

DU 17 AU 21 MAI 2017
THÉÂTRE DE L'ÉPÉE DE BOIS

DU MERCREDI AU VENDREDI 20H30 - SAMEDI 16H ET 20H30 - DIMANCHE 16H

IL BUGIARDO

LE MENTEUR DE CARLO GOLDONI

MISE EN SCÈNE

ALFREDO ARIAS



AVEC

GEPPY GLEIJESES
MARIANELLA BARGILI
ANDREA GIORDANA

ET LORENZO GLEIJESES ANTONIO INTERLANDI LUCIANO D'AMICO
LUCHINO GIORDANA VALENTINA VALSANIA

SCÉNOGRAPHIE, COSTUMES CHLOE OBOLENSKY MUSIQUE MAURO GIOIA
LUMIÈRES GIGI ASCIONE

SPECTACLE EN ITALIEN SURTITRÉ



GRUPE
TSE



GITIESSSE
Artisti Riuniti
diretta da Geppy Gleijeses

Le teatro Quirino de Rome

présente

du 17 au 21 mai 2017 au Théâtre de L'Épée de Bois

IL BUGIARDO de Carlo Goldoni



Adaptation : **Alfredo Arias** et **Geppy Gleijeses**

Mise en scène : **Alfredo Arias**

Avec : **Geppy Gleijeses, Marianella Bargilli, Andrea Giordana, Lorenzo Gleijeses, Antonio Interlandi, Luciano d'Amico, Luchino Giordana, Valentina Valsania**

Scénographie et costumes : **Chloé Obolensky**

Lumières : **Gigi Ascione**

Musique originale : **Mauro Gioia**

Spectacle en langue italienne, surtitré. Production : Teatro Quirino - Rome

Du jeudi au samedi à 20h30 / samedi et dimanche à 16h00

Tarifs : 20€ (plein tarif), 15€ (collectivités, groupes à partir de 10, séniors, habitants du 12e et Pass Vincennes), 12€ (étudiants – 26 ans, demandeurs d'emploi, invalides, Pass Culture), 10€ (enfants de – de 12 ans et groupes scolaires)

Relations Publiques : Catherine Cléret
06 49 39 43 79 – mél : cleretc@gmail.com

Théâtre de L'Épée de Bois, Cartoucherie. Route du champ de Manœuvre 75012 Paris

«IL BUGIARDO». «*Le menteur*»

Cette comédie de Carlo Goldoni fut représentée pour la première fois à Mantoue en 1750 et imprimée à Florence en 1753.

Nous sommes devant une des œuvres les plus représentatives de la réforme de l'écriture théâtrale initiée par Goldoni. Il s'agissait de sortir le théâtre vénitien des schémas traditionnels de la Commedia dell'arte. Même si Goldoni assumait son héritage, il critiquait son caractère répétitif et anachronique, lui opposant une écriture inspirée par l'observation directe de la réalité.

La mise en scène est signée par Alfredo Arias, auteur de spectacles brillants, animés par une ironie tantôt tendre, tantôt folle, qui s'accorde parfaitement à l'esprit enjoué de ce texte Goldonien.

Geppy Gleijeses, "celebre attore italiano", incarne Lelio, Il Bugiardo, accompagné par Marianella Bargilli dans le rôle de Rosaura et par Andrea Giordana, dans le personnage de son père, un Pantalon drôle, attachant et qui sous son masque moralisant cache une folie qui fait de son fils son digne héritier.

Chloé Obolensky, qui a collaboré notamment avec Peter Brook et Deborah Warner, a conçu des décors et des costumes poétiques qui recréent avec grâce et fragilité une Venise en train de s'effacer.

Mauro Gioia, interprète et musicien Napolitain, a composé une partition nostalgique et vibrante que sous-tend l'action dramatique et la vie de ces créatures victimes des mensonges du Bugiardo, Lelio.

Le spectacle fut créé au «Napoli Teatro Festival» en 2015. Il a été présenté à Rome, Florence et Milan. Aujourd'hui, il prolonge sa tournée en France du 17 au 21 mai 2017. Il est repris entre mars et mai 2017 au théâtre de l'Épée de Bois à la Cartoucherie de Vincennes. Le théâtre de l'Épée de Bois est un lieu merveilleux, chaleureux et enchanteur, dirigé par Antonio Diaz Florian.

UNE CÉLÉBRATION

En présence de cette comédie, notre première réaction serait de punir le menteur, et il est vrai que l'intrigue de Goldoni se termine par la condamnation du personnage de Lelio : celui qui n'a rien fait d'autre que de transformer les situations convenues de la vie en des «merveilleuses inventions», produits de ses audacieux mensonges.

Mais le repentir de Lelio ne fera pas long feu. Le mensonge est pour lui la seule manière de vivre une existence exaltée et joyeuse. Mieux vaut un quotidien dérégulé par le mensonge que l'insupportable répétition d'un mécanisme prévisible dicté par la morale et la logique d'une société rigide.

Je pense que l'apparent jugement moraliste de la pièce cache sournoisement un hommage à tous ceux qui choisissent une vision romanesque de la réalité, fût-ce au prix de quelques souffrances.

Cette version du Menteur nous propose de célébrer par le personnage de Lelio un fabuleux écrivain inventeur, non pas d'une œuvre littéraire, mais d'une comédie humaine.

Alfredo Arias

LE TROPISME ITALIEN D'ALFREDO ARIAS

L'Italie est pour le franco-argentin Alfredo Arias l'autre tropisme qui contrebalance ses retours réguliers à son pays natal. Avec *Le menteur* de Goldoni, le metteur en scène confirme la solidité et la nécessité de son lien avec l'Italie et avec ses grands classiques.

Lorsqu'il s'installe en Europe au début des années 1970, Alfredo Arias, quittant l'Argentine de la dictature, fait un long séjour à Rome où il découvre des affinités profondes avec la culture italienne, alors en pleine effervescence culturelle, au cinéma et au théâtre. De ce séjour romain, lui restera un attachement fidèle aux artistes italiens et il répond tout au long de sa carrière aux sollicitations des théâtres ou des comédiens italiens et proposera lui-même des créations qui rencontreront un très chaleureux accueil, tant pour le répertoire italien (au théâtre et à l'opéra), que pour ses propres œuvres personnelles, comme *Concha Bonita*, *Les Peines de cœur d'une chatte française*, *Madame Pink* qui vient d'être créé à Naples et repris à Rome, ou encore l'adaptation de *La Femme et le pantin*, *Pallido oggetto del desiderio*, tous donnés en langue italienne.

L'Italie, où par ailleurs il a également présenté les mises en scène françaises de ses plus grands succès, est une référence récurrente de son inspiration, comme l'a prouvé *Divino Amore*, hommage à la troupe théâtrale D'Origlia Palmi, précisément découverte à Rome, dans le petit théâtre de la via dei Penitenzieri, près du Vatican, où des comédiens fervents représentaient des mélodrames larmoyants et des vies de saints, dans un mélange d'amateurisme et de passion lyrique où le comique côtoyait la pure poésie.

Outre ses mises en scènes de grands opéras (entre autres *Le Barbier de Séville* et *Les Contes d'Hoffmann*, à la Scala de Milan, *La Veuve joyeuse* et *Les Mamelles de Tirésias* à Spoleto ou *Le songe d'une nuit d'été* de Britten à l'Opéra de Turin), il monte en italien Feydeau (*La dame de Chez Maxim*), Copi (*La femme assise et le Frigo*) et, plus récemment, une œuvre du grand auteur napolitain Raffaele Viviani (*Il circo equestre Sgueglia*) qui a été également accueillie en France pour quelques représentations exceptionnelles au Théâtre de l'Athénée.

Mais c'est à l'œuvre de Carlo Goldoni qu'il est revenu le plus régulièrement. Après avoir monté *Les jumeaux vénitiens* et *La locandiera* en français et en France, il a mis en scène *Il Ventaglio* en italien à Gênes. Et enfin Geppy Gleijeses lui a demandé de le mettre en scène, avec sa troupe, dans le chef-d'œuvre que Goldoni a écrit, en 1750, s'inspirant, comme *Le menteur* de Corneille près d'un siècle avant lui, de la pièce espagnole *La verdad sospechosa* de Juan Luis Alarcón en l'adaptant à un tout un autre environnement. *Il Bugiardo* avant de venir à Paris a été représenté durant deux saisons à Naples, Rome, Florence et Milan.

Les personnages s'y expriment dans plusieurs dialectes (vénitien, bien sûr, qui était celui que pratiquait le plus Goldoni, mais aussi romain et napolitain, à cause de l'origine de certains personnages). Le monde ironique, poétique et très réflexif de Goldoni, tout imprégné de *Commedia dell'arte*, correspond particulièrement bien au travail scénique d'Alfredo Arias qui accompagne souvent son regard d'une mise en abyme du théâtre. Les personnages de Goldoni font naître un doute sur la sincérité de leurs sentiments et utilisent le langage comme un jeu théâtral de représentation et d'illusion. On feint d'éprouver, on feint de croire et l'on se prend de part et d'autre au jeu. Merveilleux matériel pour les comédiens, le texte par sa forme et par son contenu transforme toute la vie sentimentale, professionnelle, matérielle en un miroir de dupes et d'émerveillement, entre Molière et Marivaux.

René de Ceccatty

IL BUGIARDO

L'aventure se passe à Venise au XVIIIe siècle. Le Docteur Balanzoni a deux filles en âge de se marier, Béatrice et Rosaura. La première est courtisée par Ottavio, la deuxième par le timide Florindo.

Survient Lelio, de retour dans sa ville natale après vingt ans passés à Naples. Flanqué de son valet Arlequin, Lelio s'amuse à séduire les deux soeurs, multipliant beaux mensonges et fariboles. Se prenant à son propre jeu, il va réellement tomber amoureux de Rosaura et tenter par tous les moyens d'évincer Florindo qui n'ose sortir de l'ombre. Quiproquos et coups de théâtre se succèdent jusqu'à l'arrivée de Pantalon, le père de Lelio qui va singulièrement compliquer les choses pour notre menteur impénitent...

*

L'INVENTEUR FANTASTIQUE

Lelio, le "héros" du Bugiardo vit dans un monde partagé entre Naples où il a grandi et Venise qui l'a vu naître.

Naples et Venise, les deux patries du théâtre italien. C'est là, dans cet univers foisonnant que Lelio va développer sa créativité, celle qui donnera naissance à son «invention fantastique» : le mensonge comme art de vivre.

Lelio, menteur : comment pourrions-nous condamner un homme heureux, gai et joyeux, simplement parce qu'il vit dans sa propre fiction ?

Une fiction qui est le produit de son inépuisable imaginaire, où abondent des situations mirobolantes, forgées dans ses rêves capricieux.

Nous pourrions reprocher à Lelio de vivre dans un monde irréel, mais par quelle raison devrions-nous le ramener à une quotidienneté insipide, pourquoi devrions-nous l'empêcher de prendre son envol ?

Vas-y Lelio ! Amuse-toi pour notre plus grand plaisir ! Devant les feux de la rampe tout est possible.

Cher Lelio, il sera écrit sur ta tombe, comme tu l'as voulu : «Ci-gît Lelio, qui pour raconter des bobards, était plus fort qu'un avocat et encore plus fort que le plus fantastique des romanciers et dont même sa mort est peut-être un irrésistible canular...»

Geppy Glejjeses

LA PRESSE

Le Menteur de Goldoni grâce à la mise en scène d'Alfredo Arias est une somptueuse fête populaire en équilibre entre les deux villes marines de Naples et de Venise.

Qu'il suffise de dire que soudain le metteur en scène Arias, comme c'est son habitude, tout en tenant par la main Goldoni et son mythe, avertit le public que le canevas de base doit être pris comme une création textuelle en totalité. Et c'est ainsi que le spectacle, tout en respectant le texte de départ et en le faisant resplendir de sa propre lumière, se transforme en une gigantesque féerie sur le mythe du spectacle total où même les dames qui envahissent la pièce, de la spirituelle Rosaura (Marianella Bargilli) à sa capricieuse petite sœur interprétée par la stupéfiante Valeria Contadino deviennent des pions sur un échiquier.

C'est si vrai que toute la compagnie entonne une célèbre chanson de Patty Pravo, adressant un hymne en l'honneur de la Bambola-Patty. A la stupeur du noble père (Andrea Giordana) qui s'impose peu à peu face au culot effronté de son fils débauché, en se décomposant, comme neige au soleil, devant les chansons de l'éclectique Gennaro Cannavacciuolo.

Avant que le Grand Final éclatant de feux d'artifice et de pétards conclue dans la célébration du savoir-faire retrouvé de Lelio que Gleijeses transforme en Fanfaron de Plaute...

Enrico Groppali. Il Giornale, 18 juillet 2015

Dans la mise en scène d'Alfredo Arias, Le Menteur ouvre la saison du Teatro Quirino. C'est un spectacle « à l'ancienne », je le dis sans intention critique.

Il y a en lui quelque chose de confortable, à commencer par la scénographie très documentée de Chloé Obolensky, toute en bois : panneaux, rideaux, perspective jusqu'au Grand Canal.

Même les costumes sont sympathiques, par leur excentricité et leur disparité: comme si chaque personnage vivait à une époque différente et dans un monde à lui.

C'est là que réside le sens de l'interprétation d'Arias : le mensonge, la mystification, l'embrouille semblent envahir tout le monde (vénitien), avec pléthore d'inventions et de trouvailles.

Parmi les interprètes, Andrea Giordana semble sûr de lui, équilibré, impavide. Marianella Bargilli, élégante, Geppy Gleijeses débordant Lorenzo Gleijeses hypermercurial.

Franco Cordelli. Corriere della sera, 18 octobre 2015

Dans Le Menteur de Goldoni, le traintrain d'un tranquille petit coin de Venise est soudain bouleversé par l'intervention d'un étranger. Celui-ci, revenant dans la lagune après un long séjour à Naples, s'insère dans la communauté, dont il courtise deux représentantes féminines, en se faisant valoir par une série de bobards prétendument spirituels. A mesure qu'ils risquent d'être découverts, il est contraint de forcer la dose dans une escalade encouragée par des auditeurs naïfs et, dans un cas ou deux, intéressés.

La comédie à un rythme très rapide, et c'est un chef-d'œuvre de géométrie démentielle. Nous sommes fascinés par les acrobaties par lesquelles notre héros effronté parvient à repousser le moment d'être démasqué, et dont il ne se sortira que les membres en miettes.

Arias ne se contente pas de dérouler l'intrigue, mais intervient pour désarçonner le spectateur, mettant en cause ce qui se produit sur la scène, en imaginant une troupe de saltimbanques un peu ringards qui feraient semblant d'appartenir à une même famille.

Les personnages portent les costumes du XVIIIe siècle, cependant que les répliques sont agrémentées du sel de quelques suppléments inattendus : par exemple, un des interlocuteurs se met sur les genoux de son partenaire comme si de rien n'était. Il y a également des chansons insérées, et telle ou telle réplique ajoutée d'un démiurge qui vient doubler l'auteur...

Geppy Gleijeses, en conciliant abstraction et réalisme, rend plausible et même, malgré nous, sympathique son embobineur par vocation plus que par intérêt, qui finit par tomber amoureux de son propre jeu, à la candeur d'enfant, et en même temps à la détermination implacable.

Masolino D'Amico. La Stampa, 25 octobre 2015

La fertile, éclectique imagination d'Alfredo Arias, metteur en scène et artiste franco-argentin aux mille facettes, a accompli une opération assez radicale, par moments raffinée, par moments plus frontale, sur le Menteur de Goldoni.

Pour la troupe de Geppy Gleijeses, dans le cadre du Napoli Teatro Festival, puis en tournée. Il a imaginé une troupe de saltimbanque un peu paumés de nos jours, la compagnie Cannavacciuolo, dont les membres portent leurs vrais noms d'acteurs et entre deux scènes se préoccupent de savoir où aller manger, se disputent sur leurs entrées en scène et leurs sorties, etc.... Ils montent donc la comédie de Goldoni publiée en 1753, la période dite de « la réforme théâtrale goldonienne », quand l'auteur se libère des conventions et des masques de la Commedia dell'arte, pour raconter l'histoire de Lelio, jeune menteur invétéré, bon-à-rien et bon vivant qui revient de Naples à Venise pour se faire entretenir par son père Pantalon.

Dans cette intrigue de petite communauté d'éternels combinards, Arias y va carrément : il se moque des conventions théâtrales d'aujourd'hui, il élabore un discours ironique, il adapte le langage au parler contemporain, il retraduit à sa manière le dialecte vénitien, il caractérise les personnages avec des masques...

Il en résulte un spectacle drôle, divertissant, avec le Lelio un peu mûri d'un Geppy Gleijeses déluré, fufou à la manière d'Alberto Sordi, l'Arlequin et le Brighella de Lorenzo Gleijeses, en charge d'un double rôle, avec une belle prestance physique et poétique, quand il conserve l'éclat des masques originaux et Andrea Giordana dans une interprétation débonnaire de Pantalon, ainsi que Marianella Bargilli, Mauro Gioia, Luchino Giordana, Valeria Contadino et Gennaro Di Biase.

Ce qui rend savoureux l'ensemble est le rythme, l'atmosphère de brocante qu'a créée Chloe Obolensky, avec des décors tout en bois, une vue de Venise avec le canal où finiront quelques personnages, dans une folie générale désopilante.

Anna Bandettini . La Repubblica, 8 novembre 2015

LES CRÉATEURS

Alfredo Arias

Né à Buenos Aires, il fait partie dans les années 60 d'un mouvement d'artistes plasticiens autour de l'Institut Di Tella, participant à de nombreuses expositions, happenings et performances.

En 1968, il forme le Groupe TSE et quitte l'Argentine pour présenter ses spectacles à Caracas, New York et Paris.

Copi : Sa première création à Paris au Théâtre de l'Épée de Bois est Eva Perón de Copi. Alfredo Arias conservera toujours un lien avec l'écriture poétique et unique de son ami et montera La Femme assise ; Loretta Strong ; Les Escaliers du Sacré-Cœur ; Le Frigo et Cachafaz.

Un théâtre personnel : Alfredo Arias compose un monde théâtral propre, avec une invention et un imaginaire baroque qui conserve toute la puissance de l'émerveillement de l'enfance, notamment Histoire du Théâtre ; Comédie policière ; Luxe ; Vingt-quatre heures ; Notes ; Vierge ; L'Étoile du Nord.

Théâtre des masques : Découvrant le travail du dessinateur du 19ème siècle Grandville, Alfredo Arias ouvre la porte d'un théâtre du merveilleux où règnent des animaux aux corps humains, et qui se prolonge dans un monde fantastique : Peines de cœur d'une chatte anglaise ; Peines de cœur d'une chatte française ; Le Jeu de l'amour et du hasard ; L'Oiseau bleu.

Un théâtre biographique : Avec Trio, pièce qui raconte la vie claustrée de ses tantes paternelles, Alfredo Arias commence un nouveau volet de son travail. C'est ainsi qu'il va explorer son enfance et plus tard ses retrouvailles avec son pays natal. Ces spectacles sont Famille d'artistes (musique originale d'Astor Piazzolla) ; Mortadela ; Faust Argentin ; Mambo Místico et Comédie Pâtissière.

Auteurs et répertoire : Son passage comme directeur du Centre Dramatique National d'Aubervilliers lui permet de faire une halte dans son travail de création et de pouvoir ainsi visiter des textes fondamentaux par leur puissance dramatique : La Bête dans la jungle d'Henry James dans l'adaptation de Marguerite Duras ; Les Jumeaux vénitiens ; La Locandiera, L'Éventail de Carlo Goldoni, La Tempête de William Shakespeare (Festival d'Avignon), La Ronde d'Arthur Schnitzler (Comédie-Française), La Dame de chez Maxim's de Georges Feydeau, Les Bonnes de Jean Genet (Athénée Théâtre Louis-Jouvet), Kavafis sur l'œuvre du poète grec d'Alexandrie, Les Oiseaux d'Aristophane (Comédie-Française), Truismes d'après le roman de Marie Darrieussecq (Théâtre du Rond-Point), Circo Equestre Sguiglia de Raffaele Viviani (Teatro Stabile Napoli)

Théâtre argentin : Alfredo Arias nous fait découvrir trois écrivains argentins. Deux femmes argentines qui chacune à leur manière ont su illustrer la société de leur pays (Nini Marshall, célèbre comique des années 50, et Silvina Ocampo, grande écrivaine, compagne d'Adolfo Bioy Casarès et complice de Jorge Luis Borges) à travers deux spectacles : Nini et La Pluie de feu. Un auteur contemporain (Gonzalo Démara) qui avec Déshonorée revisite une figure mythique du cinéma argentin.

Complicités : Alfredo Arias entretient une longue collaboration avec René de Ceccatty et Chantal Thomas. De René de Ceccatty, il monte son adaptation de La Dame aux camélias d'Alexandre Dumas fils et celle de La Femme et le Pantin de Pierre Louÿs, ainsi que des scènes d'Aimer sa mère et Mère et fils. Chantal Thomas écrit pour Alfredo Arias Le Palais de la reine et adapte son récit L'Île flottante.

Opéra : Alfredo Arias traduit son univers dans celui de l'opéra, notamment dans La Veuve joyeuse au Théâtre du Châtelet, Les Mamelles de Tirésias au Festival de Spolète, Les Contes d'Hoffmann à l'Opéra de Genève, au Théâtre du Châtelet et à la Scala de Milan, Les Indes galantes et The Rake's Progress au Festival d'Aix en Provence, Carmen à l'Opéra Bastille, La Corte de Faraon au Teatro de la Zarzuela de Madrid, Le Songe d'une nuit d'été au Teatro Regio de Turin. Au Teatro Colon de Buenos Aires, il monte The Rake's progress, Bomarzo et Mort à Venise.

Music-Hall : Pour les Folies Bergère, Alfredo Arias imagine Fous des Folies, pour le Théâtre du Rond-Point Divino Amore, et pour le Petit Montparnasse Buenos Arias (Hermanas / Cinelandia).

Comédie musicale : Sur une partition de Nicola Piovani, compositeur de Federico Fellini, entre autres pour Ginger et Fred, Alfredo Arias crée Concha Bonita. Puis il collabore avec Axel Krygier pour la création de trois pièces musicales Trois tangos ; avec Diego Vila pour le spectacle Tatouage et pour le Cabaret Brecht Tango Broadway, avec Bruno Coulais qui lui écrit la partition d'El Tigre et avec Mark Plati (arrangeur entre autres de David Bowie) qui compose la musique de Mme Pink.

Cinéma : Fuegos est son premier film, suivi du téléfilm Bella vista adapté de la nouvelle de Colette.

Chloé Obolensky

Née en Grèce et éduquée en Angleterre et en France Chloé Obolensky commence sa carrière comme assistante de Lila de Nobili et de Yannis Tsarouchis.

Une longue période de travail avec Peter Brook au Théâtre des Bouffes du Nord débute avec les décors et costumes pour La Cerisaie et entre autres, Carmen, Pelléas et Mélisande ou Le Mahabharata, parallèlement suivie par de nombreuses collaborations avec Deborah Warner (Death in Venice, E.N.O, Fidelio à La Scala, Onegine au Métropolitain Opera), Lev Dodine (La Mouette au Théâtre Maly de Saint Pétersbourg, La Dame de Pique à l'Opéra Bastille et au Théâtre Bolchoï), avec Andreï Serban et enfin Leftheris Voyadzis en Grèce (Antigone au Festival d'Epidaure).

Sa première proche collaboration avec Alfredo Arias sera pour la création des costumes de La Tempête de Shakespeare au Festival d'Avignon. Elle poursuivra avec Peines de cœur d'une chatte Française, Faust Argentin (costumes), Les Bonnes de Jean Genet (Décor et costumes) ou Truismes de Marie Darrieussecq (Costumes).

Elle reçoit en 2000 le Molière pour ses Costumes de Peines de Cœur d'une Chatte Française et pour l'ensemble de son travail dans ce domaine.

Geppy Gleijeses

Acteur, dramaturge, metteur en scène et producteur théâtral italien.

Élève favori d'Eduardo de Filippo, il dirige très jeune la «Compania Teatrale del Mezzogiorno».

Il a été directeur artistique du Théâtre National de Milan (93/99) et est le fondateur du «Teatro Stabile de Calabre ».

Depuis 2009, il dirige le «Teatro Quirino–Vittorio Gassman» de Rome.

Il est président du Forum des acteurs italiens (association syndicale) et de l'Institut du Spectacle européen.

Il a travaillé avec entre autres avec Alberto Sordi, Remo Girone, Les frères Taviani, Massimo Ranieri, etc.

Au théâtre, il a collaboré et a été dirigé par Eduardo De Filippo. Giorgio Strehler, Luigi Squarzina, Mario Monicelli, Roberto Guicciardini, Mario Missiroli, Aldo Trionfo, Gigi Proietti, Vittorio Caprioli, Armando Pugliese, Andrée Ruth Shammah, Egisto Marcucci, etc.

Il a dirigé dans ses productions et a travaillé aux côtés de Alida Valli, Marina Malfatti, Arnoldo Foà, Dominique Sanda, Laura Morante, Debora Caprioglio, Regina Bianchi, Isa Barzizza, Paola Quattrini, Mariano Rigillo, Bianca Toccafondi, Luigi Lo Cascio, Lucia Poli, Marilù Prati, Leopoldo Mastelloni, etc.

Il a été récompensé par de nombreux prix. Comme auteur, il a remporté le premier prix I.D.I., comme acteur le premier prix Gino Cervi en Italie et le premier prix des festivals de théâtre internationaux de Baltimore et de New York (USA).

Mauro Gioia

Napolitain, chanteur et réalisateur.

Ses créations et sa carrière sont consacrées à la mémoire de sa ville et son évocation; tradition théâtrale liée à la variété, cabaret et variété des artistes d'avant-garde du XXème siècle.

Parmi ses spectacles :

Piedigrottagioia et Naples Muta (qui explorent la relation entre le cinéma muet des années vingt et la chanson napolitaine), Cantasirena (sorte de music-hall à Naples).

Rendez-vous chez Nino Rota, qui met en lumière le songbook du compositeur milanais et dans lequel Mauro chante en duo avec Ute Lemper, Catherine Ringer, Sharleen Spiter...

Les œuvres de Mauro Gioia - toujours suspendues entre la culture populaire et le «divertissement intellectuel » ont exploré la relation entre la chanson et le théâtre, le glamour et l'exotisme, les films- suggestions et les citations picturales.

CARLO GOLDONI. NAISSANCE D'UN THÉÂTRE NOUVEAU

« Rien ne m'intéresse plus que l'analyse du cœur humain. » Carlo Goldoni

Quel était le théâtre que trouvait Goldoni à Venise au début du XVIIIe siècle ?

En dehors de quelques comédies littéraires de la Renaissance et de quelques auteurs modernes qui n'étaient joués, le plus souvent, que devant le public restreint des palais et des académies, le seul théâtre populaire, qui fournissait le répertoire de dizaines de troupes et qui attirait toujours les foules, était la *commedia dell'arte*.

Mais au XVIIIe siècle les personnages de cette tradition satirique et populaire ne correspondaient plus à la réalité du temps de Goldoni. Le genre lui-même s'était abâtardi, dégradé. La *commedia dell'arte* était devenue un genre conventionnel, avec des personnages de plus en plus détachés de la vie moderne. Goldoni est un homme de théâtre né. Tout en appréciant ce qu'il reste de verve populaire dans la *commedia dell'arte*, il se fait de la comédie une plus noble idée, il nourrit pour son théâtre une plus haute ambition. Comme les auteurs anciens et modernes qu'il admirait depuis sa jeunesse, il veut élever la comédie italienne à la dignité d'un genre littéraire. [...]

Mais Goldoni est tout le contraire d'un théoricien. Il aime la vie, la liberté. Il est un homme de théâtre, non un doctrinaire. Il veut faire une comédie qui soit à l'image de la vie, non un traité de morale ou une construction esthétique.

Du point de vue technique, sa « réforme » consistera à supprimer le port du masque et à remplacer le dialogue improvisé d'après canevas par un dialogue entièrement écrit. Du point de vue dramatique, il éliminera d'abord les personnages de la *commedia* qui ont perdu à son époque toute valeur satirique. Quant aux « masques » les plus importants, il va renouveler leur personnalité, leur donner un contenu social : des pantins inconsistants qu'ils étaient devenus, il va faire des personnages vivants, des personnages modernes.

Les adversaires de Goldoni ne s'y trompèrent pas. Supprimer les masques, c'était, disaient-ils, ruiner une tradition séculaire. Peindre des personnages contemporains, montrer la santé des gens du peuple, le bon sens des bourgeois, la prétention des nobles, le ridicule des sigisbées, c'était porter atteinte à l'ordre établi. L'opposition que mena le comte Gozzi contre Goldoni n'était pas uniquement d'ordre littéraire : derrière le destructeur de la vieille comédie, on attaquait l'homme qui se montrait trop tendre pour le peuple et réservait les flèches de sa satire pour ridiculiser l'aristocratie. On accusait Goldoni de s'être fait le serviteur du « Conte Populo », du comte Peuple. [...]

Dans l'élaboration de ce théâtre nouveau, nous trouvons la double marque du tempérament propre de Goldoni et des conditions de la vie d'alors à Venise. Loin de rompre brutalement avec la *commedia dell'arte*, Goldoni part d'elle et puise dans ce qu'elle a de meilleur. Il s'approche graduellement du but qu'il veut atteindre, avec beaucoup de prudence au début, avec plus d'assurance par la suite, lorsqu'il est assez sûr de lui pour influencer dans son sens le goût du public. [...]

La scène, miroir de la vie quotidienne

Les hommes que peint Goldoni ne sont ni des marionnettes, ni de purs esprits, ni de simples mécanismes psychologiques ; ce sont les hommes tels qu'ils vivent à son époque. Sans effort apparent et sans volonté délibérée, il a réussi à faire entrer dans son œuvre tous les personnages de la comédie humaine, tous les types de l'échelle sociale, toute la Venise au XVIIIe siècle : grands seigneurs et nobles ruinés, belles dames et sigisbées, avocats, juges et médecins, poètes, auteurs dramatiques et actrices, marchands avarés, économes ou prodiges, bourgeoises, femmes de tête ou de cœur, fidèles ou légères, filles obéissantes ou indépendantes, boutiquiers, servantes, pêcheurs de la lagune, commères, gondoliers, paysans...

Grands ou petits, raffinés ou rustres, comiques, ridicules ou touchants, tous ces personnages sont inséparables de la vie de Venise. La cité des doges n'est jamais présente pour elle-même, elle n'est jamais un simple décor, mais seulement le cadre quotidien dans lequel vivent les personnages : elle est la maison, la rue, la boutique, le marché, la place, le canal, le port. Aucun exotisme, aucun romantisme avant la lettre dans la vision de Venise qu'a Goldoni. La splendeur extérieure de la reine de l'Adriatique, la richesse de ses palais, la folie de ses fêtes, la Venise qui attirait l'Europe, celle qu'exaltaient Ballarini, Casanova ou Carlo Gozzi, celle que peignaient Tiepolo, Canaletto et Guardi, ne touchent pas Goldoni.

Mais cette ville est sa ville. Rien de ce qui vit en elle n'échappe à son regard d'explorateur amoureux. [...]

C'est avec le même sens de la réalité, et souvent avec le même art de saisir ses personnages sur le vif, au courant de la vie, que Goldoni a bâti ses caractères. Là aussi, l'important pour lui, plus encore que la conduite de l'intrigue, c'est le portrait de l'homme vivant. Il dit simplement : « Rien ne m'intéresse plus que l'analyse du cœur humain. » Cette analyse n'est pas pour

lui une étude scientifique abstraite, mais une création vivante. Un caractère, c'est avant tout pour lui un individu donné, qui a son originalité propre, qui agit dans une certaine situation, au sein d'un milieu déterminé, par rapport à une certaine condition sociale.

Du théâtre avant toute chose

Le théâtre de Goldoni n'est pas une « œuvre littéraire », en ce sens qu'il est moins fait pour le lecteur que pour le spectateur. Ce n'est pas l'œuvre d'un écrivain, mûrie dans le silence et l'étude, mais celle d'un homme de théâtre complet, à la fois auteur et metteur en scène, qui avait besoin du contact permanent avec ses interprètes et son public. Tantôt c'est la personnalité d'un acteur ou d'une actrice qui lui suggère un rôle, un personnage ; tantôt c'est le public qui influe directement sur le choix d'un sujet ; tantôt c'est l'auteur qui cherche à imposer son point de vue à sa troupe et aux spectateurs. Tel un journaliste, il a une curiosité toujours en éveil. Pour garder le contact avec *tout* le public, il n'a pas hésité à contrevenir aux règles des « convenances » littéraires de l'époque, en prenant pour personnages des gens du peuple, en employant leur dialecte, si méprisé par la bonne société.

Partant de la *commedia dell'arte*, Goldoni a su donner une vie nouvelle à ses vieux personnages et, renouvelant totalement le contenu de la comédie italienne, porter sur la scène les hommes et les idées de la société de son temps.

Armand Monjo

in Introduction à *La Belle hôtesse, Les Rustres, La Nouvelle maison*, Editions sociales, 1968

GOLDONI

1707 Naissance de Carlo Goldoni, à Venise dans un milieu aisé. Sa jeunesse est marquée par les nombreux déplacements de sa famille, un goût précoce pour le théâtre et des études de droit que l'on voudrait bien le voir suivre...

1728 Quoique ses études aient manqué de sérieux, il se retrouve substitut à la Chancellerie criminelle de Chioggia. Il y apprend que « la procédure criminelle est un enseignement très intéressant pour connaître la malice et l'astuce des hommes », mais n'en continue pas moins d'écrire des ébauches dramatiques.

1731 La mort de son père l'incite à prendre une profession plus régulière et lucrative. Il est reçu docteur en droit à Padoue.

1734 Il rentre à Venise où il signe un contrat avec le Théâtre San Samuele. La tragi-comédie *Bélisaire* marque ses débuts.

1738 Avec *Momolo, honnête homme*, Goldoni entreprend ce qu'il appellera sa réforme : confronter une forme morte (la commedia dell'arte), mais qui offre encore des instruments appréciables, avec le fourmillement de la réalité contemporaine, plus riche en événements que toutes les « intrigues » comiques. Son activité théâtrale devient intense. *Le Prodigue*.

1740 Consul de la République de Gênes à Venise.

1745 Avocat à Pise. Ses déplacements continuels à travers l'Italie font qu'il n'est plus seulement un

« Vénitien de pure race », il est déjà italien. Il écrit *Le Serviteur de deux maîtres* qu'il destine à l'Arlequin Sacchi, *Le Trompeur*, *L'Homme prudent*, *La Veuve rusée*.

1747 Rencontre avec la troupe Medobach. *Les Deux jumeaux de Venise*.

1748 Nouveau retour à Venise. Engagement au Théâtre San Angelo. Il se sépare de plus en plus de la tradition pour rattacher ses comédiens aux conflits de son temps.

1749 *La Bonne épouse*, *Le Père de famille*, *Le Théâtre comique*, *Le menteur*, *Les Bavardages de -*

1751 femmes, *Molière*, *L'Amant militaire*, entre autres...

1752 (édité en 1754, publié en 1755), *Le Marquis de Montefosco* : elle fait partie de ses œuvres charnières où l'on trouve encore Pantalon et Arlequin, mais replacés dans le monde contemporain.

1753 *La Locandiera*

1755- Poursuivant son évolution, il approfondit et transforme son parti pris social :

1760 il constate que sa bourgeoisie tant aimée se corrompt à son tour, se mêle à l'aristocratie, et perd son mode de vie. Il écrit des comédies sur les tares de la vie bourgeoise : *Les Rustres*, *La Villégiature*, *Les Amoureux*.

1761 *La Bonne Mère*, *Trilogie de La Villégiature*.

1762 Après avoir épuisé « La commedia », après avoir chanté la bourgeoisie et raconté la décrépitude rapide de son ordre, il se tourne dans ses dernières comédies vers les milieux populaires, seul espoir d'un monde en faillite. *L'Eventail*, *Bagarres à Chioggia*. Son attitude lui vaut d'immenses difficultés à Venise ; il accepte de s'exiler à Paris après avoir écrit 80 comédies qui ont fondé le théâtre italien moderne.

1771 Succès du *Bourru bienfaisant* au Théâtre-Français.

1787 Parution des *Mémoires* auxquelles Goldoni travaillait depuis 1783. A Venise, son théâtre n'est plus contesté (Goethe y a vu *Les Bagarres*). La nouvelle génération révolutionnaire se reconnaît en lui.

1792 Privé de sa pension de Cour par l'Assemblée législative, issue de la Révolution, Goldoni est réduit à l'indigence.

1793 Il meurt affamé le jour où les Révolutionnaires français lui votent un secours.

La comédie italienne, de la Commedia dell'Arte à Goldoni

Anne-Laetitia Garcia

Source : goo.gl/OrUCfCcontent_copy

Introduction

« Le voyageur qui visitait Venise et se rendait dans l'un des théâtres où les Zanni jouaient la comédie, se retournait, regardait le public autour de lui, les Signori et les courtisanes célèbres, et il voyait des masques partout. Même face à lui : parmi les personnages de la farce ou de la comédie, il y avait aussi des visages masqués. Plus tard, lorsqu'il rentrait chez lui, il parlait de la présence, en Italie, d'un théâtre masqué.

C'est à de telles histoires que l'on doit le phénomène étrange de la survivance de la Commedia dell'Arte dans l'imagination d'aujourd'hui, sans qu'elle se fonde ni sur des textes théâtraux, ni sur une tradition vivante, mais uniquement sur des images et des descriptions. La façon dont elle survit dans la tradition du théâtre moderne se mêle et se superpose à son histoire. La Commedia dell'Arte est obscurcie par la prétention de savoir, par des légendes qui se sont fixées et par les symboles apparus autour d'elle. » [1]

[1] Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle*, traduit de l'italien par Yves Liebert, Bouffonneries, coll. « contrastes », 1984, p. 11.

La Commedia dell'Arte, entre fantasma et référence

La Commedia dell'Arte jouit aujourd'hui d'un double statut : à la fois fantasma et référence. On sait bien sûr l'influence (mais elle n'est pas la seule) qu'elle a pu avoir sur l'écriture et le jeu de Molière. Dario Fo nous l'a rappelé il y a peu à sa manière.



Le Médecin malgré lui : Dario Fo à la Comédie-Française

En 1990, l'auteur, acteur et metteur en scène italien Dario Fo est invité à la Comédie-Française pour monter *Le Médecin malgré lui* et *Le Médecin volant* de Molière. Le journal télévisé d'Antenne 2 interroge à cette occasion l'acteur Richard Fontana.

11 juin 1990, 02m 36s, extrait : <https://lc.cx/JhpD>

Molière s'inspire du jeu des comédiens italiens dans sa propre pratique d'acteur mais aussi dans son écriture, notamment lorsqu'il partage le Théâtre du Petit Bourbon puis le Théâtre du Palais Royal avec la troupe de Domenico Biancolelli, l'un des plus grands Arlequin de l'histoire du théâtre. Les trames et gags (ou *lazzi*, dans la Commedia dell'arte) se reprennent. On pense bien sûr à ces pièces telles *Le Médecin volant*, *La Jalousie du Barbouillé* ou *L'Etourdi* (1655). Mais il est intéressant de remarquer par exemple que Biancolelli joue et met en scène un canevas *Dom juan ou le festin de pierre* en 1658, sept

ans avant la pièce de Molière (1665). De même, la fameuse scène finale de la pièce de Molière où Sganarelle, le valet de Dom Juan, reste seul après la disparition de son maître, et réclame ses gages, trouve une variation dans *L'Hôpital des fous (ou le deuil d'Arlequin)*, un canevas de Biancolelli (1667) : « Acte I : dans ma première scène, je sors du studio, tandis que surviennent Trivellino et mon maître. Il m'aperçoit, et je lui parle latin et il se moque de moi. Le Docteur appelle sa fille qui est Eularia. Elle arrive. Mon maître, qui est Octave, est si transporté de joie de la voir qu'il se sent mal et perd connaissance. Je fais mes lassis de désespérer [sic] et dit en mauvais latin, qu'avant qu'il meurt tout à fait, il doit se souvenir de mes gages. On emporte mon maître. » [1]

La Commedia dell'Arte souffre de sa propre mythologie. On pense souvent à notre époque qu'il suffit d'un masque, de quelques postures et d'une improvisation pour « faire de la Commedia dell'Arte », mais rien n'est plus faux ! Elle se fonde tout d'abord sur une technique de jeu très solide. Dès 1699, Andrea Perrucci écrivait : « Le malheur provient de ce qu'aujourd'hui, n'importe qui s'estime capable de se plonger dans le comique improvisé [...] ; mais la méconnaissance des périls naît de l'ignorance et de l'ambition ; c'est pourquoi les plus vils charlatans [...] veulent représenter des comédies improvisées sur les places publiques, mutilant les sujets, parlant à tort et à travers, gesticulant comme des fous et, ce qui est pire, faisant mille obscénités et cochonneries [...]. » [2] De même Carlo Goldoni, en rendant hommage dans ses *Mémoires* édités en 1787, décrit ainsi les qualités du grand Truffaldin (Arlequin) de son époque, Antonio Sacchi : « Cet acteur, connu sur la scène Italienne, sous le nom de Truffaldin, ajoutait aux grâces naturelles de son jeu, une étude suivie sur l'art de la comédie et sur les différents théâtres de l'Europe. Antonio Sacchi avait l'imagination vive et brillante ; il jouait les comédies de l'art [la Commedia dell'arte], mais les autres arlequins ne faisaient que se répéter, et Sacchi attaché toujours au fond de la scène, donnait par ses saillies nouvelles et par des réparties inattendues, un air de fraîcheur à la pièce, et ce n'était que Sacchi que l'on allait voir en foule. Ses traits comiques, ses plaisanteries n'étaient pas tirées du langage du peuple, ni de celui des comédiens. Il avait mis à contributions les auteurs comiques, les poètes, les orateurs, les philosophes ; on reconnaissait dans ses impromptus des pensées de Sénèque, de Cicéron, de Montaigne ; mais il avait l'art d'approprier les maximes de ces grands hommes, à la simplicité du balourd ; et la même proposition, qui était admirée dans l'auteur sérieux, faisait rire sortant de la bouche de cet auteur. » [3]

Les canevas qui exposaient et résumaient la fable et à partir desquels les acteurs improvisaient répondaient donc bien à des exigences de sujets, de personnages. « Elles observent toutes les règles qui furent données au jeu préparé, l'un et l'autre jeu n'étant du reste nullement différents au théâtre en ce qui concerne costumes, voix, diction, mémoire, gestes et actions [...]. » [4] Andrea Perrucci exige ainsi de l'acteur d'improvisation une parfaite connaissance de la langue et de la rhétorique afin d'enrichir au mieux la trame du canevas et de développer intelligemment sa fable et exploiter au mieux ses ressources comiques. Se joue alors quelque chose de l'ordre de la construction dans le jeu de l'acteur.



Arlequin valet des deux maîtres à la Comédie de Saint Etienne, mise en scène d'Edmond Tamiz

Interview de l'acteur - metteur en scène Edmond Tamiz qui monte *Arlequin valet de deux maîtres* à la Comédie de Saint-Etienne, sur l'invitation de Jean Dasté. L'interview est suivie d'une scène de la pièce enregistrée sans public.

4 déc 1965, 05m 54s, extrait : goo.gl/acP5VD

La question du masque est bien sûr fondamentale dans la Commedia dell'Arte, le masque ayant même fait oublier presque tout le reste. Il y a un double enjeu dans le jeu masqué : représenter le type (Arlequin, Pantalon, Brighella, Colombine...) et toutes les actions et réactions du personnage en fonction de la fable jouée et ce, non pas avec les expressions du visage, des yeux, de la bouche, mais avec les mouvements et impulsions de son corps. Le rapport du comédien au masque et à son type est tout à fait particulier, comme en témoignent les acteurs du Piccolo Teatro di Milano.



Les 30 ans du Piccolo Teatro fêtés avec Arlequin

Le journal télévisé présente un reportage sur la troupe du Piccolo Teatro de Milan qui fête ses trente ans d'existence au Théâtre de l'Odéon. Il s'ouvre sur un extrait de la représentation d'*Arlequin, serviteur de deux maîtres* de Carlo Goldoni. La journaliste interroge Nico Pepe (Pantalon) puis se superpose une scène du spectacle entre Arlequin et Brighella. Suit une interview de Ferruccio Soleri (Arlequin). On enchaîne avec le *lazzo* du gâteau en gelée.

14 oct 1977, 3m 11s, extrait : goo.gl/Giwl5x

Il s'agit donc avant tout d'un art de l'acteur qui s'est transmis, pendant un temps, de génération en génération au sein des troupes, mais s'est perdu avant d'arriver jusqu'à nous tel quel. Certains, au XXe siècle, ont tenté de le retrouver, le détourner, le réinventer. Le jeu masqué de la Commedia dell'Arte a symbolisé pour des metteurs en scène et acteurs modernes un ailleurs sauveur du théâtre, une possibilité de réinventer la scène contemporaine et de réformer le jeu de l'acteur. Au début du XXe siècle, Jacques Copeau et sa troupe du Vieux-Colombier explorent la Commedia dell'Arte pour retrouver une simplicité de jeu, particulièrement dans le répertoire classique qui suffoque sous des pseudo-traditions de jeu qui sclérosent les œuvres. Copeau tente ainsi de retrouver un corps pour la farce et débarrasse la scène de décors réalistes encombrants et castrateurs pour revenir à l'idée de « tréteau nu ».

Le texte sur la Commedia dell'Arte de Constantin Miclachevski [5] ressemble davantage à un réquisitoire contre l'acteur moderne et son obsession de la monstration du visage face à un jeu masqué dans lequel sa vanité est remise.

Pour dire le monde d'aujourd'hui et dénoncer ses injustices, Ariane Mnouchkine et la troupe du Soleil explorent la Commedia dell'Arte, réinventent un jeu masqué, redéfinissent des archétypes pour conter la société moderne, la forme masquée faisant le lien entre les époques : on passe ainsi sans transition du port de Naples au XVIIIe siècle au port de Marseille dans les années 1970.



L'Âge d'or - Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil

En 1975, après un an et cinq mois de travail, Ariane Mnouchkine et la Troupe du Théâtre du Soleil présentent au public *L'Âge d'or*, véritable fresque qui veut peindre le monde d'aujourd'hui en puisant les moyens de représentation dans les traditions du masque (*commedia dell'arte* et théâtre chinois).

13 mai 1975, 6m 27s, extrait : goo.gl/rVG1G3

Ici la Commedia dell'Arte devient une sorte de moyen actorial de narration. Il s'agit de raconter le monde avec son corps, de dépasser l'individualité par le masque.

[1] Domenico Biancolelli, *L'Hôpital de fous (ou le deuil d'Arlequin)*, in Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle*, traduit de l'italien par Yves Liebert, Bouffonneries, coll. « contrastes », 1984, p. 202.

[2] Andrea Perrucci, *Dell'Arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso. Parti due. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare, ma a predicatori, oratori, accademici a curiosi*, Naples, Mutio, 1699. Cité in Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle*, traduit de l'italien par Yves Liebert, Bouffonneries, coll. « contrastes », 1984, p. 234.

[3] Carlo Goldoni, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, tome premier, chez la Veuve Duchesne, Libraire, rue Saint-Jacques, 1787, p. 334-335. Le texte a été récemment publié au Mercure de France, coll. Temps retrouvé, 2003.

[4] Andrea Perrucci, *op. cit.* in Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle*, traduit de l'italien par Yves Liebert, Bouffonneries, coll. « contrastes », 1984, p. 235.

[5] Constantin Miclachevski, *La Commedia dell'Arte ou le théâtre des comédiens italiens des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Schiffrin, aux éditions de la Pléiade, 1927. Cité in Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *op. cit.*, p. 199-201.
Goldoni, entre commedia et comédie

Carlo Goldoni (Venise 1707 - Paris 1793) est l'auteur d'*Arlequin Serviteur de deux maîtres* dont nous avons vu des extraits dans la mise en scène française d'Edmond Tamiz et la mise en scène italienne de Giorgio Strehler. Goldoni est l'un des plus grands dramaturges de l'histoire du théâtre italien et l'évolution de son écriture représente un moment tout à fait singulier de la comédie italienne. Touchant à tous les genres théâtraux, très prolifique, Goldoni montre une prédilection pour la veine comique : dans ses *Mémoires*, il évoque des comédies à canevas, des comédies, généralement en trois actes, « parties écrites, parties à canevas », masquées ou non... Goldoni tente toutes les expériences de l'écriture comique auprès de diverses compagnies, principalement en Vénétie et en Toscane.

Vers la fin des années 1730, à Venise, Goldoni travaille avec une troupe qui lui semble pleine de talent et de promesse. Il écrit alors dans ses *Mémoires* son profond désir : « voici le moment peut-être d'essayer cette réforme que j'ai en vue depuis si longtemps. Oui, il faut traiter des sujets de caractère ; c'est là la source de la bonne comédie : c'est par là que le grand

Molière a commencé sa carrière et est parvenu à ce degré de perfection, que les anciens n'ont fait que nous indiquer, et que les modernes n'ont pas encore égalé. » [1] Il s'agit pour lui de trouver un compromis entre la comédie à canevas où les situations sont seulement décrites sans dialogue, et la comédie érudite, héritée de la Renaissance. Fervent admirateur de Molière, c'est dans la comédie de caractère qu'il voit cet horizon. Il écrit alors pour un membre de sa troupe *Il Momolo Cortesan* (1739), mais qui est encore une forme mixte : « Cette pièce eut un succès admirable : j'étais content. Je voyais mes compatriotes revenir de l'ancien goût de la farce, je voyais la réforme annoncée, mais je ne pouvais pas encore m'en vanter. La pièce n'était pas dialoguée. Il n'y avait d'écrit que le rôle principal. Tout le reste était à canevas : j'avais bien concerté les acteurs ; mais tous n'étaient pas en état de remplir le vide avec art. On n'y voyait pas cette égalité de style qui caractérise les auteurs : je ne pouvais pas tout réformer à la fois sans choquer les amateurs de la comédie nationale [...]. » [2]

Sa première pièce entièrement dialoguée fut écrite pour la comédienne Baccherini (*La Donna di garbo*, 1743) et eut un certain succès, mais sans son grand succès fut *Arlequin, Serviteur de deux maîtres* (1745), canevas écrit en 1745 à la demande du célèbre Truffaldin, Antonio Sacchi, puis entièrement rédigé et dialogué en 1753. La Commedia dell'Arte qui, selon les témoignages de l'époque - dont celui de Goldoni -, était en train de s'essouffler (manque d'imagination, laisser-aller technique) se voit soudain figer dans une sorte de modèle absolu qui viendrait clore cette aventure théâtrale remarquable, du moins sonner comme un chant du cygne.

Durant les vingt ans suivants, Goldoni va délaisser de plus en plus les personnages archétypaux de la Commedia dell'Arte pour « traiter des sujets de caractère ».



Les Rustres, mis en scène par Jean Vilar

Lors du Festival d'Avignon de 1961, Paul-Louis Mignon interroge Jean Vilar sur *Les Rustres*. Il introduit la pièce de Goldoni en soulignant le thème central de la pièce selon lui : l'autorité maritale. Un court extrait de la pièce avec Michel Galabru, Geneviève Brunet et Paule Noëlle, dans lequel Lunardo (Galabru), houspillant sa femme et sa fille, fait montre d'une autorité tyrannique.

23 juil 1961, 1m 47s, extrait : goo.gl/1vHnqt

Avec *Les Rustres* (1760), Goldoni écrit clairement une comédie de caractère : le défaut majeur de son protagoniste (l'ours mal léché Lunardo) est au centre de la fable, à la fois sujet et moteur de l'intrigue. La pièce dénonce et se moque de ce tempérament brusque et frustré, tout en peignant la société vénitienne.

Il nous donne également à voir le monde vénitien du spectacle et croque avec bonheur des personnages à la fois vains, énervants et attendrissants.



L'Opéra de Smyrne de Goldoni au Théâtre du campagnol

En 1983, Jean-Claude Penchenat monte *L'Opéra de Smyrne* de Goldoni avec sa troupe du Théâtre du Campagnol. L'extrait mêle de brefs passages du spectacle et une interview du metteur en scène.
24 jan 1983, Extrait. 4, 11 min : goo.gl/sX6G4d

Cette œuvre nous rappelle également la vie artistique extraordinaire que connut Venise à cette époque, avec le théâtre mais aussi le déploiement des fastes sonores et visuels de l'opéra baroque.

Goldoni va souvent croquer dans ses pièces cette société décadente, ce crépuscule de la splendeur de Venise. [3] S'il s'éloigne des Arlequins et Pantalons, il n'en reste pas moins parfois la trace, notamment chez les petits valets ou chez les vieillards – Arlequin ou Pantalon ne sont jamais très loin.



La Serva amorosa de Goldoni à la Comédie-Française

En 1992, Jacques Lassalle monte *La Servante aimante* (*La Serva amorosa*) de l'auteur dramatique vénitien Carlo Goldoni (1707-1793) - première mise en scène de la pièce à la Comédie-Française. On montre des extraits de la pièce, entrecoupés d'interviews des comédiens Catherine Hiegel et de Jacques Sereys.

2 jan 1993, Extrait. 2, 57 min : goo.gl/XnhRof



La Locandiera mise en scène par Jacques Lassalle à la Comédie-Française

En 1981, Jacques Lassalle met en scène *La Locandiera* de Goldoni à la Comédie-Française. Des extraits alternent avec des interviews de Jacques Lassalle et de Catherine Hiegel.

4 avr 1981, Extrait (2, 53 min.) : goo.gl/hRIWVp

Mais en même temps les personnages prennent un relief tout à fait nouveau, voire une profondeur inédite pour des personnages de basse extraction, comme ici Coraline ou Mirandolina, deux des plus beaux rôles féminins du répertoire goldonien.

[1] Carlo Goldoni, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, tome premier, chez la Veuve Duchesne, Libraire, rue Saint-Jacques, 1787, p. 324.

[2] *Idem*, p. 327.

[3] Voir aussi La trilogie de la Villégiature dans le chapitre suivant consacré à Goldoni et Strehler. Goldoni y dénonce une « manie » qu'avaient les nobles vénitiens de la partie l'été à la campagne : avec une ligne rouge qui lie les trois pièces (des amours contrariées), la première pièce montre la folie des préparatifs du départ, la seconde les « plaisirs » doux-amers (et onéreux) de la villégiature et la troisième est le retour dépité, voire désillusionné pour certains.

Goldoni et Strehler

« "Théâtre et Monde à la fois [...] ; la convergence de *tout* dans le théâtre, une vie qui s'engage totalement, jusqu'à la folie des seize comédies en une même année, avec l'ultime *illusion* de changer *tout de suite* quelque chose" [1] : Giorgio Strehler parle de Goldoni, mais il parle aussi de lui-même. [...] "Goldoni est un homme qui n'a pas lâché prise, jusqu'au dernier jour : Monde et Théâtre." [2] Strehler n'a pas d'autre ambition, mais cette ambition-là est proprement démesurée : elle est "tragique et héroïque, modeste mais héroïque" [3]; elle touche à l'impossible.» [4]

Lorsqu'on regarde le parcours de Giorgio Strehler (1921-1997), l'un des metteurs en scène italiens les plus importants du XXe siècle, on se rend compte de la place particulière qu'eut Goldoni. En quarante ans de création au sein de son théâtre, le Piccolo Teatro di Milano, on ne trouve quasiment pas une saison sans la présence d'une pièce de Goldoni dans une mise en scène de Giorgio Strehler. L'auteur vénitien est une figure incontournable voire révélatrice de l'aventure strehlerienne. Juste après la Seconde Guerre mondiale, Giorgio Strehler et Luchino Visconti vont être les artisans de la redécouverte de Goldoni. En ce qui concerne Strehler, Goldoni apparaît dès la saison d'ouverture du Piccolo Teatro di Milano qu'il fonde avec Paolo Grassi : *Arlequin, Serviteur de deux maîtres*, spectacle devenu emblématique du Piccolo et de la recherche de Strehler qui revisite la Commedia dell'Arte pour réformer la scène italienne. Il mettra en scène différentes versions, enrichies par les autres expériences de mise en scène, véritables rencontres artistiques, dont principalement Brecht. Selon Bernard Dort, dans cette proximité de vue (« le théâtre et le monde ») le pôle qui représente le théâtre est *Arlequin, Serviteur de deux maîtres*, pièce « toute entière dédiée à l'invention et au jeu théâtral, et comme coupée de toute réalité immédiate.» [5]

Lorsqu'il évoque « le théâtre et le monde » comme lien entre Goldoni et Strehler, Bernard Dort se réfère à Mario Baratto qui pose dès le début de ses recherches sur Goldoni comme axiome de base : le rapport entre théâtre et monde comme ressort même de la création goldonienne : Goldoni découvre avant tout que le Monde est plus « *théâtrable* », pour ainsi dire, que le Théâtre [...] Ce qui intéresse Goldoni, c'est l'art de vivre en société [...] C'est cet intérêt pour la vie de société qui détermine, à mon sens, [son] art [...] Plus qu'à l'homme en soi, Goldoni s'intéresse à la rencontre quotidienne des hommes, aux transformations qu'elle entraîne dans les caractères. L'homme chez Goldoni, est à la fois conditionné et conditionnant.» [6] Bernard Dort définit pour sa part le théâtre de Goldoni comme un « théâtre de la socialité, c'est-à-dire une réflexion sur la manière et la possibilité pour les hommes de vivre ensemble, et une fiction où l'acte même du théâtre se trouve mis à l'épreuve. Ce Goldoni est au carrefour de Marivaux et de Tchekhov.» [7]



Strehler monte *La Trilogie de la Villégiature* à l'Odéon

Rencontre avec Giorgio Strehler alors qu'il monte la trilogie de la Villégiature de Goldoni au théâtre de l'Odéon en 1978, avec les comédiens de la Comédie-Française. Il s'agit d'une longue interview de Strehler sur Goldoni dans laquelle le réalisateur a superposé ou intercalé des moments filmés des répétitions.

15 jan 1979, Extrait (6, 32 min.) : goo.gl/u7q7Ri

Pour Strehler, Goldoni lie intimement le théâtre et le monde, le théâtre et l'humain. Lors de sa première mise en scène de *La Trilogie de la Villégiature* au Piccolo Teatro en 1954, toujours dans le but de faire redécouvrir l'auteur à ses compatriotes, il souligne la « maturité d'observation psychologique qui lui permet de fixer tel trait de caractère particulier et surtout tel état d'âme, car en définitive la Trilogie se révèle être une comédie d'états d'âme, et, sans vouloir trop anticiper, une comédie d'atmosphères, si l'on peut s'exprimer ainsi au sujet de Goldoni [...]» [8]

Goldoni ou comment être au monde, en tant qu'humain... éternelle question que Giorgio Strehler a décliné tout au long de ces quarante ans de création théâtrale, lui qui disait : « J'aime le théâtre parce qu'il est humain ! Qu'y a-t-il de plus *directement* humain que le théâtre ? Je fais du théâtre parce que l'on y fait "de l'humain", chaque soir. » [9]

[1] Giorgio Strehler, *Un Théâtre pour la vie. Réflexions, entretiens et notes de travail*, Paris, Fayard, 1980, p. 81.

[2] *Idem*, p. 92.

[3] *Idem*.

[4] Bernard Dort, « Strehler : un long chemin par le théâtre », préface à Giorgio Strehler, *Un Théâtre pour la vie. Réflexions, entretiens et notes de travail*, Paris, Fayard, 1980, p. I.

[5] *Idem*, p. IV. L'autre pôle, le monde, c'est *Les Bas-fonds* de Gorki ([voir ce document](#)). Bernard Dort évoque ces spectacles de la première saison du Piccolo Teatro et voit en eux ce couple fondateur qui définit l'univers de Goldoni et annonce à l'époque le parcours de Strehler.

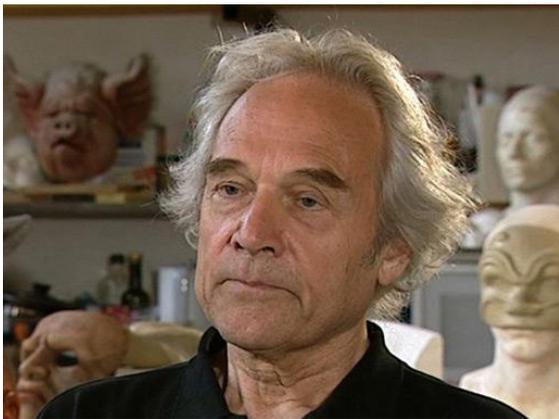
[6] Mario Baratto, « Remarques sur Goldoni », in *Théâtre populaire*, n°27, novembre 1957, p. 59-66., cité in Bernard Dort, « Vers un théâtre de la socialité ou Le temps de Goldoni », in *Théâtre-Public* n°112-113, juillet 1993, p. 64.

[7] Bernard Dort, « Vers un théâtre de la socialité ou Le temps de Goldoni », in *Théâtre-Public* n°112-113, juillet 1993, p. 67.

[8] Giorgio Strehler, *Un Théâtre pour la vie. Réflexions, entretiens et notes de travail*, Paris, Fayard, 1980, p. 234.

[9] *Idem*, p.140-141.

Pour aller plus loin



Erhard Stiefel, l'un des meilleurs créateurs de masques de théâtre. Il a notamment longtemps travaillé avec Ariane Mnouchkine.

Grand entretien avec Erhard Stiefel, par Georges Banu
2010. Durée 3h26 : goo.gl/zZXNo9



Jacques Lassalle

[Grand entretien]

Grand entretien avec Jacques Lassalle, par Evelyne Ertel
2012. Durée 7h3 min : goo.gl/LIVgEp

Goldoni sur le net (petite sélection)

Ses pièces de théâtre et leurs représentations en France :

http://cesar.org.uk/cesar2/people/people.php?fct=edit&person_UID=100641

Les mémoires de Goldoni (texte complet en français et italien) :

http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fdigilander.libero.it%2Ffil_goldoni%2Findex.html

Carlo Goldoni, le théâtre et la vie en Italie au XVIIIème siècle :
<http://warburg.sas.ac.uk/pdf/enm152b2451025.pdf>

Venise au XVIIIème siècle :

http://ww2.ac-poitiers.fr/histoire-arts/IMG/pdf/venise_au_xviii_eme_siecle.pdf

Pistes bibliographiques :

M. Baratto, *Sur Goldoni* (Paris, L'Arche, 1971)

F. Decroisette, *Venise au temps de Goldoni* (Paris, Hachette, 1999)

G. Luciani, *Carlo Goldoni ou l'honnête aventurier* (Grenoble, PUG, 1992)

G. Herry, *Goldoni à Venise : la passion du poète* (Paris : H. Champion, 2002)

Daniel Dancourt, *Goldoni*, collection "Qui suis-je?", Pardès, 2013 (ISBN 978-2-86714-458-5)

Pérette-Cécile Buffaria, « Mettre en scène, évoquer ou analyser le « Molière italien » ? », in *Maître et passeur. Per Marziano Guglielminetti dagli amici di Francia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008.

L'Impresario delle Smirne / L'imprésario de Smyrne, bilingue italien-français, édition et traduction par Jean-Philippe Navarre, Les Presses du Collège Musical, 2016

