

La violence à huis clos

Proposition de lecture dramaturgique¹ des *Tracasseries domestiques* de Carlo Goldoni.

Les réflexions suivantes me sont inspirées par la pièce de Goldoni, *Les Tracasseries domestiques*, dans la traduction proposée par Pierre Laroche² qui met en évidence le caractère particulier d'un texte oublié depuis sa création en 1752³ alors que les enjeux dramatiques et scéniques proposés mériteraient l'épreuve de la scène. Plusieurs raisons peuvent expliquer l'oubli d'une comédie qui selon Goldoni lui-même ne rencontra pas l'assentiment du public⁴; l'une des principales pourrait bien être la place qu'occupe cette comédie dans la production du dramaturge vénitien

1. Je me réfère à la notion d'analyse dramaturgique telle qu'elle est proposée par Patrice Pavis, in Dictionnaire du théâtre, Paris, Messidor, 1987, pp 136, 137.

2. Carlo Goldoni, *Les Tracasseries domestiques*, introduction et traduction de Pierre Laroche, Paris, l'Arche éditeur, 1995. Les citations de la pièce sont toutes empruntées à cette édition.

3. Cette pièce n'a jamais été montée en France, ni en Italie jusqu'à une époque récente : la pièce a été jouée en février 2000 par la troupe « La Goldoniana » au Teatro Santa Teresa de Verone et en février 2002 au Teatro de San Stivio de Vicence dans une mise en scène de Gianni Visentin : ce qui prouve un intérêt nouveau des troupes italiennes pour ce texte.

4. Il écrit dans son Avis au lecteur, écrit au moment de la publication de la pièce dans le tome VI des éditions Paperini en 1754 : « Habent sua sidera lites », ont coutume de dire les hommes de loi ; j'en dirai de même des comédies. Certaines, qui mériteraient meilleure fortune, sont défavorisées dès leur parution et d'autres connaissent un accueil plus heureux que ne pouvait leur permettre leur mérite. Celle-ci, qui a pour titre *Les Tracasseries domestiques*, est l'une de celle que j'appellerais malheureuses, parce que j'avais formé pour elle un présage favorable, et, à mon grand regret, je l'ai vue moins applaudie que d'autres de mes comédies qui, selon moi, méritaient moins.

pendant les années de la Réforme : écrite pour le couple Marliani, titulaires des rôles de serviteurs dans la troupe Medebach, cette comédie se situe entre les deux pièces inspirées par la soubrette Maddalena Marliani, *La Serva amorosa* et *La Locandiera*, dont il est inutile ici de rappeler l'importance qui a été redoublée par les lectures scéniques stimulantes de Visconti (*La Locandiera*, 1952) et de Ronconi (*La Serva amorosa*, 1986). Il est certain qu'à côté, cette histoire de conflit familial plus ou moins aiguillonné par les serviteurs et arbitré par Pantalon, le raisonnable marchand vénitien, peut, à première vue, ne présenter qu'un intérêt secondaire. Cette impression est confortée par le résumé qu'en donne Goldoni dans ses *Mémoires* français quand il écrit : « Il s'agit dans cette Pièce de personnes de qualité : c'est une veuve avec deux enfants, et son beau-frère qui est le chef de famille. Ils sont tous raisonnables, ils s'aiment, et ils paroissent faits pour jouir de la plus douce tranquillité ; mais les gens de la maison, toujours brouillés entre eux et tracassiers par état, tâchent d'intéresser les maîtres dans les brouilleries domestiques : la discorde s'empare des uns et des autres, et le désordre va si loin, que l'on parle de séparation. Il y a un homme de loix qui les tourmente, et les conseille de plaider. Un ami commun s'intéresse à leur tranquillité ; on propose des moyens : le premier article de raccommodement est de mettre les domestiques à la porte ; ce projet souffre beaucoup de difficulté ; chaque maître voudrait garder le sien, mais au bout du compte, c'est l'unique expédient pour rétablir la paix ; on fait maison neuve ; tous les différends cessent, et les maîtres se rapprochent sans difficulté. »⁵

Toutefois, dans la préface éclairante qui accompagne sa traduction, Pierre Laroche remarque qu'il y a une contradiction entre les propos de Goldoni dans son *Avis au lecteur* où il explique l'insuccès de sa comédie par son peu de relief dû au fait que les caractères de ses personnages « ne sont ni trop excessifs, ni trop appuyés, et ne sortent pas trop de l'ordinaire » et leur démesure qui saute aux yeux à la lecture de la pièce. Peu ordinaire, constate encore Pierre Laroche, la violence dans les rapports « des personnages entre eux, qu'ils soient ou non du même bord social. » Quel secret cette comédie contient-elle pour que, au moment de sa publication, Goldoni écrive une adresse au lecteur qui en dénie l'effervescence ? Plusieurs hypothèses peuvent être envisagées dont l'une concerne les conditions de l'écriture de cette pièce. On sait aujourd'hui que les comédies de Goldoni contiennent en creux l'histoire des acteurs et des troupes

5. *Mémoires*, Deuxième partie, chapitre XV.

pour lesquelles elles étaient écrites.⁶ Celle-ci qui accorde une large place à l'intervention des serviteurs, reflète-t-elle les discordes qui secouèrent la troupe Medebach à l'arrivée des Marliani et en particulier de Maddalena qui renouvela et stimula l'inspiration de Goldoni au point de susciter la jalousie des autres acteurs et que l'auteur veut oublier au moment il publie la pièce, c'est-à-dire, après avoir quitté la troupe de Medebach et le théâtre Sant'Angelo pour la troupe du Théâtre San Luca? C'est une hypothèse plausible mais non stimulante – sauf à la considérer comme un matériau d'information enrichissant le travail des comédiens – pour un metteur en scène qui voudrait monter cette pièce aujourd'hui.

L'autre hypothèse, pouvant faire figure de proposition de lecture, consiste à mettre en évidence les tensions contraires qui traversent ce texte et qui dénotent une double orientation dans la construction dramatique des *Tracasseries domestiques*.

On peut envisager dans un premier temps ce que j'appellerai le projet conscient de Goldoni qui tend à sauver l'institution familiale, base de la société: Pantalon, le marchand vénitien, qui incarne la raison et le bon sens, rétablit la « bonne harmonie, la concorde et la paix » dans une famille noble dont les membres sont enfermés dans un orgueil farouche, en désignant comme responsables de leurs querelles, les deux serviteurs, Coraline et Brighella. Une fois, les boucs émissaires arrêtés, tout peut rentrer dans l'ordre. Mais le « happy end » proposé est bien fragile et n'apparaît que comme une victoire momentanée du médiateur Pantalon.

À plusieurs reprises, tout au long du déroulement de l'action, celui-ci reconnaît que « les querelles qui naissent entre parents sont d'ordinaire les plus féroces » (I, 5) ou bien encore que « les maudites querelles de vanité qui s'installent dans les familles, pénètrent dans le sang, et font que les parents les plus proches deviennent entre eux les plus cruels ennemis. » (II, 12) À la fin de la pièce, il répète encore une fois que « les querelles de famille sont les plus féroces, les plus cruelles qui existent au monde. » (III, 20) Les mots qu'emploie Pantalon pour parler des querelles à l'intérieur des familles et son insistance à évoquer la cruauté et la férocité pourraient renvoyer à l'univers des Atrides. L'intervention conséquente des serviteurs témoigne alors dans ce cas de la coexistence des genres (éléments empruntés à la Tragédie et à la Comédie) souhaitée par Goldoni dans son

6. Voir en particulier le dossier « Goldoni et ses acteurs », in Les Cahiers de la Comédie française, n° 6 (hiver 1992-1993). Voir également, Ginette Herry, *Le poète et la soubrette ou l'impossible roman de Coraline*, in Goldoni-Ronconi: La Servante aimante, Dramaturgie, 1987.

projet de réforme et qui correspond aussi aux attentes du public vénitien composé des trois ordres de la société.

Mais on peut également voir dans ces affirmations réitérées de Pantalon, une allusion auto-référentielle de Goldoni à l'une des premières pièces écrites pour la compagnie Medebach, *L'Uomo prudente* (1748). Bien qu'elles ne présentent pas le même milieu social – *L'Uomo prudente* se passe dans la famille de Pantalone dei Bisognosi, marchand vénitien et de sa seconde femme Béatrice – les deux pièces ne manquent pas de points communs. Leur action se situe dans le sud⁷ : l'une à Naples, (*Les Tracasseries*) et l'autre à Sorrente « principato del regno di Napoli » comme le précise la didascalie initiale.

Les deux comédies traitent des conflits familiaux qui passent par la violence. Dans *L'Uomo prudente*, cependant, on assiste à un « attentat contre le père » perpétré par Béatrice et Ottavio le fils de Pantalon qui versent du poison dans la nourriture qui lui est destinée. Pantalon n'est sauvé que par « un coup de théâtre ». C'est la petite chienne de Rosaura sa fille, qui mange le plat empoisonné. Mais l'honneur est sauf car Pantalon étouffera le scandale en remplaçant la petite chienne par une autre identique et la dénonciation du crime demeurera sans effet. La violence de Beatrice répond à celle de Pantalon, une sorte de « Rustre » avant la lettre qui n'hésite pas à proférer des menaces de mort contre tous ceux (y compris sa propre fille victime des manigances de sa belle-mère) qui sont susceptibles d'atteindre à son honneur. Il parle d'égorger comme un porc, Lelio le sigisbée, avec un couteau qu'il brandit et de laver par la même occasion son honneur dans le sang de sa fille. (I, 16) Il a aussi, nonobstant ses allégations sur l'amour qu'il porte à son prochain, piégé l'escalier de sa maison afin de précipiter dans un puits hérissé de clous et de rasoirs les visiteurs indésirables qui regarderaient de près ou de loin sa femme et sa fille. (I, 16) C'est donc bien contre ces extrêmes-là que Pantalon met en garde dans *Les Tracasseries* : le dérapage violent et tragique qui peut s'emparer de l'organisation familiale quel que soit le milieu social dans lequel il advient. Et fort de ce souvenir, il s'investit totalement dans sa mission de médiateur et de garant de l'honneur de l'institution au point de « mouiller sa chemise » quand par-dessus le marché les amoureux voudront transgresser les convenances. (III, 11)

7. Une autre pièce de cette époque, *La Famiglia dell'antiquario*, dans laquelle se déroule un conflit très violent entre une belle-mère et sa belle-fille au point que Goldoni renonce au « happy end » comme il l'explique dans son *Avis au lecteur*, se passe également dans le sud, à Palerme.

Sa tâche est ardue, car si l'expression de la violence est affirmée et extériorisée dans *l'Uomo prudente*, elle se manifeste dans *Les Tracasseries domestiques* de manière plus complexe. La richesse de ce texte tient aussi aux tensions souterraines qui le travaillent et qui pourraient bien s'apparenter à ce que Michel Foucault désignait en son temps comme la « sourde butée des instincts contre la solidité de l'institution familiale et contre ses symboles les plus archaïques. »⁸ L'avocat Balanzoni semble parler de cela quand il affirme : « ...lorsque le diable commence à prendre pied dans les familles, il n'y a plus aucune paix. » (I, 10) L'enfer, c'est la famille, semble dire alors implicitement cette comédie et les *puntigli* réitérés tout au long de l'action apparaissent comme les symptômes d'une haine enfouie. L'intrigue de la pièce est organisée autour d'un combat, arbitré par Pantalon, entre deux personnages qui ne se parlent pas.⁹ En effet, le comte Ottavio et la comtesse Béatrice, sa belle-sœur, ont érigé entre eux une frontière imaginaire mais néanmoins inaccessible entre leurs territoires respectifs, à l'intérieur même de la maison familiale. Il est intéressant de noter qu'une didascalie, à la fin de la pièce, indique que lorsque Pantalon voudra les mettre en présence, ils reculeront pour ne pas se parler¹⁰ et qu'ils n'échangent, en tout et pour tout, que trois répliques conventionnelles au moment de leur réconciliation purement artificielle (III, 18). La forme de leur combat n'est donc pas l'affrontement mais le règlement de comptes par symboles interposés qui n'exclut pas les pulsions violentes. Ottavio n'hésite pas à défoncer à coups de pied un portrait de la mère de Béatrice. Celle-ci qui veut faire tout ce qu'elle peut imaginer pour lui déplaire et le blesser menace de faire couper tous les arbres fruitiers du verger d'Ottavio : l'attentat contre l'image de la mère de l'un et les visées castratrices de l'autre ont pour corollaire leurs pulsions destructrices ou autodestructrices. Béatrice n'hésite pas à sacrifier sa fille en la destinant au couvent plutôt que d'accepter son mariage avec le jeune homme qu'elle aime choisi par son beau-frère. Ottavio, quant à lui, déclare : « ...si on me provoque un tant soit peu, plutôt mourir que céder. » (I, 5) Ou encore en parlant de sa belle-sœur : « ...je n'hésiterai pas à courir moi-même à ma

8. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, 1961, pp. 588-589.

9. Comme deux acteurs qui refusent de jouer ensemble. Cela veut-il dire que Medebach qui jouait généralement le rôle d'Ottavio était en conflit avec le seconde amoureuse qui jouait généralement Béatrice, alors qu'il a des scènes avec le personnage de Rosaura, la fille de Béatrice, rôle généralement dévolu à Teodora Medebach, sa femme ?

10. (III, 18) *Ottavio et Béatrice s'avancent pour surprendre leurs serviteurs ; mais, en se voyant l'un l'autre, pour ne pas avoir l'occasion de parler ensemble, ils font quelques pas en arrière.*

ruine, pour la perdre, elle et tous ceux qui lui son proche. » (II, 7) Et enfin : « Je ferai en sorte que ma belle-sœur et mon neveu soient ruinés par ce procès. Je souscrirai volontiers au naufrage de ma famille plutôt que de leur donner la moindre satisfaction. » (III, 2)

Les serviteurs, Coraline et Brighella, sont contaminés par la violence de leurs maîtres et répercutent dans leurs conflits personnels, les positions destructrices de ces derniers. Lors d'une altercation avec Brighella, Coraline n'hésite pas à lui dire : « Moi insolente ? Par tous les diables... ! Je ne sais pas ce qui me retient de te sauter à la gorge et de t'arracher la langue. Mais écoute bien, je te jouerai un tour de ma façon. Moi insolente ? Je me vengerai, même si je devais y perdre mon emploi, mon pain et ma vie. » (I, 1)¹¹ Brighella n'est pas de reste quand il la dénonce à son maître ou lorsqu'il veut égorger Arlequin, dont il est jaloux, de ses mains. Leur affrontement est direct car contrairement à leurs maîtres, ils se rencontrent dans les territoires interdits au risque de subir des agressions physiques : Ottavio laisse entendre qu'il va jeter Coraline dans les escaliers ou la balafre. Les menaces de Béatrice sont moins précises mais laissent présager des actes terribles quand, à propos de Brighella, elle confie à Pantalon : « S'il avait eu l'audace de me dire quelque chose en face, pauvre de lui ! » (I, 7) D'ailleurs quand elle prévoit de passer à l'acte, elle voudra dénoncer Brighella comme déserteur malgré les risques qu'il encourt ce qui effraie Coraline au point de modifier son comportement.¹² Même si cette violence témoigne de l'attitude brutale des nobles de l'époque envers leurs serviteurs, ce qui prévaut ici c'est que la violence de chaque maître envers le serviteur de l'autre s'adresse en réalité à celui-ci. Tout se passe, dans cette pièce, comme si Ottavio et Béatrice réglait aussi leurs comptes par serviteurs interposés. La parole qui circule entre les maîtres est véhiculée par les serviteurs. Mais le plus souvent, c'est une parole altérée, déformée, parfois même inventée qu'ils rapportent à leurs maîtres respectifs. Ceux-ci ne la mettent cependant jamais en doute comme s'ils y percevaient

11. On peut rapprocher cette violence de celle de la Coraline de *la Serva amorosa* qui menace de vengeance corporelle celui qui oserait mettre en doute son honnêteté : « ...bien que je sois une femme, j'aurais le courage de lui sauter à la taille, de lui griffer le visage, de lui arracher la langue, de lui extirper le cœur. » (II, 12) G. Davico Bonino voit dans cette violence quelques échos des recherches d'effets pathétiques des drames et des romans larmoyants anglais et français, alors traduits sur la Lagune. In *la Famiglia, la donna, il disamore*, Programme de la mise en scène de Ronconi, 1986.

12. (II, 3) Béatrice. « J'ai su qu'il avait été soldat, et qu'il a déserté. Le comte Ottavio le protège ; mais je le ferai savoir à ceux qui doivent le savoir, et il sera renvoyé à son régiment les fers aux pieds. »

l'écho de ce qu'ils pensaient eux-mêmes car ils sont trop heureux d'y trouver prétexte à des querelles renouvelées. Dans cette perspective, il est plus intéressant, me semble-t-il, de considérer ici les serviteurs comme des « ego alter »¹³ des maîtres plutôt que comme des manipulateurs. La scène de la révélation à la fin de la pièce dans laquelle Pantalon engage Béatrice et Ottavio à entendre, puisque la scène se passe dans le noir, un échange entre Coraline et Brighella, dépasse alors les intentions du médiateur quand il prévenait Ottavio dans ces termes : « Nous allons assister à un beau spectacle. » (III, 17) Si, comme dans de nombreuses pièces de Goldoni, le recours au théâtre dans le théâtre a une fonction de révélateur, il prend ici une dimension plus complexe : les maîtres, écoutent le jeu de surenchère auquel se livrent Coraline et Brighella, comme s'ils écoutaient leurs propres mots jusqu'à ce que les serviteurs sortent de leurs rôles de doubles pour émettre leur vérité : « Coraline : Oh, nous autres serviteurs, nous aimons nos maîtres par intérêt. Brighella : Et pourtant, dans cette maison, il n'y a rien d'intéressant. Coraline : C'est vrai. Rien que des radineries. Brighella : Des fous furieux. Coraline : Insupportables. » (III, 18)

Les scènes dans l'obscurité sont probablement des emprunts au théâtre espagnol que Goldoni connaissait bien et en particulier à celui de Tirso de Molina dans lequel l'obscurité favorise le jeu des doubles.¹⁴ Si les serviteurs ont le fantasme de puissance qui les pousse à penser qu'ils sont les maîtres – ce qui est davantage vrai pour Coraline que pour Brighella qui le fait pour lui plaire – ils deviennent dangereux car ils subvertissent l'ordre établi. C'est ainsi que Pantalon interprète la situation quand il parle d'eux comme des « ennemis de la maison. » (III, 20) Ce thème est très souvent exploité chez Goldoni mais les serviteurs ne sont pas toujours emprisonnés. L'arrestation et l'emprisonnement de Coraline et de Brighella est certes le signe d'une société répressive et violente, mais ils disent aussi autre chose. L'arrestation advient hors scène car dès qu'ils sont mis en lumière, Coralina et Brighella quittent le plateau sans chercher à se défendre comme si leur raison d'être en scène disparaissait. Il peut paraître curieux qu'après ce qui vient de se passer, les maîtres ne tentent pas de les retenir. On peut imaginer

13. Ego alter, « un soi-même autre » expression forgée par Edgar Morin, citée par Duarte Mimoso-Ruiz : *Problématique de Don Juan : une impossible synthèse ?* In, Littératures, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, n° 29, 1993.

14. Je pense en particulier au *Burlador de Seville* dont Goldoni parle dans ses *Mémoires* comme d'une mauvaise pièce. Avant d'écrire son *Don Giovanni Tenorio* en 1736, il avait lu la pièce de Molière. Même si sa version du mythe qui supprime le valet, n'a rien à voir avec celle de Molière, peut-être s'est-il souvenu de quelques détails en écrivant les *Tracasseries*. Est-ce un hasard, en effet, si Brighella ouvre la pièce en grattant du tabac ?

alors que c'est une partie d'eux-mêmes qui s'évanouit : la partie obscure des pulsions destructrices qu'il faut enfermer ou réprimer pour que la paix puisse advenir. Ces remarques dépassent sans doute les intentions de Goldoni, mais elles ont leur cohérence dans une lecture dramaturgique de la pièce, d'autant qu'elles ne dévoient pas la logique du double et des contraires qui structure les personnages, régit leurs rapports et confère à l'architecture de l'ensemble une parfaite symétrie.¹⁵

Il y a quelque chose d'intrigant dans cette pièce quant aux raisons de l'animosité qui gouverne les rapports entre Béatrice et Ottavio et qui contamine presque tous les personnages. La pièce ne fait que décrire un état de fait qui doit bien avoir une origine dans la mesure où les personnages ont conclu un accord avant de se retirer dans leur territoire respectif, à l'intérieur de la maison familiale. Cet accord semble concerner une délimitation des pouvoirs de chacun que Béatrice veut outrepasser. « Ma belle-sœur » dit Ottavio « a des prétentions excessives. Qu'elle s'en tienne à nos accords si elle ne veut pas la rupture. » (I, 3) En effet la pièce s'ouvre sur un ordre que Coraline transmet à Brighella de la part de sa maîtresse. On peut supposer dans un premier temps que si Béatrice agit ainsi, c'est qu'elle se sent frustrée de quelque chose. Est-ce le fait de passer de la domination d'un mari à celle d'un beau-frère alors qu'elle pourrait, désormais veuve, jouir de sa liberté ? Apparemment, la gestion de ses biens est assurée par Ottavio qui le fait mal comme le prétend son avocat et celui de son fils : « Mon conseil est de l'obliger à rendre compte de la façon dont il a administré les biens ; et comme il a été un homme plutôt généreux dans la dépense, qu'il a fait des constructions inutiles, et d'autres choses qui n'étaient pas nécessaires, nous lui en ferons voir de toutes les couleurs. » (I, 10) La querelle de pouvoir a donc pour corollaire une querelle d'intérêt car si Ottavio n'administre pas bien les affaires, Béatrice risque de perdre sa dot. Mais, malgré cela, elle n'est pas procédurière, c'est plutôt son fils qui la pousse à exiger le partage car il a besoin d'argent. Ce que veut Béatrice c'est autre chose : elle le dit d'ailleurs elle-même : « Mais ce partage n'est pas une vengeance suffisante ; je veux quelque chose de plus. » (I, 10) Ce quelque chose de plus pourrait bien être de la reconnaissance : être estimée, respectée, par son beau-frère, exister à ses yeux. Au

15. Est-ce de cela dont est conscient Goldoni quand il écrit dans son Avis au lecteur : « La nécessité de composer un grand nombre de comédies en une année m'oblige à varier la manière de les écrire. Aussi celui à qui l'une ne plaît pas est-il satisfait par une autre. Pour celle-ci, il me suffit qu'elle soit examinée et acceptée avec sympathie par ceux qui s'entendent de comédie et dont j'espère qu'ils la trouveront plus régulière que bien d'autres » ?

moindre témoignage d'estime que Pantalon lui ramène de chez Ottavio¹⁶, elle est prête à abandonner ses exigences. Mais à la parole de Pantalon, s'oppose toujours celle de Coraline ou celle de Lelio qui distillent les propos négatifs supposés d'Ottavio : elle recommence alors ses provocations infernales jusqu'à ce que lui reviennent des paroles plus positives. La demande de renvoi de Brighella qu'elle adresse à son beau-frère par l'intermédiaire de son fils est significative à cet égard : son désir est qu'Ottavio renvoie son serviteur comme il l'a fait l'année précédente pour une cantatrice.¹⁷ Le refus de ce dernier déchaîne en elle, des sursauts agressifs d'orgueil qui trahissent en réalité une profonde insécurité ou le sentiment même d'être niée.¹⁸ Comment, en effet, peut-elle avoir moins d'importance qu'une cantatrice ? Lorsque Pantalon propose un compromis, elle exige que Brighella, sans sa livrée, vienne demander pardon et surtout « que toute la famille et tous les domestiques soient là. » (I, 8) comme témoins de cette reconnaissance à laquelle elle aspire. Sa demande de renvoi du serviteur dévoile d'une certaine manière les secrets d'Ottavio. S'il a sacrifié son serviteur à la cantatrice, c'est peut-être pour elle aussi qu'il a fait les dépenses inconsidérées dont parlait l'avocat. C'est peut-être encore à elle, qu'il prévoit de léguer ses biens quand il répond à Pantalon qui le presse de se marier : « À quoi bon sauvegarder la maison ? Une fois que je serai mort, il n'y aura plus personne. Mes biens, je sais à qui les léguer. » (I, 5) Ce qui, bien entendu, provoque la colère de Pantalon, puisque pour lui, les biens ne doivent pas quitter la famille. On peut voir, peut-être, dans cette déclaration d'Ottavio, davantage qu'une manifestation d'égoïsme forcené, la prémonition de la fin d'un monde. Ottavio est un personnage mystérieux et double. Capable de grandes fureurs, il revendique néanmoins une douceur de caractère : « Je suis l'homme le plus doux de la terre. Il n'est rien qui me plaise plus que la concorde et la paix. » (I, 5) Il avoue que son seul plaisir sont ses arbres fruitiers et en particulier ses poiriers. (I, 5 et 6) Ce détail est intéressant à plus d'un titre : d'abord parce qu'il est rare chez Goldoni qu'un homme parle de sa passion des arbres. Ensuite parce qu'il indique ce territoire qui permet à

16. Elle dit, par exemple, à Pantalon qu'elle veut bien avoir de l'indulgence pour Brighella « Puisque vous m'assurez que mon beau-frère a de l'estime pour moi... » (I, 8)

17. Pantalon le rappelle à Ottavio : « Cher Monsieur le Comte, il faut parfois céder. Je sais que l'an dernier vous en avez renvoyé un autre, pour faire plaisir à une cantatrice. » (I, 5)

18. Béatrice : « Il va voir, Monsieur mon beau-frère, si je compte pour rien dans cette maison. Il va voir qui je suis. »

Ottavio d'échapper au huis clos de la violence familiale : son jardin secret en quelque sorte, que Béatrice, on l'a vu plus haut, veut détruire. Si Goldoni s'est inspiré, des livrets napolitains de l'Opéra bouffe, ce qui est une supposition de ma part, dans lesquels les arbres fruitiers sont liés à Eros – le poirier était dans l'Antiquité consacré à Aphrodite – le jardin d'Ottavio prend une dimension métaphorique. Quoi qu'il en soit c'est une indication précieuse sur la sensualité d'Ottavio dont doit tenir compte un comédien qui voudrait travailler le rôle.

À côté du conflit original et complexe entre Ottavio et Béatrice, redoublé par celui des serviteurs, la pièce propose aussi un affrontement mère-fille, fils-image du père, frère-sœur.

Lelio, le fils de Béatrice, qu'Ottavio considère comme une « tête brûlée » affronte assez tôt dans le déroulement de l'action son oncle Ottavio sur son territoire. (I, 3) Envoyé par sa mère, il vient réclamer le renvoi de Brighella. Mais assez vite Lelio revendique une égalité avec son oncle de manière assez insolente et pour défouler sa colère qui ne peut pas s'exprimer, il s'en prend au serviteur en le menaçant de lui casser le bras. Il se conduit exactement comme ses aînés. Lelio est une sorte de double déchu de son oncle. Comme lui, il a des secrets. Il entretient « la fille d'un laquais », et pour cela, il vole de l'argent à sa mère et semble avoir des démêlés avec la justice.¹⁹ Son rôle dans l'action est surtout d'envenimer les rapports entre sa mère et Ottavio afin de récupérer de l'argent. Il veut aussi assumer le rôle du père disparu en exerçant son autorité auprès de sa sœur Rosaura mais celle-ci qui connaît ses secrets, réussit à le faire taire en le menaçant de tout révéler à la mère. Dans cette pièce, les femmes savent les secrets des hommes comme si elles passaient leur temps à les épier : pour Rosaura, il s'agit de se servir des failles qu'elle décèle pour se protéger. Dans le combat qui l'oppose à son frère (II, 17) Rosaura est victorieuse car elle est plus habile que lui. Elle a aussi un caractère plus trempé qu'elle a dû se forger dans l'affrontement avec une mère autoritaire : mais surtout une mère tellement obsédée par son beau-frère qu'elle en devient cruelle avec sa fille. Au-delà de la question de la subordination des filles à l'autorité parentale qui fait partie du contexte social de l'époque, au-delà des larmes de Rosaura²⁰ qui renvoient au pathétique à la mode, ce qui

19. Dans presque toutes les pièces de Goldoni, le personnage qui porte le prénom de Lelio a plus ou moins les mêmes caractéristiques.

20. Le rôle de Rosaura était tenu par Teodora Medebach, la première amoureuse pour qui Goldoni approfondit le rôle féminin dans la direction pathétique. Teodora savait très bien attendrir le public, comme Rosaura attendrit ici par ses larmes Pantalon et Ottavio.

frappe dans *Les Tracasseries* c'est la résistance du personnage. Amoureuse de Florindo, le futur mari qu'on lui a attribué, elle n'a pas l'intention d'accepter le brusque changement d'avis de sa mère. (I, 12) Elle transgresse deux fois les ordres de cette mère sourde à la douleur, à la sensibilité et à l'amour qu'elle considère comme « si peu de chose ». La première fois, en faisant irruption pour démentir ce que sa mère est en train de dire à son fiancé et pour clamer son amour, haut et fort. (1, 15) L'amour librement consenti devient dans ce contexte une force d'opposition aux manœuvres destructrices et tyranniques de la mère: « Vous ne m'ôtez pas tout » affirme Rosaura, « Vous ne m'ôterez pas son amour de mon cœur, son visage de ma mémoire. » (1,12) La deuxième fois, lorsque Béatrice a décidé d'enfermer sa fille au couvent, Rosaura n'hésite pas à franchir les limites du territoire interdit par la mère²¹: celui de l'oncle auprès duquel elle vient plaider sa cause et demander de l'aide, comme si elle recherchait, auprès d'une image paternelle, une protection contre la mère. Ce qui est très intéressant c'est qu'Ottavio dise que tout cela est de sa faute et reconnaisse que c'est la haine de Béatrice envers lui qui rejaillit sur Rosaura. Il y aurait un long développement à faire également sur les relations triangulaires entre les personnages dans cette pièce: qu'elles soient œdipienne: Béatrice, Ottavio, Rosaura. Sociale: Ottavio, Béatrice, Pantalon, ou encore amoureuse, Coraline, Brighella et Arlequin dans le rôle du « pousse à jouir ».

Pour toutes ces raisons et pour bien d'autres encore, car ce texte ouvre des perspectives multiples pour l'imaginaire d'un metteur en scène, cette comédie, propose des questionnements passionnants pour le travail théâtral et scénique. Ils concernent en premier lieu l'approche des comédiens qui doivent tenir compte de la multiplicité des facettes qu'offrent les personnages. Comment rendre – et il s'agit d'un problème plus spécifiquement de mise en scène – le rapport entre l'ego et l'ego alter mis en évidence dans le groupe maîtres-serviteurs ?

L'autre problème – et non le moindre – a trait à la conception de l'espace: comment représenter ce huis clos qui réverbère la violence et entraîne les personnages dans un tourbillon qui pourrait être infini ?

Pour la dimension pathétique voir l'article de Lucie Comparini: *Des mouchoirs et des larmes: pathétique et passion de la page à la scène*, in Goldoni, le livre, la scène, l'image. Chroniques italiennes, n° 38. 1994.

21. (I, 12) Béatrice: « Prenez garde de ne plus aller dans les appartements de votre oncle; si vous y allez, malheur à vous ! »

Comment signifier les cloisonnements invisibles que les personnages ont érigés entre eux ? Que faire de la didascalie qui situe la pièce dans le sud. Certes, le sud proposé par Goldoni relève de l'imaginaire. On a longtemps cru que lorsque Goldoni situait ses comédies en dehors de Venise, il s'agissait d'un processus de distanciation avant la lettre pour défier la censure. La tendance de la critique aujourd'hui est de reconsidérer cette position. Mais je crois que, quoi qu'il en soit, essayer de rendre cette dimension du sud par la lumière, ou par quelques signes, peut constituer une démarche critique pertinente d'autant plus que lorsque Goldoni traite de la violence à Venise, elle est soit sociale et conjugale dans les comédies dites « vénitiennes » ou présente les effets pervers de la tyrannie des pères sur la famille et particulièrement sur les fils.²² Mais elle reste dans les limites du réalisme et de la représentation du monde et n'atteint pas les proportions délirantes et fantasmatiques qui la situe aux confins de la folie comme le propose *les Tracasseries*.

Pour conclure provisoirement, je voudrais citer une phrase de Strehler à propos de son travail sur Goldoni et de ses résistances face à certains textes. Il écrit : « Les grands poètes de théâtre se font eux-mêmes choisir exerçant une contrainte mystérieuse à laquelle nous donnons, nous, interprètes, des justifications logiques parce que nous ne voulons pas admettre l'idée d'être choisis. »²³ Aujourd'hui c'est ce qui se passe pour moi avec cette pièce et j'espère que ce sera le cas pour des metteurs en scène ou des troupes car le passage par Goldoni est essentiel pour aborder le théâtre contemporain. Il faut espérer, en tout cas, que ce souhait ne reste pas « scène morte ».

Myriam TANANT

22. Pour les comédies vénitiennes, je pense à *La Putta Onorata*, *le Buona Moglie le Massere*. Car il est bien évident que la violence qui s'exprime dans les *Baruffe chiozzotte* dépasse les limites de la famille et se passe à l'extérieur. Le deuxième groupe de pièces auquel je fais allusion comprend *les Rustres* et *Sior Todero brontolon*.

23. Giorgio Strehler, *Notes pour il Campiello*, in *Un théâtre pour la vie*, traduit de l'italien par Emmanuelle Genevois, Paris, Fayard, 1980.