage auprès de l'aubergiste. Il ne trouve rien de mieux qu'un chandelier posé sur un guéridon dans le logis de Pantalon: étant honnête, il veut demander la permission et laisser à son tour un gage:

28 - *ibid.*, p.1091.

“...l’oi da robar? Sior no, l’ho da tor in prestido. E lo torrò in prestido senza pegno? Sior no, vôi lassarghe el pegno. Sior taolin, me imprestela sto candelier? Sì? grazie: La vol el pegno? La gh’ha rason. Ghe lasso el me cappelin. Cusì fa i omeni d’onor”²⁹.

Mais le personnage le plus chargé dans ce sens est Lelio, *innamorato* ridicule qui multiplie maladresses de comportement et impropriétés de langage, *spropositi* invraisemblables hérités directement des *zibaldoni* traditionnels, comme dans ce dialogue avec Corallina, qui se fait passer pour Rosaura:

“La fama ha di voi molto confabulato, ma io vedo che i vostri occhi sono più belli di quelli della fama medesima, la quale siccome colla sonora tromba ha cacciato il vostro nome nel timpano degli eroi, voi colla vostra voce stordite l’organo di chi vi mira.”

[...] **Lel.:** Mi sono innamorato

Cor.: Innamorà? De chi, cara ela?

Lel.: Di quel bel ciglio cupidinoso.

Cor.: L’è innamorà de mi?

Lel.: Sì, di voi, mia bella Venere fluttuante.

Cor.: Eh via, la me burla.

Lel.: Ve lo giuro, per tutti i numi della Numidia”³⁰.

Le pauvre Lelio, *ricco ignorante*, finissait par récolter le fruit de ses efforts, deux bons soufflets appliqués par Corallina au cours de l’Acte III (sc. 6,14). De toutes ces impropriétés caricaturales, il ne subsiste pas grand chose dans *La Castalda* de 1755, sinon un court dialogue (A.II, sc.2) entre Rosaura, Beatrice et Lelio. Par jeu, Rosaura se fait passer pour la servante et prend le nom de Corallina que Lelio s’empresse de commenter en termes aussi fleuris qu’impropres:

“Non vedete voi ch’ella ha i coralli nel labbro? La natura l’ha suggerito, l’arte l’ha provveduto, ed è il di lei nome anagramma purissimo della di lei bocca”.

pour enchaîner sur des considérations matrimoniales prématurées:

“Corallina mia, se voi non foste una serva, avreste a quest’ora fissato

29 - *ibid.*, p.1107.

30 - *ibid.*, pp.1095-7. - On a cent autres traits de ce comique, comme dans un dialogue (A.II, sc.4) avec Pantalon auquel Lelio a demandé du foin et de l’avoine pour ses chevaux:

Lel.: Vi ringrazio in nome dei miei cavalli; ma già che con tanta emergenza di grazie profonde avete provveduto alli miei quadrupedi, spero vi degnerete di soccorrere ancora a me.

Pant.: Se la vuol anca del fien.e della biava, la se serva.

Lel.: Sì, signore, vi domando biava amorosa.

Pant.: Come sarave a dir?

Lel.: Vi chiedo per sostanza individuale il nutrimento di vostra figlia.**Pant.:** Mia fia?

Lel.: Sì, signore, ve la chiedo in ipotesi coniugale...” (*ibid.*, p.1101).

il chiodo alla ruota della fortuna.[...] Basta; non proseguite, non mi guardate sì tenera, non mi parlata sì dolce, che or ora dimenticandomi che voi siate, degenero da quel che sono” ³¹ .

Lelio reste ridicule, sans doute, mais avec une relative modération, et nous semble loin de la simple caricature, bien dans la tradition de la comédie à l'italienne ou du *gracioso* du Théâtre du *Siglo de Oro*, qu'il constituait dans la version 1753. Il se modifie, même s'il demeure un personnage très annexe, et si son évolution n'a rien de comparable à celle de Corallina qui passe du type de la servante autoritaire et "un peu trop forte en gueule" comme la Dorine du *Tartuffe*, mais profondément honnête, à celui de la veuve rusée, toute prête à disposer avec une discrétion nouvelle des biens de son maître sitôt que celui-ci décide de devenir son époux.

Le cas de *I Mercatanti* se présente à son tour comme très différent de ceux que nous avons rencontrés ³² . Après sa première représentation, sous le titre de *I due Pantaloni* (1753), elle voit le jour dans l'édition Bettinelli en 1755 puis, après révision, dans les éditions Paperini et Pasquali en 1766, cette fois sous le titre de *I Mercatanti*. L'avis au lecteur met l'accent sur les conditions tout à fait particulières nées lors de la création de la présence dans la troupe d'un acteur de grand talent, Collalto, qui jouait seul les deux rôles de Pantalon père et fils (Pantalone et Pantaloncino). Les deux personnages avaient en commun le costume traditionnel du célèbre marchand de Venise, et il suffisait à Collalto de changer de masque, d'attitude et de timbre de voix pour passer de l'un à l'autre. C'est en fonction de cette remarquable aptitude de l'acteur que Goldoni construisit sa pièce, en veillant simplement à éviter de faire se rencontrer le père et le fils. La pièce eut un grand succès, mais Goldoni, en la donnant à l'impression, et faute d'être assuré de rencontrer toujours un acteur du talent de Collalto, jugea indispensable de modifier son texte, en faisant du jeune et du vieux deux personnages distincts, modification profonde qui se traduit dans le changement du titre, *I Due Pantaloni* devenant *I Mercatantii*, et c'est sous cet aspect que les deux Pantaloni de la troupe du S.Luca, Rubini et Falchi, tous deux vénitiens, remportèrent un vif succès. Mais Goldoni fut pris d'un autre scrupule, toujours à l'occasion de cette édition destinée dans son esprit à franchir les frontières de la Vénétie. Là, c'est un problème linguistique qui lui apparut, et faute d'être assuré de trouver ailleurs deux acteurs vénétophones pour ce double rôle, il préféra renoncer à l'aspect vénitien et passer à l'italien:

“Anche questa difficoltà mi si oppone, stampandola, di ritrovar due

31 - *ibid.*, pp.33-34.

32 - *ibid.*, IV, p.695-771, 1190-1263.

persone di abilità che in tal linguaggio favellino, e perché è inconveniente cosa che il Padre ed il Figlio, in questa tale Commedia, non parlino col linguaggio medesimo, perciò li ho trasportati in Toscano, onde più facilmente possa essere da qualunque Compagnia recitata ..."³³.

L'évolution des personnages de l'édition Bettinelli à celle de Pasquali est essentiellement marquée par la transformation de Pantalone-Pantaloncino en deux individus bien différenciés, Pancrace et Giacinto; Rainmur devient *Monsieur* Rainmere, terme qui confirmait au public vénitien de Goldoni qu'il se trouvait devant un étranger, caractéristique aussi par son flegme et son goût pour le thé; Giannina, Beatrice, Lelio, le Docteur Malazucca, Corallina restent identiques, tandis que Brighella et Arlecchino deviennent Faccenda et Pasquino. Enfin le volume des actes change sensiblement³⁴ : on constate un déséquilibre sensible entre l'original et la version définitive de l'acte III, ce qui peut s'expliquer par le fait que Goldoni a supprimé deux scènes (8 et 9) dont il a dû estimer sans doute qu'elles n'ajoutaient rien au développement de l'intrigue. Il eût pu sembler logique de les conserver, car dans la sc.8 Corallina réclamait à Pantaloncino ses économies qu'elle lui avait confiées, et exprimait dans la sc.9 à son promis Arlequin sa déconvenue de leur disparition, reprenant - et semblant conclure momentanément - une intrigue parallèle qu'avaient créée à l'A. I les deux longues sc.6 et 7³⁵. Le reste demeure matériellement fidèle, au moins en gros, car quelques menus détails changent. Ainsi dans la sc.2 "*Monsù Saitson*" aboutit à "*Monsieur Saisson*", de même que "*a Rialto*" se traduit de manière moins typiquement locale par "*al Bancogiro*"³⁶. Mais on relève qu'un peu plus loin, par inattention peut-être, Goldoni renonce à ce changement.

Passant du texte Bettinelli à celui de Pasquali, Goldoni procède avant tout à une entreprise de redistribution entre les scènes: ainsi subdivise-t-il ou encore réunit-il des scènes qui se multiplient ou se réduisent³⁷. Mais surtout, comme dans *L'Avventuriere onorato*, il rejette dans la scène suivante les phrases dites par un personnage demeuré seul, ou en

33 - *ibid.*, p.701.

34 - Si nous comptons (en gros) le nombre de pages dans l'édition Mondadori, nous avons:

- version Bettinelli (55) :A.I: 19 p.(35,8%); A.II: 19 p. (35,8%); A.III: 15 p.(28,2%)

- - - Pasquali (66) :A.I: 25 p.(38,8%); A. II: 21 p.(34,3%); A.III: 17 p.(26,9%)

35 - parmi ces suppressions, des répliques qui constituaient des redites inutiles: comme (A.I, sc.10) de "*Voleu i vostri bezzì?*" à "*Non mi fate montar in bestia*". (p.1209).

36 - *ibid.*, pp.1200/705; 1201/706; 1202/708.

37 - la sc. 2 de l'A.I (pp.1200-01) de l'éd.Bettinelli en donne deux (sc.2/3 de l'A.I); les scènes 10 et 11 de l'A.I donnent la sc.14 de l'A.I de l'éd.Pasquali (p.723).

tire une scène de monologue. Les exemples sont très nombreux ³⁸. On assiste à une multiplication des scènes réduites en longueur, avec la suppression totale, comme on l'a vu plus haut, de quelques scènes de l'original: la sc.8 de l'A.II et les sc.8-9 de l'A.III de l'éd.Bettinelli (toutes entre Arlequin et Corallina) disparaissent. Mais en revanche, à part des redistributions et des passages du vénitien à l'italien, le contenu semble inchangé: les idées exprimées et les détails de l'intrigue sont les mêmes. Il s'y glisse certes quelque nuances: ainsi, dans les deux versions, l'action tourne bien autour de trois lettres de change que Pantalon/Panocrace ne peut payer, tant que Rainmur/Rainmere ne vient pas à son aide comme il l'avait promis, mais dans l'éd.Pasquali on constate que Goldoni a supprimé neuf lignes ³⁹ de pathos sentimental, ne conservant que les considérations commerciales.

Tout semble aller dans le sens d'une élimination progressive de digressions éventuelles, l'intrigue étant ramenée à une simplicité plus linéaire. Peut-on parler pour autant d'une doctrine proprement dite de la modification ? Il y a parfois quelques menues incertitudes dans le regroupement et la redistribution du texte entre les scènes, mais aussi dans le domaine de la traduction des parties en dialecte dont la présence n'est plus justifiée, comme l'avait fort bien relevé Goldoni dans sa préface. Ou plutôt convient-il de dire que l'opération n'a pas toujours des résultats positifs. Ainsi Goldoni perd-t-il en italien certaines images de tonalité vénitienne ("*Non so dove buttarme. Ho perso la carta del navigar*") aboutit à un plat "*Non saprei dove gettarmi; son fuori di me*

38 - ainsi se trouvent déplacés en I,4 de l'éd.Pasquali le monologue de Pantalon, dernière réplique de I.2 de l'éd.Bettinelli; en I,5 celui de Pantalon, dern. réplique de I.3; en I,6 celui du Docteur de I.4; en I,8-9 les dern. répliques de I.5, dialogue entre Pantaloncino et son acolyte Lelio, puis le monol. de Pantaloncino; en I, 11 le monol. de Corallina, dern. réplique de I.6; en I, 12 celui d'Arlequin, dern. réplique de I.7. Le procédé est si mécanique que l'on s'étonne de voir Goldoni ne pas déplacer en I, 14 la dern.réplique de la sc. suivante (I.8) qui constitue comme les autres un monol., cette fois de Pantaloncino. En revanche il fait passer de I,15 en I,16 (Pasquali) le monol. de Pantalon qui concluait la sc.12 de l'original; en II,2 la tirade de Lelio (II.3 de l'original); en II,4 la tirade de Pantaloncino (elle aussi dans II.3 de l'original); en II,5 la courte phrase de Rainmur demeuré seul à la fin de II.4; en II,8 l'échange Pantalone/Brighella qui avait lieu en fin de II.7 après le départ du Docteur, et en fait II,8 entier, tandis que II.10 fournit II,12 et 13, et II.13 donne II,17 et 18. Acte III: la sc.1, constituée dans l'éd.Bettinelli de pures et simples didascalies, est intégrée à la sc.2 pour fournir la sc.1 de l'éd.Pasquali. La sc.3, amputée de 30 répliques (p.1240-1241) est d'autre part coupée par l'apparition de Brighella/Faccenda. La dern. réplique de Pantalon donne III,5; la sc.III.7 fournit III,7 et 8; le monol. final de Pantaloncino, intégralement repris, donne la sc.III,9; III.14 produit III,13 et 14.

39 - p.1243.

medesimo"⁴⁰ : le ton est moins familier, moins "pantalonnique", comme dans la sc.2 de l'A.I: "...*se dago la sculazzada per terra*" devient le ronflant "*se sono costretto a render pubbliche le mie indigenze*"⁴¹ . On note que dans la sc.4 de l'A.I, et abandonnant pour l'italien le cadre et la langue de Venise, il remplace une fois de plus des indications typiquement vénitienes ("L'è qua in portego el sior Dottore") par des formules plus toscanes ("Egli è qui in sala il signor Dottore")⁴² . De même remplace-t-il par une formule italienne bien neutre ("*Eh furba, furba.*") une tournure très vénitienne à la fois affectueuse et injurieuse: "*Ah cagna, ah sassina!*"⁴³ . En fait, passant à la version destinée à l'impression, et donc à la diffusion hors de Venise, voire hors d'Italie, Goldoni supprime ce qui pourrait rappeler la tonalité de la Commedia dell'arte, sans toutefois y parvenir à tout coup, comme lorsque Pantaloncino essaie d'impressionner le Docteur par son sérieux et sa maturité, mais sans pouvoir s'empêcher d'ajouter un argument ici imprévisible:

"Fazzo per giustificar quel che ho dito, e per farghe véder che son un uomo, e che no son un puttelo. Siben che patisso le buganze [les cors aux pieds], no son un putelo."

La formule devient beaucoup moins pittoresque, et plus bourgeoisement plate, dans l'édition Pasquali:

"Faccio per giustificare quel che ho detto, e per farle vedere che sono un uomo, e che non sono un ragazzo"⁴⁴ .

Avec *La Vedova spiritosa* nous trouvons encore une pièce dont la trajectoire aura été brève: sa première version, en vers martelliens, est représentée à Venise à l'automne 1757 avec un succès qui aurait été "très-brillant et très-suivi", si nous en croyons les *Mémoires*⁴⁵ . Devant partir pour Rome, ville qu'il ne connaissait pas, Goldoni, étrangement épris de cette pièce dont le mérite nous semble aujourd'hui modeste, jugea bon de la transposer en prose, en la faisant précéder d'une dédicace où il disait son angoisse de se trouver encore face au public (qui, en général, lui "avait toujours fait peur"), avec ici cette circonstance aggravante qu'il n'avait pu en étudier le goût. Goldoni

40 - p.1201/707.

41 - A.I,sc.3, p.1201/707.

42 - p.1202/708.

43 - p.1209/718.- Notons - sans donner plus d'importance qu'il n'en mérite à ce rapprochement que ces expressions dialectales familières se retrouvent dans un tout autre contexte sous la plume de Giorgio Baffo évoquant quelques-unes de ses compagnes de plaisir. BAFFO, G., *Raccolta universale delle Opere*. Milano: Longanesi, 1971, 2 vol., ici I, 526, 527.

44 - p.1206/713.

45 - *Memorie*, II^oPartie., chap. xxxv.

était bon prophète: sa pièce tomba en décembre 58 au théâtre de Tor di Nona. La salle était trop vaste pour une comédie d'intérieur, dit-il ⁴⁶, évoquant aussi les comédiens habitués au jeu improvisé pour conclure par la chute sous les sifflets du public populaire romain, furieux de se voir privé des farces de son cher Polichinelle, et dont le goût n'avait pas encore été éclairé par la réforme goldonienne. Ce qui constitue de la part de Goldoni une définition fort juste d'un public socialement et culturellement différent de celui auquel il était habitué dans l'Italie septentrionale.

Et pourtant ce n'était pas faute d'avoir repris et profondément modifié le texte initial. Des cinq actes en vers, comptant 53 scènes, Goldoni avait tiré une comédie en trois actes en prose pour un total de 49 scènes ⁴⁷. Certes les personnages étaient les mêmes, d'abord parce qu'il n'y avait pas de Masques à supprimer ou à transformer. Berto, père de Placida, veuve et femme d'esprit, et de sa jeune soeur Luigia, désireuse de se marier, changeait de statut pour celui d'oncle, sans que se modifie son caractère: il demeurerait aussi nul, prêt à tout abdiquer entre les mains du rusé Anselmo et de son acolyte Isidoro, parasite et gastronome. Par souci sans doute d'être compris de ce public nouveau, Goldoni précisait dans la liste des personnages des traits de caractère qui n'apparaissent que progressivement dans la version vénitienne: le disert avocat Fausto était donné comme "*un poco caricato nella parola*", Sigismondo comme "*astratto*", le matamore Ferramondo comme "*collerico*" et Anselmo, pourtant largement emprunté au Tartuffe de Molière, n'était qu'"*un po' bacchetton*".

Dans le texte même, on relève au cours du premier acte peu de modifications: quelques glissements de répliques d'une scène à l'autre (sc.8), comme nous en avons rencontré plus haut, mais qui sont relativement plus rares ici. C'est à coup sûr le passage du vers à la prose qui nous vaut des gains en vivacité (sc.1), la suppression d'allusions mythologiques (sc.2) tandis que des points pratiques sont davantage détaillés (sc.5); c'est pour ce motif utilitaire que se concentre en volume la substance des vers martelliens (sc.3), et sans doute convient-il de rapporter au désir de Goldoni d'être bien compris des Romains l'insistance naïve de Don Anselmo consacrant cinq bonnes lignes à expliquer sans fard qu'il est une canaille (sc.6). Par la suite, la version romaine de l'acte I insiste sur des détails qui lui donnent des tonalités de mélodrame susceptibles de charmer le populaire (sc.7), tout

46 - Préface à *Pamela maritata*, *Opere*, VII, p.421.

47 - La répartition même des scènes était un peu déséquilibrée (18 scènes à l'A.I; 22 à l'A.II; 9 à l'A.III), résultat assez différent de celui des modifications au terme desquelles les actes avaient dans les autres pièces examinées un nombre de scènes sensiblement équivalent.

en conservant un contenu généralement fidèle à l'original.

Dans le cours de l'acte II, Goldoni poursuit son opération d'explicitation: ce qui, dans la version initiale, avait pu être allusif, prend ici une précision mécanique. Ainsi Anselmo amenait-il doucement avec Berto l'idée de prétendre à la main de Luigia, mais dans la version romaine il joue de subtilités grossières avant d'être interrompu :

“Caro amico, mi preme tanto la vostra quiete, mi preme tanto la salute di quella buona ragazza, che per voi e per ella sacrificherei tutto me stesso. Sì, vuò darvi una prova della mia vera amicizia; sì, don Berto, son qui, nessun ci sente, ve lo dico di cuore, donna Luigia vostra nipote ...” ⁴⁸.

Après avoir souvent explicité, voire dilué dans l'A.II (sc.7,13) le texte initial, Goldoni se sent sans doute aussi concrètement obligé d'abrèger: pour ce faire il supprime purement et simplement des scènes qui lui semblent sans doute inutiles, comme les sc.1 à 3 de l'acte IV. Les scènes suivantes (4-6) sont assez exactement reprises dans l'A.II (sc.17-19), et il faut attendre la sc.9 de l'original, dialogue “amoureux” entre Placida et Ferramondo qui semble copié d'un *zibaldone* de comédie à l'italienne, pour rencontrer des nuances qui seront modifiées pour le public romain:

Fer.: *Allor che in campo armato a militare andai
Piangeste il mio periglio?*

Pla.:

Oh, io non piansi mai.

[...]

Fer.: *Posso offerirvi il sangue.*

Pla.:

Che farne io non saprei.”

ces répliques - au demeurant assez platement prosaïques (Placida n'a “jamais pleuré”; elle “ne sait que faire” du sang de son interlocuteur) malgré la forme du vers martellien - aboutissent dans la version 58 à des considérations à la fois plus pratiques (blessure de Ferramondo jusqu'alors simplement parti en guerre) et plus retentissantes, comme la phrase finale:

Fer.: *Quando restai ferito nell'ultima battaglia, piangeste niente per il mio pericolo?*

Pla.: *Io non mi ricordo d'aver mai pianto.*

[...]

Fer.: *Posso offerirvi il sangue, se lo volete.*

Pla.: *Un capitano valoroso lo deve spargere per il proprio onore”* ⁴⁹.

48 - Version initiale, A.III, sc.4; version romaine:A.II, sc.4. *Opere*, t.VI, p.1284-5.

49 - *ibid.*,p.1296-7. L'acte V de la version vénitienne nous valait (sc.5), dans la bouche de Placida parlant à son préféré l'avocat Fausto, un écho amusant du Combat de Tancredi et

Après cette fouille dans ce que nous serions tenté d'appeler la corbeille à papier de Goldoni, que ressort-il de cette comparaison entre ce qui est, sinon le brouillon, du moins le premier état de cinq comédies, et leur mouture ultime ?

Essentiellement la confirmation d'une idée bien connue, que Goldoni était, par goût comme par nécessité, extrêmement attentif à son public, à ses désirs, comme à ses réactions, et qu'il s'attachait à étudier ces dernières afin de pouvoir reprendre ses textes en vue de l'impression. De ce principe découlait à l'évidence pour lui une gêne considérable quand il n'avait pu observer son public, ou quand il manquait d'informations sur un public nouveau. On constate aussi qu'il poursuit avec entêtement son oeuvre d'épuration, afin de débarrasser - au moins en apparence - la comédie italienne des traces de la *Commedia dell'arte*, et que cette volonté se traduit souvent par des modifications de pure forme. On a noté, non sans quelque surprise, les déplacements de tirades de scène en scène, qu'il convient selon toute vraisemblance de relier au désir de Goldoni de voir son texte accéder matériellement à une disposition considérée depuis plus d'un siècle comme classique par les maîtres de l'esthétique théâtrale. Enfin il ne nous a pas semblé inintéressant de voir comment, par quels procédés, et partant d'une texte en vers d'une valeur au demeurant modeste pour aboutir à un texte en prose d'un mérite tout aussi moyen, Goldoni a pu essayer désespérément de le mettre à la portée d'un public inconnu.

Force est bien, pour finir, de reconnaître qu'aucune de ces pièces, malgré tout le travail de correction et de modification qu'a pu effectuer Goldoni, ne s'est imposée, ni alors, ni à la postérité. Furent-elles peu heureuses parce que reprises et corrigées ? Il nous semble plus probable que l'entreprise de réfection de Goldoni ne put jamais suffire à leur donner les qualités initiales qui leur faisaient défaut, assez du moins pour les aider à sortir de l'oubli auquel elles n'ont guère échappé.

Gérard LUCIANI

de *Clorinde* ("*Barbaro, discortese...*"), qui ne reparait pas dans la version en prose, inspirée de plus près d'un de ces modèles dialogués intitulés "*Uomo prega, Donna scaccia*" qu'on trouvait dans les *zibaldoni*, eux-mêmes riches en réminiscences de toute la littérature épico-chevaleresque antérieure.