

DRAMATURGIE DE L'AUTEUR, DRAMATURGIE DES ACTEURS: LE PROBLÈME FONDAMENTAL DANS LE THÉÂTRE DE GOLDONI.

On a trop souvent considéré Goldoni et Carlo Gozzi comme les représentants de deux conceptions opposées du théâtre: l'un, le "réformé" sans masques, théâtre des caractères, de la réalité, l'autre, celui des masques et du merveilleux, Il a été donc même trop facile d'oublier pendant longtemps certains points de contact liant, même dialectiquement, ces deux expériences fondamentales du théâtre au XVIII^e siècle.

Il ne sera donc pas inutile d'examiner un passage des *Memorie inutili* de Gozzi où il théorise sa propre méthode de travail avec les acteurs (en instaurant enfin une analogie avec celle de son rival) en des termes qui pour les spécialistes de Goldoni (au-delà des différences de style) résonneront presque familièrement:

"(...) en un laps de temps j'étudiai et je pénétrai philosophiquement les esprits et les caractères de mes soldats (c'est ainsi que Gozzi appelle la "famille comique" d'Antonio Sacchi, à qui il avait donné sa collaboration pendant vingt ans à peu près) si bien que tous les rôles que j'avais écrits dans mes caprices poétiques théâtraux, visant l'âme des uniques personnages et appuyés à ceux-là, étaient exposés sur le théâtre de façon qu'ils semblaient sortir de leurs propres cœurs naturellement, et c'est pourquoi ils plaisaient doublement.

Cette faculté ou n'est pas possédée, ou n'est pas exercée de tous les talents qui écrivent pour le théâtre (...) De mon étude et de cette pénétration, imitation et capacité dérivait une grande partie de bénéfice à

mes œuvres théâtrales. (...) Goldoni seulement sut employer la même étude sur des personnages qu'il avait servis de ses genres prémédités".

Je n'excluais absolument pas que, en cette occasion, Gozzi eût rappelé ce que Goldoni avait écrit dans les préfaces aux tomes XI^e et XIII^e de l'édition Pasquali (1773 et 1775) étant donné que *Le Memorie inutili* furent publiés en 1797, mais que leur rédaction date de 1780:

"(...) toutes les œuvres théâtrales que j'ai (...) composées, je les ai écrites pour des personnes que je connaissais, ayant sous les yeux le caractère des Acteurs qui devaient les jouer, ce qui je crois, a beaucoup contribué au succès de mes compositions et je me suis habitué dans cette règle, tellement que, le sujet d'une comédie trouvé, je ne dessinais pas, premièrement, les personnages, pour chercher après les Acteurs, mais je commençais à examiner les Acteurs, pour imaginer ensuite les caractères des interlocuteurs. C'est là un de mes secrets"; "(...) dans mes compositions dramatiques j'ai toujours considéré le caractère et le talent des Acteurs pour lesquels je devais composer".

En tout cas, ces citations "parallèles"¹, toutes tirées des textes remontant à des époques éloignées des polémiques les plus directes et les plus enflammées des premières années, confirment le succès et l'efficacité d'une formule (l'étude de la personnalité des acteurs comme fondement d'une œuvre dramaturgique) qui peut être maintenant considérée comme un "topos" de la critique sur Goldoni; c'est aussi une façon de faire ressortir ultérieurement le pôle du "livre de la vie" par rapport à celui du théâtre. Pendant les dernières années Ginette Herry a développé, avec beaucoup d'intelligence, l'analyse du rapport acteur (surtout actrice)-personnage, démontrant de toute façon les *entrelacs* entre la vie et le théâtre dans les comédies de Goldoni, reconstituant, par l'analyse des rôles des femmes, une espèce de petit roman théâtral où ce sont les personnages *qui jouent* constamment les actrices qui les incarnent². A mon avis, sur cette voie on ne peut aller

¹ Carlo Gozzi *Memorie inutili*, par G.Prezzolini, vol.I, Bari, Laterza, 1934², p.249. Carlo Goldoni, *Opere*, par Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1935-1956, vol.I, pp.694 e 712;

² On peut voir à ce propos: *Goldoni 1987 ou le théâtre et le monde du théâtre* in Goldoni-Ronconi, "La Servante aimante", Paris, Editions dramaturgie, 1992², pp. 9-29; *Goldoni e la Marliani ossia l'impossibile romanzo*, en "Studi goldoniani", n. 8,1988, pp. 137-158; *De Teodora Maddalena*, in "les cahiers de la Comédie française", n.6, hiver 1992-93, pp. 15-25; *Introduction* à C.Goldoni, *Les années françaises*, vol.I, Paris, Imprimerie Nationale, 1993, pp.7-29.

au-delà de ces résultats. Je crois, au contraire, que l'on peut entreprendre un autre parcours qui agit le plus possible dans le domaine du théâtre et du jeu: c'est le parcours que je voudrais proposer en cette occasion, tout en connaissant l'insuffisance et l'étroitesse des instruments philologiques auxquels on peut avoir recours dans ce domaine.

Les deux citations de Goldoni que je viens de rappeler, d'autre part, rentrent dans le dessein de l'auteur d'affirmer sa réforme à travers sa propre méthode. Ce n'est pas par hasard que Gozzi dit la même chose: en effet il se propose lui aussi comme réformateur du théâtre italien, même si par des solutions dramaturgiques différentes mais, d'une façon significative, dans un dialogue constant avec Goldoni lui-même³; pas seulement les derniers *Memorie inutili*, mais encore avant le *Ragionamento ingenuo* prouvent tout cela. Cette idée de la réforme, commune aux deux adversaires des polémiques théâtrales vénitiennes du XVIII^e siècle (mais adversaires surtout sur le plan idéologique et concurrents seulement sur celui du théâtre), a un objectif identique (qui est en même temps l'instrument pour l'atteindre): l'affirmation du texte écrit par rapport au texte composé sur la scène selon la pratique des acteurs; c'est-à-dire la dramaturgie de l'auteur par rapport à celle des acteurs.

En réalité, soit Goldoni soit Gozzi saisissent seulement un aspect très partiel de la dramaturgie des acteurs: l'improvisation; et pour une raison bien précise: elle constitue l'élément du jeu plus fonctionnel aussi à la dramaturgie d'auteur.

Peut-être Gozzi, avec plus de clarté que Goldoni, voit-il dans l'improvisation des acteurs, non pas la condition d'une dramaturgie différente, mais plutôt celle de jouer avec le plus grande naturel, se renouant en cela se rapprochant de ce que Luigi Riccoboni avait déjà entrevu quand il écrivait que l'acteur qui joue en impromptu joue d'une façon plus vive et plus naturelle que celui qui joue un rôle appris par cœur⁴. (Il l'écrit déjà dans la préface au *Fajel* de 1772 qu'il reprend dans le *Ragionamento ingenuo*. Un des grands mérites que Gozzi attribue à Sacchi est en effet de maintenir toujours entraînée sa troupe dans cet exercice.

³ Pour ces problèmes-là je renvoie aux contributions fondamentales de Alberto Beniscelli: *Introduzione* à C.Gozzi, *Il ragionamento ingenuo*, Genova, Costa & Nolan, 1983; *La finzione del fiabesco*, Genova, Marietti, 1986; *La dilogia di Bettina nelle pagine critiche di Carlo Gozzi*, in C.Goldoni, *La buona moglie*, Genova, Edizioni del Teatro di Genova, 1987, pp.48-68.

⁴ Luigi Riccoboni, *Histoire du théâtre Italien depuis la décadence de la Comédie latine, avec un catalogue des Tragédies et Comédies imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1600 et une dissertation sur la tragédie moderne*, Paris, Delormel, 1728-32, vol.I, pp.61-62.

Ainsi, de caractéristique de l'organisation du discours dramaturgique, l'improvisation devient un instrument essentiel, un attribut technique nécessaire à la réalisation appropriée au texte de l'auteur; ou - comme Taviani a écrit - "l'improvisation signifie une manière de personnaliser le texte, plus qu'une composition en impromptu".⁵

C'est d'après ces préambules, alors, que le texte de l'auteur devient à son tour la garantie pour une amélioration du jeu de l'acteur, l'instrument dramaturgique essentiel pour le succès de l'activité des troupes; en cela aussi Goldoni et Gozzi s'accordent: en se présentant, tous les deux, comme les sauveurs des troupes pour lesquelles ils ont travaillé et, dans une perspective plus large, comme ceux qui, en fournissant leurs textes, ont sauvé d'une ruine inévitable ce qui restait de la tradition de l'art, corrompue et en décadence.⁶

Aussi cette revendication, fonctionnelle à l'affirmation de leur titre d'auteurs, devait-elle, surtout pour ce qui concerne Goldoni, devenir la ligne fondamentale des interprétations historiographiques sur le théâtre italien de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Le jugement de Goldoni sur la "décadence" de la Comédie de l'Art et son autointerprétation de la "réforme" ont été longtemps l'unique source employée par les historiens de la littérature pour la reconstruction de ce moment fondamental: *enfin Goldoni vint*.⁷

* * * *

Il n'existe pas d'études de grande envergure sur les acteurs du XVIII^e siècle⁸ pouvant nous aider à mieux évaluer le rapport de Goldoni avec les acteurs (mais ce n'est là qu'un aspect du problème).

⁵ F.Taviani - M.Schino, *Il segreto....*, cit., p.313

⁶ Naturellement ce que je viens de dire est valable surtout pour le jugement conclusif que Goldoni et Gozzi donneront dans leurs écrits autobiographiques. Dans le vif de leur travail dramaturgique et scénique il reconnaissent tous les deux, avec une plus grande générosité, l'apport des comédiens: pour Goldoni je pense surtout à *L'Autore a chi legge* du *Servitore di due padroni* et pour Gozzi aux écrits "granelleschi" parus pendant les années de la polémique contre Goldoni la plus enflammée (surtout au *Ditirambo de' partigiani del Sacchi Truffaldino*): voir Paolo Bosisio, *Carlo Gozzi e Goldoni. Una polemica letteraria con versi inediti e rari*, Firenze, Olschki, 1979; et Franco Vazzoler, *Ruoli e recitazione nel Settecento. L'impossibile metamorfosi di Tartaglia*, in C.Gozzi, *Re Cervo*, Genova, Marietti, 1991, pp. 37-50.

⁷ Je crois que jusqu'à présent on n'a pas eu dans la considération nécessaire les très utiles avertissements contenus par Mirella Schino, *Eterogeneità dei teatri nell'Italia del '700*, parus à la fin de la traduction italienne de la *Storia del teatro* de G.Wickam, Bologna, Il Mulino, 1988.

⁸ Pour une première bibliographie sur ce thème-là, on peut voir les indications contenues dans l'ouvrage: *Il teatro italiano nel Settecento*, par Gerardo Guccini, Bologna, Il Mulino, 1988, pp.411-413. Parmi les ouvrages cités par Guccini le plus important pour notre sujet est: A.Gentile, *Carlo Goldoni e gli attori*, Trieste, Cappelli, 1951.

Pourtant les *Notizie storiche de' comici italiani* de Francesco Saverio Bartoli, publiées à Padoue en 1781-82⁹ sont une source d'études essentielle, même si cette œuvre a été sous-estimée des historiens soit de la littérature, soit du spectacle; ce livre, en effet, a été presque exclusivement tamisé pour y chercher de simples données biographiques. Suivant un modèle d'érudition de cette époque, les deux tomes de Bartoli sont, plus encore qu'une source de notices, avant tout le grand monument érigé, à la fin du XVIII^e siècle et après la clôture du *Théâtre italien* à Paris, à la profession des acteurs italiens, depuis trois siècles désormais vivante.

À ce point-là, par rapport à la tradition réformatrice (la ligne Riccoboni -Goldoni-Gozzi), la perspective historique est complètement renversée; au lieu d'une ligne en descente, celle de la décadence, Bartoli en dessine une opposée, qui monte sans cesse et qui, à partir du XVI^e siècle, à travers les grandes troupes de l'âge baroque, conduit jusqu'à Sacchi et surtout au "français" Bertinazzi. Pour cela, après avoir exalté les extraordinaires qualités de ce dernier acteur, Bartoli, en rappelant la dissolution de la troupe italienne, conclut:

"Peut-être, avec le temps seront-ils encore appelés à jouer (Bartoli fait allusion aux acteurs italiens du Théâtre italien qu'on avait dissous) mais s'ils ne l'étaient pas, y restera le souvenir de la célèbre Isabella Andreini, dont les cendres reposent à Lyon, et y restera aussi celui de Luigi Riccoboni, le comique qui a si bien mérité et qui est honoré des Français; et aussi surtout, après sa mort, le très agréable souvenir de la valeur de Carlino" ¹⁰. ...

Dans les paroles de Bartoli on peut sans doute remarquer l'intention de rendre mythique le *Théâtre italien*, qui ne tient pas compte du changement de nature de la Comédie de l'Art causée par son déplacement en France. Mais l'importance de Bartoli n'est pas dans l'affirmation de ce mythe-là, mais plutôt dans l'image que ses pages nous offrent sur la situation théâtrale italienne, en particulier de l'état de la façon de jouer en Italie pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle. C'est une situation que Bartoli connaît très bien soit par une expérience directe, soit parce qu'il a joué, après un long apprentissage comme

⁹ "... où l'organisation des données représente, déjà en soi-même, un document de la culture des acteurs et des conventions du jeu théâtral" (G.Guccini, *œuvre citée*, p.411); A propos de Bartoli voir A.Zapperi, *ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. VI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1964, pp. 573-575.

¹⁰ F.S.Bartoli, *Notizie Storiche dei comici italiani*, Padova, Conzatti, 1781-1782, vol.I, p. 123.

amateur dans les troupes de Francesco Peli, de Girolamo Sarti, de Pietro Rossi et enfin d'Antonio Sacchi, avant de s'adonner à la plus calme activité de libraire et d'historien des "comici".

Pour cette connaissance directe, son témoignage acquiert une valeur particulière surtout dans la période qui nous intéresse. Bartoli cite de nombreux exemples d'une manière de jouer en impromptu extrêmement raffinée, comme celle de Anna Corona ou de Giuseppina Fineschi, qui jouait dans la troupe dirigée par son mari qui - Bartoli le souligne - "connaît l'intérêt et la situation des événements scéniques et avec zèle se prodigue pour l'exécution exacte de son propre devoir".

Un des aspects les plus intéressants du témoignage de Bartoli, c'est qu'il insiste sur le fait que les directeurs de troupe soignent avec attention le jeu des acteurs: à la fin du XVIII^e siècle sur la scène vénitienne joue encore avec un grand professionnalisme Gerolamo Medebach, dont la troupe constitue une étape obligée pour tous les jeunes acteurs doués cherchant un succès définitif; mais c'est surtout Lapy le personnage qui domine: cet expert dans les rôles de vieilles femmes vénitienes des comédies de Goldoni, ayant quitté le théâtre de San Luca, après avoir joué les tragédies traduites par Elisabetta Caminer, s'était révélé un grand directeur de troupe, étant à même d'intervenir avec assurance sur les textes "d'Auteurs pas trop capables (...) non pour faire un affront à leur mérite, mais pour arranger à l'emploi théâtral les créations qui, ainsi exposées, ne provoqueraient que de l'ennui et de la gêne dans l'âme des spectateurs"¹¹;

Au-delà du pittoresque surnom de "sicaire des originaux" qu'il a gagné - comme dit Bartoli - ce qui est ainsi tracé, c'est l'intervention dramaturgique du directeur de la troupe, évidemment attentif à la littérature théâtrale qui va se développer comme une importante nouveauté sur les scènes contemporaines, mais qu'il compare toujours avec sa propre culture d'acteur. C'est cette ligne, commencée par Lapy - selon le témoignage de Bartoli - que suivront, même si ce sera dans des buts différents, les "grands acteurs" du XIX^e siècle italien.

* * * *

Ce propos mériterait certainement d'être développé et le commencement d'une recherche approfondie sur les acteurs italiens du XVIII^e siècle est souhaitable, mais ce n'est pas là l'occasion pour le faire. Il sera utile, plutôt, de s'arrêter au sujet des acteurs que Goldoni rencontra au début de sa carrière de dramaturge lorsque - on l'a souvent

¹¹ A propos de ces comédiens voir F.S.Bartoli, *Notizie...*, cit., vol.I, pp. 183-184; 211,285 sgg.

rappelé - il joue la carte, assez hasardée à cette époque, de la littérature comme profession.

Goldoni dit très souvent qu'il s'agissait d'acteurs notables et Gozzi le répétera quand, dans sa description apocalyptique de la décadence du théâtre italien, elle aussi *ad usum auctoris*, confiée aux pages du *Ragionamento ingenuo* (1772-1773) il regrettera les temps des Sacchi, des Vitalba, des Garelli, des Cattoli, des Collalto, des Zannoni¹². Mais c'est la grande richesse de notices que Bartoli nous offre, qui nous permet d'enrichir le portrait de certains d'eux, en présentant une image très complexe si nous la comparons à celle que les mémoires de Goldoni nous ont confiée en des moments différents.

Que l'on pense à Vitalba, que Goldoni rencontra dans la troupe de Passalacqua en 1736 et qui sera ensuite le jeune premier de la troupe de Sacchi, d'abord avec Imer, après au Portugal et encore à Venise pendant la période de Gozzi. Bartoli nous dit que, en 1738 il publia une version en prose de l'*Alzira* de Voltaire, qui parut à Venise par Valvasente, qui fut au service de François I^{er} duc de Modena, c'est-à-dire dans un des centres de l'Emilie où souvent le théâtre des professionnels et celui des Académiciens se rencontraient; il jouait soit Truffaldino, soit le jeune premier et dans ses dialogues avec le *zanni* - je crois que Bartoli fait allusion au *Don Giovanni Tenorio* de Goldoni - "il conduisait des scènes très vives, qui étaient des chefs-d'œuvre, et qu'on ne peut faire comprendre par la plume".

Ce témoignage complète et corrige l'image de Vitalba donnée par Goldoni dans la treizième des *Prefazioni Pasquali* (un acteur, trop souvent et trop volontiers, prêt à faire rire)¹³ soulignant au contraire sa disposition à la réussite, sa verve, son habilité à jouer avec le *zanni*, ce qui venait de l'échange réciproque des rôles.

Mais au commencement de la phase décisive de sa "conversion" au théâtre il y a une autre rencontre de Goldoni avec un acteur: sa rencontre avec Antonio Sacchi. La physionomie intellectuelle de Sacchi est sans doute très remarquable par rapport aux autres acteurs: dans son bagage il y a la danse académique, étudiée d'abord au Théâtre de Cour de Vienne, puis au théâtre de la Pergola; il faut ajouter encore qu'il parlait correctement français et espagnol - selon ce que dit Bartoli - et que "dans les conversations avec des personnes cultivées, il avait l'esprit éclairé et érudit". Soit Bartoli, soit Goldoni, enfin, mettent l'accent sur sa culture, qu'il met au service d'un jeu comique très

¹² A ce propos il faut rappeler le *Ditrambo de' partigiani del Sacchi Truffaldino*, que je viens de citer à la note 6, et que l'on peut lire dans l'ouvrage de Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testi*, Firenze, Sansoni, 1757-1761, vol. V, pp. 433-45.

¹³ C. Goldoni, *Opere*, ed.cit., vol.I, pp. 712-713. On peut lire ce que Bartoli écrit à propos de Vitalba dans le tome II des *Notizie*, aux pp. 271-278.

raffiné. Goldoni, lui-même, rappellera dans ses *Mémoires* que Sacchi introduisit souvent dans ses improvisations des citations tirées de Sénèque, de Cicéron, de Montaigne: "avait l'air d'appropriier les maximes de ces grands hommes à la simplicité du balourd; et la même proposition, qui étoit admirée dans l'Auteur sérieux, faisoit rire sortant de la bouche de cet Acteur excellent"¹⁴.

Successivement, sa carrière - Sacchi eut une vie très longue - confirmera ce portrait d'acteur cultivé et intellectuel ("un comique versé dans les choses de l'art - c'est encore Bartoli que je cite - et paraissant gracieux, fin, soit dans les facéties, soit dans les sels, spirituel et bizarre"): sa collaboration avec un dramaturge certainement attentif à la modernité, comme Chiari; la rencontre avec un écrivain de la valeur de Gozzi, une rencontre qui continue bien au-delà des *Fiabe*, toujours visant au renouveau des formes dramaturgiques, jusqu'à partager l'abord à la *comédie larmoyante*. Et enfin, quand l'âge semble le fatiguer comme acteur, il est encore un directeur de troupe intelligent, bien conscient de la nécessité d'engager sa troupe dans un exercice constant.

Si Sacchi était un fils d'art, c'est une grande vocation qui avait poussé au théâtre l'autre grand acteur rencontré par Goldoni au commencement de sa carrière, Cesare D'Arbes¹⁵. D'origine bourgeoise (son père était directeur de Postes pour les provinces de l'Etat du Frioul), comme Goldoni il quitta pour le théâtre son métier de "miroitier", qui - je pense - était un art assez rémunérateur dans la Vénétie au XVIII^e siècle, et il mit - comme dit Bartoli - "toute son application pour réussir dans le rôle de premier vieillard". Cet acteur aussi, animé par une vocation authentique qui l'avait poussé hors des règles de la vie bourgeoise, mais qui interprétait la profession d'acteur en termes d'"engagement", c'est-à-dire d'application et de discipline, sent l'exigence d'une collaboration dramaturgique lui permettant de parcourir des voies nouvelles et de réhausser ses propres qualités. Et c'est lui qui cherche Goldoni, qui le met en contact avec la troupe dirigée par Gerolamo Medebach avec qui il est en train de travailler. Cette troupe est un extraordinaire mélange d'acteurs d'origines disparates: à côté du bourgeois qui a fermement voulu devenir acteur comique (D'Arbes) il y a des comédiens qui jouaient dans les rues,

¹⁴ A propos de Sacchi voir Goldoni, *Mémoires*, I, 41 (in *Opere*, ed.cit., vol. I, pp.190-191) e *L'Autore a chi legge* du *Servitore di due padroni* in *Opere*, cit.,II, pp. 7-9; Bartoli, *Notizie storiche*, cit., II, pp. 143-149. Et aussi Carmelo Alberti, *Carlo Gozzi e Antonio Sacchi. Il dramaturgo e il suo doppio*, en "Ariel", II (1987), 2, pp. 65 - 84.

¹⁵ Parmi les nombreuses sources goldoniennes voir *Mémoires*, I, 51 e II, 1 (in *Opere*, ed.cit., vol. I, pp. 229-32 e 243-44) et *L'Autore a chi legge* des *Due gemelli veneziani* (in *Opere*, ed.cit., vol. II, p.156).

comme Giuseppe Marliani et Teodora (danseurs et acrobates) et des aventuriers comme Luzio Landi.

La troupe était dirigée par Gerolamo, qui avait succédé au père de Teodora, Gaspare Raffi. Bartoli ne dit pas ce que Gerolamo avait fait auparavant, mais il est significatif qu'il donna un tournant à la troupe, en la dirigeant vers un théâtre plus cultivé et en donnant de l'homogénéité à son jeu, ce dont témoignent les mêmes textes de Goldoni. Et le jugement de Bartoli ("un expert conducteur de sa troupe, un excellent acteur dans ses particuliers caractères" qui a même "su acquérir la considération d'homme de probité") propose l'image d'un administrateur avisé de ses propres moyens d'acteur et il propose encore l'idée d'interpréter d'une façon plus élevée la profession de directeur de troupe; et l'activité ultérieure de Gerolamo le confirmera: l'engagement de Goldoni et de Chiari, le fait que - malgré les hauts et les bas de la vie - sa troupe sera pour tout le siècle l'étape obligée dans la carrière de tous les jeunes acteurs les plus doués cherchant un succès définitif¹⁶.

* * * *

Un épisode raconté dans les *Mémoires* (enveloppé, pourtant, dans l'atmosphère d'un mythe, mais signifiant aussi le retour à la mémoire de Goldoni, après l'amère expérience du *Théâtre italien*) peut bien nous donner l'idée de ce que la toute première expérience avec Medebach avait représenté, avant que Goldoni ne fût engagé à plein titre comme poète de troupe.

Goldoni raconte¹⁷ qu'il avait écrit pour D'Arbes la comédie *Tonin Bellagrazia* (imprimée ensuite sous le titre de *Il frapattore*) cherchant à répéter ce qui avait bien réussi avec *Momolo cortesan* , c'est-à-dire de faire jouer l'acteur sans masque. Pendant les répétitions, les acteurs et l'auteur s'amuserent littéralement "comme des fous" ("les comédiens rioient comme des fous, je riois aussi"), mais, devant le public, la comédie échoua désastreusement. Ce qui importe de cet épisode ce n'est pas sa conclusion; mais tout simplement c'est le rire qui unit l'auteur et toute la troupe dans le libre développement du jeu théâtral des répétitions (un moment de théâtre dans le théâtre, très différent du didactique sérieux, que je voudrais définir lucide, froid, livide et lugubre du *Teatro Comico*). Et, grâce à ce rire, un élément devient fondamental, un élément que l'on ne doit pas évaluer en des termes seulement psychologiques: la solidarité entre le dramaturge et ses acteurs, qui, rien qu'une fois, les met au même niveau et qui trouve son

¹⁶ On peut lire le portrait de la troupe de Medebach dans le roman de Pietro Chiari, *La commediante in fortuna*, Venezia, Pasinelli, 1755, où Gerolamo est caché sous le nom de "Signor di Marbele".

¹⁷ C. Goldoni, *Mémoires*, II, 1, en *Opere*, ed. cit., vol. I, p. 244.

point d'appui dans l'invention du théâtre. Nous avons devant nous (et c'est un moment rare, unique peut-être dans la mémoire théâtrale de Goldoni) une troupe qui fait une expérience pour laquelle le dramaturge et les acteurs veulent chercher ensemble une voie nouvelle, sans donner l'idée de vouloir réformer le théâtre italien.

Selon moi, on a jusqu'à présent trop insisté sur le problème des "étiquettes", sur le lieu commun des jalousies des rôles, sur l'incapacité, sur le manque de volonté, sur l'opposition de ces acteurs à sortir du répertoire fixe de la comédie de l'art. Moi, au contraire, je crois que vraiment l'élan vers le renouveau, le bouleversement des rôles, la recherche de nouvelles possibilités pour leurs moyens expressifs ne réside pas seulement chez l'auteur Goldoni, mais aussi chez les acteurs, peut-être grâce à leur situation dans un domaine touchant au théâtre institutionnel et à celui que l'on joue sur la place, et grâce à leur nécessité de créer une troupe homogène en commençant par l'hétérogénéité de la formation et de la culture théâtrale de chacun des comédiens.

C'est dans cette perspective que, je crois, on devrait étudier non seulement les textes des débuts de Goldoni mais aussi l'activité du théâtre Sant'Angelo dans son ensemble.

Que l'on considère la gamme des caractères interprétés par Luzio Landi¹⁸: de la virtuosité du *Bugiardo* à la modulation tragi-comique de Lelio dans le diptyque de Bettina, à l'ingénuité enfantine que Lelio prend dans la *Serva amorosa*, au personnage aventureux, riche encore en ascendances baroques, de l'*Incognita*. Que l'on pense à l'envie qui revient en Golinetti, en D'Arbes, en Collalto, de se hasarder à jouer sans masque et en des doubles rôles (un cas typique, celui-ci, où la dramaturgie naît avant tout de l'acteur). Mais que l'on pense, surtout, à l'extraordinaire attitude pour tous les rôles caractérisant le jeu scénique de Teodora Medebach, à même de passer du rôle brillant de Rosaura dans la *Donna di garbo* et de la *Vedova scaltra* aux inquiétudes de Griselda, de Bettina et Pamela¹⁹.

De ce point de vue, alors, les années du théâtre Sant'Angelo et celles qui les devancèrent immédiatement peuvent nous apparaître comme

¹⁸ Bartoli a dédié à Luzio Landi l'une des biographies les plus intéressantes et riches en verve. A propos de son attitude à jouer "all'improvviso" on peut voir aussi ce qui écrivait Chiari dans sa *Commedianti in fortuna*. Le répertoire de Luzio Landi a été l'objet d'une thèse de l'un de mes élèves: Antonio Bartolo, *Lelio nelle commedie di Goldoni al Sant'Angelo*, Università degli Studi di Genova, anno accademico 1988-89.

¹⁹ A propos de Teodora on peut voir ma contribution *Goldoni, Teodora Medebach, Bettina*, in C. Goldoni, *La putta onorata. Storia di Bettina, prima parte*, Genova, edizioni del Teatro di Genova, 1987, pp. 54-64, e celles de Ginette Herry que je viens de citer à la note 2.

années d'une extraordinaire expérimentation, plutôt que de la réforme, ce qui peut nous expliquer aussi la variété des solutions dramaturgiques que Goldoni essaya à cette époque: le canevas, le romanesque, la comédie de caractère, la comédie de mœurs, les dénouements tragiques...

Certainement cette solidarité entre auteur et acteur peut se fêler, également en raison de cette espèce de caducité typique de la condition sociale et psychologique des acteurs et qui explique les brusques interruptions de certains rapports et, par conséquent, du travail accompli: Sacchi choisit une autre voie, malgré le succès obtenu avec les canevas que Goldoni a écrits pour lui (et il finira par être son grand antagoniste, d'abord avec Chiari, après avec Gozzi); les notices de Golinetti se perdent; D'Arbes, peu après, préfère les propositions évidemment plus séduisantes de l'Electeur de Saxe, qui à Dresde lui octroya, comme dit Bartoli, "la direction dans l'emploi des jeux de hasard, d'où il put tirer quelque fortune; et il rentra en Italie bien pourvu soit de vêtement soit d'argent".

La précarité du métier, l'exigence de s'assurer un profit plus grand (ce à quoi Goldoni aussi est très attentif, ce que démontre le contrat qu'il stipulera ensuite avec Ventramin) semblent conditionner dans cette phase le rapport de l'auteur avec les acteurs, plus que les incompréhensions sur le projet théâtral.

Mais cela n'arrive pas avec Gerolamo et Teodora Medebach. Bartoli comprend très bien la réalité de l'expérimentation commune entre l'auteur et la troupe quand il dit, à propos de Gerolamo:

"Ayant été l'unique mobile lequel l'Italie puisse tirer l'avantage d'avoir eu, elle aussi, un Excellent Poète comique avec le très illustre Goldoni, n'ayant pour cela à envier à la France son Molière, on parvient avec lui à établir une époque considérable de notre théâtre".

C'est un jugement qui remet les choses à leur place: sur les planches de la scène, sur l'initiative de Medebach (et de sa compagnie) on a fait l'expérimentation dont le moteur ("l'unique mobile") ont été les acteurs, la réforme du théâtre", née de cette expérimentation, appartient à la page imprimée de l'"Excellent Poète comique".

Si l'élément décisif de l'expérience scénique du théâtre Sant'Angelo doit s'identifier, non pas à la réforme, mais plutôt à concilier les exigences réciproques, du mutuel enrichissement des acteurs et du dramaturge, alors les raisons de la difficulté que Goldoni rencontra les premières années du théâtre San Luca apparaîtront plus clairement.

Ici, comme il manque une volonté précise d'expérimentation des acteurs²⁰, le rapport entre le dramaturgie de Goldoni et la dramaturgie des acteurs (c'est-à-dire leur façon de concevoir la scène avec autonomie indépendamment du texte prémédité) devient un conflit difficilement conciliable.

Goldoni va s'orientant toujours plus clairement vers une dramaturgie d'auteur, et le grand effort qu'il est en train d'accomplir dans cette direction en témoigne: il élabore pour "la presse" un texte toujours plus autonome de la scène, dans son activité d'éditeur de lui-même. Il doit donc se mesurer encore une fois avec la dramaturgie des acteurs, une dramaturgie fondée non pas sur le principe de la "moralité" (sur lequel il a élaboré son propre théâtre écrit et imprimé), mais sur le principe du plaisir, sur la nature irréductiblement ludique du théâtre joué.

Ce que désormais, à partir du *Teatro comico* et de l'édition Bettinelli, Goldoni considère la réalisation de la réforme, est alors remise en discussion.

C'est pourquoi les années du théâtre San Luca sont, d'abord, des années de tentatives inchoérentes sous certains aspects, où Goldoni accomplit aussi des expériences différentes par rapport aux acteurs et à leur façon de jouer. Le cas du *Vecchio bizzarro* en est un exemple²¹.

Dans la première saison théâtrale au Théâtre san Luca, Goldoni pense répéter avec le Pantalone Rubini la même expérience qui eut du succès avec Golinetti, D'Arbes et Collalto, c'est-à-dire il pense faire jouer l'acteur sans masque: le choix du personnage tombe sur son caractère qui est une nouvelle lecture du "cortesan", mais un peu vieilli (le titre de la comédie sera, en effet, *Il cortesan vecchio*); mais l'acteur, qui n'a pas l'habitude de jouer sans masque, s'égare et la comédie échoue. Quelques années après²², Goldoni la publie une autre fois et - contrairement à son habitude - il transforme le "cortesan" en Pantalone: dans la comédie imprimée, c'est-à-dire, il met de nouveau au personnage le masque qu'il lui avait oté sur la scène. Et dans les dernières lignes de *l'Autore a chi legge*, en imaginant d'autres mises en

²⁰ A ce propos voir Franco Fido, *Le illusioni e i mostri degli anni difficili al Teatro San Luca*, in *Guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Torino, Einaudi, 1977, pp.121-135; Carmelo Alberti, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990, surtout les pp. 157-167.

²¹ A propos de cette comédie de Goldoni très peu connue on pourra voir mon introduction à la traduction française (*Le vieux boue en train*) par Marie France Sidet, qui va paraître chez l'Arche éditeur.

²² On avait joué la première fois cette comédie pendant le carnaval de 1754; elle avait été imprimée dans le tome II de l'édition Pitteri. Goldoni lui-même reprendra le thème de l'échec de sa pièce dans *Il Festino*, sa pièce suivante, où sous forme de conversation, il rapporte les critiques qu'il avait reçues.

scène de la pièce jouée une seule fois par un acteur habile, mais qui ne savait pas jouer son rôle sans masque, "pour la difficulté de retrouver un vieillard gracieux sans masque" il le met même au personnage qui doit être celui qu'il appelle "notre bien aimé Pantalone", c'est-à-dire un Pantalon idéal²³.

La comédie, dans l'édition Pitteri, est dédiée à Francesco Bonfadini, patricien vénitien (qui, en 1761, sera sénateur de la République de Venise) et acteur amateur. Cette dédicace sera aussi l'occasion pour célébrer les vertus des acteurs amateurs, en les opposant au jeu "corrompu" des professionnels et pour reconnaître à Bonfadini les louanges qu'il avait réservées seulement à Sacchi²⁴. Ce choix n'est absolument pas fortuit, parce qu'il coïncide avec un moment d'authentique intérêt de Goldoni pour les aristocrates de théâtre, pour les "petits théâtres de société", dans les résidences à la campagne de la noblesse émilienne (comme Albergati Capacelli, dont le rapport avec Goldoni a été mis au point par Jacques Joly)²⁵ et la noblesse vénitienne, comme Bonfadini, pour lequel Goldoni écrit des canevas improvisés, malheureusement perdus²⁶.

Si dans les dédicatoires la comparaison entre le théâtre des professionnels et celui des amateurs semble devenir une véritable opposition, l'expérience des "petits théâtres de société" fut certainement une expérience parallèle au travail du théâtre San Luca, expérience à laquelle Goldoni semble confier, à ce moment-là, ses propres espoirs de réforme, dans le contexte d'une plus grande liberté.

Mais c'est à cette même époque qu'appartient aussi l'expérience du théâtre romain; Franca Angelini a parlé à ce propos, d'"une rencontre avec des acteurs complètement imperméables à son théâtre, capables d'en dénaturer le sens et de faire prévaloir leur manque de professionnalisme, ou leur différent professionnalisme sur une comédie à succès telle que *La vedova spiritosa* (...); c'est-à-dire, la rencontre avec un théâtre dominé par l'acteur, un certain type d'acteur, pourtant, qui démentit l'idée fondamentale de la réforme de Goldoni, qui veut contrôler l'acteur au moment où il s'en sert pour l'invention d'un

²³ C'est Pamela D. Steward, qui a mis en évidence ce problème in *Goldoni fra letteratura e teatro*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 44-45.

²⁴ In C. Goldoni, *Opere*, ed. cit., vol. V, pp. 347-351.

²⁵ Jacques Joly, *L'altro Goldoni*, Pisa, ETS editrice, 1989, pp. 57-97.

²⁶ Il est très important de rappeler les Lettres dédicatoires de Goldoni aux personnages de l'aristocratie vénitienne, amateurs de théâtre, qui précèdent les comédies de cette période, comme Pamela S. Steward (op. cit., pp. 81-92) et Carmelo Alberti (*Dediche ad uomini prudenti. Le relazioni di Goldoni con i destinatari delle sue commedie a stampa*, in "Ariel", VII (1992), pp. 99-130), ont récemment souligné.

caractère"²⁷. Franca Angelini, elle-même, a justement vu dans l'utopie du théâtre "a carato", théorisée par le comte Lasca dans *l'Impresario delle Smirne*, une utopie issue de cette expérience-là. Comment ne pas voir, alors, dans cette utopie une image idéalisée des premières années du théâtre Sant'Angelo, de la troupe de Medebach, collaborateur sur la scène avant d'être impresario; et le regret de Goldoni de l'avoir quitté pour en choisir un autre qui le payerait davantage?

De toute façon Goldoni trouvera une issue à cette crise grâce à l'aide déterminante des acteurs: d'un côté, en découvrant de nouveau en Caterina Bresciani la souplesse, l'intensité d'expression, c'est-à-dire les caractéristiques du jeu de Teodora Medebach, au moment où sa dramaturgie se tourne de plus en plus vers l'analyse romanesque des passions, ou bien en créant enfin un "caractère" masculin d'une grande importance (après les tentatives échouées de *l'Avaro geloso* et du *Vecchio bizzarro*) avec *Sior Todaro Brontolon* quand entrera dans la troupe Antonio Martinelli²⁸; mais surtout en dégageant entièrement les énergies des acteurs dans les grandes comédies chorales (représentant la véritable nouveauté dramaturgique de ces années) qui se soutiennent justement sur le "concertato" caractéristique de la dramaturgie des acteurs.

* * * *

Franca Angelini a encore raison quand elle voit dans le voyage de Goldoni à Rome la "répétition générale" du voyage à Paris. Là - nous le savons - les problèmes qu'il avait eus à Rome et, les premières années, au théâtre San Luca, deviendront une dure réalité de tous les jours, et, le plus souvent, probablement imprévue.

En ce cas aussi, je suis convaincu qu'on ne peut partager ni la thèse que Goldoni était peu engagé dans la recherche dramaturgique (ce que soutient Birgit Weichmann dans le récent numéro de la "Revue d'histoire du théâtre" dédié à Goldoni), ni la thèse de Goldoni condamnant la paresse des comédiens²⁹. Justement la situation de conflit, en effet, encore une fois proposée dans la pratique de la scène, entre la dramaturgie des acteurs et celle de l'auteur peut nous expliquer soit le grand nombre des échecs de ces années, soit le grand chef-

²⁷ Franca Angelini, *Goldoni a Roma*, in *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1984, pp. 63-72.

²⁸ A propos de Martinelli voir F.S. Bartoli, *Notizie storiche*..., cit. vol. II, pp. 30-32.

²⁹ Je me réfère en particulier à Birgit Weichmann, *L'engagement de Goldoni au Théâtre italien de Paris*, in *Goldoni à Paris*, numéro spécial de la "Revue d'histoire du théâtre", 1993, 1, pp. 9-16. Très utilement, dans le même numéro (pp. 21-40) Ginette Herry a choisi, traduit et annoté des *Extraits de lettres* que Goldoni avait écrites de Paris pendant ces années-là.

d'œuvre de la trilogie d'Arlecchino et Camilla (c'est à dessein que je cite celle-là, non pas la trilogie de Zelinda et Lindoro). Dans la Trilogie d'Arlecchino et Camilla se réalise pour la dernière fois - dans le texte destiné à la scène, non pas dans le texte écrit - la conciliation de l'exigence d'une direction dramaturgique chez Goldoni et l'"art de plaire" du jeu scénique des acteurs (Camilla Veronese et Carlo Bertinazzi) qui peuvent exprimer tout leur "savoir théâtral" (j'emprunte à Ferdinando Taviani cette formule). Un savoir fait aussi dans l'intention de "s'amuser pour amuser", de "folie", "de retrouver le plaisir du théâtre dans la réalité tangible ambivalente de l'acteur qui joue" - selon certaines heureuses définitions de Claudio Meldolesi³⁰ - l'opposé, c'est-à-dire, de la "raison publique" à laquelle la réforme de Goldoni cherchait à se conformer.

Mais il y eut encore un dernier exemple, qui a affaire à Goldoni, du théâtre conçu comme "l'art de plaire" et que je voudrais en quelques mots rappeler, pour conclure.

Goldoni, à Paris, avait trouvé Collalto, un acteur à qui il était bien attaché parce qu'il avait vécu avec lui, pendant quelque temps, l'expérience du théâtre Sant'Angelo quand il était entré dans la troupe de Gerolamo Medebach pour y substituer, dans le rôle de Pantalone, Cesare D'Arbes. Je me réfère au Tonino-Pantalone du *Teatro comico*, pour qui Goldoni avait écrit le double rôle des *Due Pantaloni* (avant qu'ils soient imprimés sous le titre *I Mercantanti*) et afin qu'il le jouât sans masque, lui avait confié son propre autoportrait avec le personnage de Guglielmo dans *l'Avventuriero onorato*. Il avait encore plusieurs fois repris le grand succès de D'Arbes, *I due gemelli veneziani*.

Goldoni le rappelle dans le troisième chapitre de la troisième partie des *Mémoires*, dans lequel il parle des acteurs du *Théâtre italien*:

"(...) il avait joué en Italie une de mes pièces intitulée Les deux jumeaux venitiens, dont l'un était balourd et l'autre spirituel; il y donna à ce sujet une tournure nouvelle, et il ajouta un troisième jumeau brusque, emporté; il rendit les trois différens caractères en perfection; il fut extrêmement goûté et applaudi et je me fis un vrai plaisir de lui abandonner tout le mérite de l'imagination"³¹.

Goldoni se réfère au canevas en quatre actes que les comiques italiens avaient joué devant le roi à Versailles le vendredi 31 Décembre

³⁰ Pour cette analyse je me suis inspiré de deux travaux que je considère d'une importance fondamentale: Claudio Meldolesi, *Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese*, in *Il teatro italiano nel Settecento*, par Gerardo Guccini, cit., pp. 244-264 et Ferdinando Taviani, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, en "Teatro e storia", I (1986), pp.25-75.

³¹ Carlo Goldoni, *Opere*, ed.cit., vol. I, p. 448.

1773 (dont il existe la publication de 1774) et qui, transformé en comédie dialoguée et traduite par Pierre-Augustin Lefèvre de Marcouville, sera éditée jusqu'à la fin du siècle, surtout à l'usage "des Sociétés et des troupes de Provinces" et qui sera traduite en allemand en 1799³².

Avec Collalto, Bertinazzi joua le rôle d'Arlecchino, serviteur d'un des jumeaux.

Comme nous le rappelons bien, dans les *Due gemelli* de Goldoni, Arlecchino jouait un rôle extrêmement réduit, secondaire par rapport à l'action, il était peu plus qu'un faible figurant. Dans le canevas de Collalto ce n'est pas ainsi. La triple performance de Collalto-Zanetto (les trois jumeaux ont tous, à la différence de la comédie de Goldoni, le même prénom, pour augmenter les équivoques) est renforcée, en effet, par la très active présence sur la scène de l'Arlecchino-Bertinazzi qui peut s'exhiber comme "serviteur de trois maîtres".

Ce rôle n'est pourtant pas employé sur le double ton de la gaucherie et de la ruse, mais sur celui de l'étonnement et de l'étourdissement d'Arlecchino, face à une réalité dont il ne réussit pas à se rendre compte: Arlecchino, toujours très pris, est en effet constamment "ému" à cause de l'apparition, quand il ne s'y attend pas, de ce qu'il croit être son propre maître et qui, naturellement, ne l'est pas, une fois sur trois. Il est toujours contraint d'obéir à des ordres qui lui semblent dénués de sens. Ce qui prouve aussi que Bertinazzi donna une très personnelle interprétation du vieux canevas d'où Goldoni avait tiré la pièce pour Sacchi, resté encore dans le répertoire du *Téâtre italien*³³.

C'étaient les scènes entre Bertinazzi et Collalto qui étaient mises en valeur, construites avec un rythme progressivement toujours plus soutenu, scandé par les sorties et les entrées toujours plus rapprochées de Collalto qui dans le "finale" - mais seulement dans le "finale" - devient le maître de la scène.

De ces notices, mêmes si sommaires, on peut remarquer que Goldoni dans les *Mémoires* en donne un tableau qui rend compte seulement en partie de la pièce et du spectacle auquel il assista sans doute. Cette fois le bref laps de temps entre la représentation et le témoignage ne peut faire attribuer à des oublis le silence sur la présence de Bertinazzi et sur le différent équilibre dramaturgique qui s'en suit par rapport à sa vieille comédie.

³² *Les trois jumeaux vénitiens, comédie italienne en quatre actes*, par M. Collalto, Comédien Italien de la troupe du Roi, représentée devant Sa Majesté, à Versailles, le vendredi 31 décembre 1773, Paris, Vente, 1774.

³³ Comme résulte du répertoire publié en Cl.D. Brenner, *The théâtre italien. Its repertori 1716-1793 with a historical introduction*, Berkely and Los Angeles, University of California Press, 1961.

On peut très bien expliquer, quand même, ce silence. Goldoni évite de citer le principal responsable de son renvoi du *Théâtre italien*, de même qu'il veut souligner sa générosité ("je me fis un vrai plaisir de lui abandonner tout le mérite de l'imagination") à l'égard de Collalto, qui n'avait jamais dénoncé sa dette envers la comédie de Goldoni. C'est avec une grande discrétion que Goldoni, dans les paisibles pages des *Mémoires*, célébrant son arrivée à Paris, ne revendique pas le "droit d'auteur", mais seulement la paternité d'une invention qui avait été "extrêmement goûtée et applaudie", et qui le renvoie, avec le souvenir, aux années de sa jeunesse, vers la saison de son meilleur rapport avec les acteurs.

Franco VAZZOLER