

Une des dernières soirées de Carnaval

Carlo Goldoni

Dossier pédagogique



© compagnie des Petits-Champs (répétitions septembre 2019, Acte II, « jeu de la Minouchette »)

Mise en scène **Clément Hervieu-Léger**

Septembre 2019

Générique

Avec :

Alba Aymeline Alix,
Cosmo Erwin Aros,
Anzoletto Louis Berthélémy,
Marta Clémence Boué,
Lazaro Jean-Noël Brouté ,
Polonia Adeline Chagneau,
Madame Gatteau Marie Druc,
Elenetta Charlotte Dumartheray,
Baldissera M'hamed El Menjra,
Momolo Stéphane Facco,
Domenica Juliette Léger,
Agustin Jeremy Lewin,
Tognina Clémence Prioux,
Bastian Guillaume Ravoire,
Zamaria Daniel San Pedro

Texte français de Myriam Tanant et Jean-Claude Penchenat (Actes Sud-Papiers)

Mise en scène de Clément Hervieu-Léger

Décor Aurélie Maestre, Costumes Caroline de Vivaise, Lumières Bertrand Couderc,

Chorégraphies Bruno Bouché, Maquillages et coiffures David Carvalho Nunes,

Réalisation sonore Jean-Luc Ristord, Collaboratrice artistique à la mise en scène Elsa Hamnane

Production CICT - Théâtre des Bouffes du Nord

Coproduction Théâtre de Carouge - Atelier de Genève / Suisse ; Compagnie des Petits Champs ;
Théâtre de Caen ; La Coursive Scène Nationale de La Rochelle ; Scène Nationale d'Albi ; Espace
Jean Legendre – Théâtre de Compiègne ; Scène Nationale du Sud Aquitain, Bayonne, Théâtre de
Suresnes – Jean Vilar

SOMMAIRE

I - Une des dernières soirées de Carnaval, mis en scène par Clément Hervieu-Léger

- 1) Note d'intention du metteur en scène
- 2) Entretiens à propos du spectacle
- 3) Scénographie, costumes, coiffures et maquillages
- 4) Musique et danse
- 5) Références

II – « L'adieu à Venise »

Une des dernières soirées de Carnaval, dernière pièce vénitienne de Goldoni

- 1) Carlo Goldoni
- 2) Venise au XVIII^{ème} siècle (*extraits*)
- 3) La réforme de Goldoni
 - Une réforme morale
 - Une réforme dramaturgique et linguistique
- 4) *Une des dernières soirées de Carnaval* : pistes de lecture
- 5) Autres pistes pédagogiques pour aller plus loin

IV – Annexes

- 1) Biographie de Clément Hervieu-Léger
- 2) Bibliographie sélective

I - Une des dernières soirées de Carnaval, mis en scène par Clément Hervieu-Léger

1) Note d'intention du metteur en scène

Venise 1762. La rivalité entre Carlo Goldoni et le Comte Gozzi pour régner sur la scène théâtrale vénitienne prend des allures de guerre d'usure. Et Goldoni, qui fût l'enfant chéri de la Sérénissime se voit contraint de quitter la ville, cette ville qu'il a tant aimée et qui fut toujours sa principale source d'inspiration. Il accepte le contrat de deux ans que lui offre la Comédie des italiens de Paris. Là-bas, dans la patrie de Molière, peut-être sera-t-il mieux compris. Il faut donc partir. Mais il lui faut d'abord prendre congé de son public. Ainsi Goldoni écrit-il *Une des dernières soirées de carnaval*, dernière pièce composée et présentée à Venise avant de rejoindre la France. Une pièce en guise d'adieu. Une pièce que son auteur présente, dans un avertissement au lecteur, comme une allégorie du théâtre car il s'agit bien d'une dernière, au sens théâtral du terme.

La scène se passe chez Zamaria, tisserand à Venise, le dernier soir du carnaval qui marque la fin de la saison théâtrale. Les invités arrivent les uns après et les autres et se rassemblent autour d'une table à jeu. Parmi eux, le jeune dessinateur Anzoletto qui doit prochainement quitter Venise pour Moscou où il est invité par des artisans italiens.

Rien de spectaculaire donc... Une simple soirée entre amis au cours de laquelle il est question d'un départ. Et puis question d'amour aussi. On joue aux cartes, on dîne, on danse. Faut-il partir ? Faut-il rester ? On parle de Moscou. Et soudain le théâtre de Goldoni semble annoncer celui de Tchekhov.

Une des dernières soirées de Carnaval n'est pas une des pièces les plus connues de Goldoni. Elle me semble pourtant l'une des plus audacieuses. D'aucuns diraient l'une des plus modernes. Avec l'acuité sociologique qu'on lui connaît, Goldoni pousse jusqu'au bout son désir de rupture avec les archétypes comiques hérités de la Commedia dell'arte. Il n'est plus question ici de masques. « Mes caractères sont vrais, simples et agréables, indépendamment du fond de la comédie » écrit-il en préambule de sa pièce. Goldoni rejoint ici les préoccupations dramaturgiques de celui qu'il considérait comme son maître, Molière. C'est la recherche du « naturel », théorisée par Molière dans *L'Impromptu de Versailles*, qui désormais l'emporte. Et il n'est pas étonnant que l'auteur de *La Locandiera* ait alors pensé trouver un public qui lui serait plus acquis à Paris qu'à Venise.

C'est justement Molière qui m'a conduit à Goldoni. Après *Monsieur de Pourceaugnac*, j'avais envie en effet de continuer à mettre en scène un groupe, de continuer à interroger les rapports complexes qui régissent toute microsociété. Le théâtre de Goldoni est un théâtre de troupe. Il n'y a pas ici de premiers ou de seconds rôles. Il n'y a que des individus qui tâchent de vivre ensemble. Vivre ensemble : c'est cette histoire passionnante qu'il convient

de raconter, rappelant ce faisant à quel point le XVIII^{ème} siècle continue cruellement à nous parler de nous. Je souhaite d'ailleurs monter la pièce en costumes d'époque et travailler sur le répertoire de musiques populaires de cette période, tout en m'attachant à une constante recherche d'un jeu théâtral au plus près des acteurs.

Cette dernière soirée de Carnaval est pour chacun l'occasion de se retrouver face à lui-même comme face aux autres, d'avouer des sentiments qu'il n'osait dire, de se pâmer, de s'agacer, de rire aussi, et puis de chanter et de danser, car il n'est point de carnaval sans musique.

« Allez, la compagnie est réunie ! ».

Clément Hervieu-Léger

2) Entretiens à propos du spectacle

- 15 mai 2019 : « un théâtre de la socialité et du vivre ensemble »

<https://www.youtube.com/watch?v=73JkwCsVafA>

- 12 juin 2019 : « ce qui compte pour Goldoni c'est de raconter la nature humaine »

<http://www.theatresdecompiegne.com/une-des-dernieres-soirees-de-carnaval-173>

- 3 juillet 2019 : « XVIII^{ème} est un siècle qui nécessite d'être réentendu aujourd'hui »

<https://www.youtube.com/watch?v=IqiKX-F1fCo>

3) Scénographie, costumes, coiffures et maquillages

Scénographie



Une référence intéressante pour introduire les maquettes et croquis d'Aurélie Maestre est un texte de Emanuele Luzzati, scénographe italien, cité par Bernard Dort dans son article « ce que Goldoni peut apporter au théâtre aujourd'hui » (dans « Chroniques italiennes n°38 », Colloque organisé à l'Université de la Sorbonne Nouvelle).

« Cet auteur a toujours besoin d'un espace concret et précis pour chacune de ses comédies. Les portes, les

fenêtres y sont importantes, tout comme les chaises et les tables (...) chez Goldoni les portes seront toujours des portes, jamais des symboles de portes, elles devront s'ouvrir et se fermer, et les acteurs devront pouvoir être assis à l'aise sur les chaises du décor. »

Ainsi, l'importance des tables, des assises (chaises, canapé, banquettes...) pourra être observé dans la mise en scène. Sans figurer de façon strictement réaliste ou naturaliste l'appartement ou la maison de Mr Zamaria, les objets et le mobilier présents dans ce spectacle contribuent à créer un espace non pas « complet » mais qui serait, comme le dit Bernard Dort, la partie « d'un ensemble non figuré ». Dans *Une des dernières soirées de Carnaval*, Venise et le Carnaval y sont sous-entendus, nous les devinons grâce à des fragments de Venise (couleurs des châssis par exemple qui font penser aux peintures du vénitien Pietro Longhi), des fragments de Carnaval (présence discrète et furtive de masques par exemple).



Maquette d'Aurélie Maestre, Acte II, « jeu de la Minouchette »

Par ailleurs, les accessoires renforcent le caractère concret du monde goldonien et met en valeur un rapport actif et sans cesse renouvelé entre les acteurs, les accessoires, et l'espace : par exemple, le jeu de cartes à l'Acte II de la pièce, moment dramaturgique important dans le spectacle, constitue « un point d'ancrage dans le concret du monde, dans le concret du quotidien ».



*Exposition « Eblouissante Venise », Paris 2018 :
Bartolomeo Nazari (1693-1758). Portrait de Farinelli, 1734. Huile sur toile, 141 x 117 cm. Londres,
Royal college of Music. Don Arthur Hill, 1993. © Royal College of Music | ArenaPAL.*



Lodovico Ughi. *Iconografica Rappresentazione della Inclita Città di Venezia consacrata al Reggio Serenissimo Dominio Veneto*, 1729. Gravure et eau-forte, 12 feuilles assemblées, 153 x 208 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France - Département des Cartes et Plans © BnF.

Costumes

En 1955, Roland Barthes écrit dans la revue *Théâtre populaire* « Les maladies du costume de théâtre », dans lequel il déplore les excès des costumes de son époque et soutient un costume « argument » à la fonction intellectuelle exprimant le sens de l'œuvre : « Le costume n'est rien de plus que le second terme d'un rapport qui doit à tout instant joindre le sens de l'œuvre à son extériorité. ».



Cette citation introduit la conception des costumes de **Caroline De Vivaise** qui ne reprennent justement pas les dentelles, les soies, les couleurs et les fantaisies du XVIII^{ème} siècle mais les épure, nous en donne l'idée. Ils tendent vers une abstraction du XVIII^{ème} avec des silhouettes et des formes très épurées.

Nous avons la possibilité dans ce parcours d'observer les étapes des processus créatifs des costumes en lien avec les choix de mise en scène (décisions esthétiques, choix des matériaux et textiles, techniques préparatoires...).



Croquis de Caroline de Vivaise (photo 1 : costume de Marta ; photo 2 : costume d'Agustin)

4) Musique et danse

a) La présence musicale dans Une des dernières soirées de Carnaval

Répertoire et instruments

A défaut de composition musicale originale, la présence musicale dans le spectacle s'inspire de partitions existantes empruntées à différentes époques (XVII^{ème} siècle, XVIII^{ème} et XX^{ème} siècle), et parsème le texte de Goldoni tout au long de la pièce.

Il a été décidé de ne pas se cantonner uniquement à la période du XVIII^{ème} siècle dans le choix du répertoire musical, mais d'obtenir une certaine ambiance, une « humeur carnavalesque », entre la fête et la nostalgie, avec des musiques d'époques variées.

La musique est présente non seulement avec les instruments sur scène, interprétés par des personnages dont la distribution figure dans le texte de Goldoni : viole ou violoncelle (interprétés par le personnage de **Tognina**, citée dans la 1^{ère} scène du 1^{er} acte), guitare ou mandoline (interprétés par le personnage de **Baldissera**, apprenti de Zamaria), et voix (personnage de **Cosmo** au chant, apprenti de Zamaria). Mais elle l'est aussi avec la création d'une ambiance sonore qui reprend et « tord » les sons des instruments à cordes (création sonore de Jean-Luc Ristord).

Place de la musique dans la partition théâtrale

La musique intervient de façon permanente dans le spectacle. Sa présence est discrète mais continue. Elle n'occupe donc pas une place prépondérante, ni ne joue le rôle de transition entre les actes, mais elle est intégrée à l'écriture de la mise en scène et fait partie des bruits et des sons quotidiens de la maison de Mr Zamaria, maître tisserand, en cette période festive de carnaval.

Aussi, les morceaux ont été réadaptés pour les instruments présents sur le plateau, et en fonction de l'effet dramaturgique voulu. Par exemple, le morceau "la Barcheta" de Reynaldo Hahn est écrit pour un piano et une voix : il a été adapté pour un violoncelle, une guitare et une voix, à un moment clé du spectacle.

Nous pouvons distinguer trois morceaux interprétés en entier par les trois personnages-musiciens dans le spectacle :

- "La Barcheta", de Reynaldo Hahn (une des 6 mélodies des *Venezia*, recueil composé en 1901)

- "La tarentelle del Gargano", tarentelle lente traditionnelle probablement du XVII^{ème} siècle. Chant interprété par les musiciens du spectacle.

- "La Fiera di Mastr'Andre", tarentelle dansante populaire (on ne connaît précisément sa date de composition, probablement XVIII^{ème} siècle - son 1er enregistrement date du début du XX^{ème}). C'est une chanson interprétée par tous les comédiens à la fin du spectacle.

Ces trois morceaux sont déclinés par les musiciens de différentes manières tout au long de la pièce afin de garder une unité et une cohérence mélodique et dramaturgique.

II

7

LA BARCHETA.

PIETRO BURATTI.

Andantino con moto, ma languido.

CHANT.

PIANO.

mf

p

Pedale.

be - la, _____ Fa pres - to, o Ni - ne - ta, _____ An - de - mo in bar -
 bel - le, _____ Fais vi - te, Ni - net - te, _____ Al - lons en bar -

- che - ta - I fres - chi a cia - par! _____ A To - ni g'ho di - to _____
 - quet - te - Le frais res - pi - rer! _____ To - ni - qui se hâ - te _____

Extrait de la partition pour piano et voix de La Barcheta de Reynaldo Hahn

b) La tarentelle

La tarentelle est une danse traditionnelle et une forme musicale du XVIII^{ème} siècle qui provient du sud de l'Italie. Elle se danse en rondes et généralement en couples sur deux lignes. Comme le montrent les nombreuses peintures de l'époque qui la représentent (voir les peintures de Jacques Sablet par exemple), la mandoline et le tambourin accompagnent le plus souvent ses mouvements.



La Tarentelle. Bord de mer au crépuscule avec paysans napolitains dansant la Tarantella, Jacques Sablet 1799.

Le nom de tarentelle vient, selon une légende italienne, de la tarentule, nom de l'araignée *Lycosa tarantula* qui se trouve au sud de l'Europe et autour de la méditerranée. La morsure de l'araignée était connue pour provoquer un état de léthargie qui conduisait à la mort et que l'on combattait en dansant jusqu'à épuisement, comme une transe. Le choix de la tarentelle comme chorégraphie en fin de ce spectacle peut alors être sujet à de nombreuses interprétations : sortie de la transe ou de l'état second dans lequel nous plonge le carnaval, l'état amoureux ou la création littéraire d'un auteur...



© compagnie des Petits-Champs (*Répétition Acte III, bal*)

Le travail chorégraphique de Bruno Bouché dans le spectacle s'est inspiré des formes, mouvements et rythmes de la traditionnelle tarentelle. Il existe différents genres de tarentelles : ici, on ne se cantonne pas à un seul genre, mais, comme pour la musique, il s'agit de s'inspirer avant tout des écritures chorégraphiques, de les adapter et de créer une atmosphère de fin de carnaval, d'épuisement des corps après un tourbillon d'intrigues relationnelles et amoureuses.

5) Références

(Non exhaustif)

⇒ **Mises en scène de Goldoni**

- ✓ Deux anniversaires ont permis de renouveler les approches scéniques de l'œuvre de Goldoni : 1957, 1993 (*voir bibliographie sélective de ce dossier*).
- ✓ Mises en scène de Goldoni par : Giorgio Strehler, Luchino Visconti, Luis Pasqual, Jean-Claude Penchenat (théâtre du Campagnol)

⇒ **Cinéma :**

✓ Stanley Kubrick, *Barry Lyndon* (1975) :

- Référence esthétique : l'utilisation de l'éclairage naturel à la bougie renforce l'évocation de l'époque du XVIII^{ème} siècle, et accentue le sentiment de nostalgie dans le film de Kubrick. A comparer avec l'utilisation de la bougie dans le spectacle.
- Référence musicale : l'utilisation anachronique de *l'opus 100* de Schubert dans *Barry Lyndon* rend bien le tragique et le romantique de certaines scènes du film, même si Schubert est postérieur à l'intrigue dans le film (le trio utilisé dans le film date de 1828 alors que le film se déroule à la fin du XVIII^{ème} siècle).



Voilà une dérogation à une vérité « toute historique » qui n'empêche pas une authenticité. Selon les dires de Kubrick lui-même, il choisit cette pièce de Schubert pour son mélange de tragique et de romantique, faisant ainsi, pour atteindre un niveau d'authenticité plus grand, l'une de ses rares digressions de la restitution historique exacte.

Dans *Une des dernières soirées de Carnaval*, utilisation de la pièce de Reynaldo Hahn, « La Barcheta », composé en 1901 (voir I – 4 de ce dossier).

- ✓ Ettore Scola *le Bal* (1983) : des couples silencieux se succèdent, s'assemblent et se défont au gré de la musique.

⇒ Littérature, philosophie

- ✓ Molière, *L'Ecole des Femmes* (études comparées avec *Une des Dernières soirées de Carnaval*)
- ✓ Mémoires de l'aventurier vénitien Giacomo Casanova : *Mémoires de J. Casanova de Seingalt, écrits par lui-même*, 1798.
- ✓ Vladimir Jankelevitch, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien* : voir la question du temps chez Jankelevitch. Pour un théâtre du « je ne sais quoi » et du « presque rien » chez Goldoni.

(voir aussi sur Jankélévitch l'émission France culture :

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/vladimir-jankelevitch-le-je-ne-sais-quoi-n-est-pas-un-joujou>)

II – « L'adieu à Venise »

Une des dernières soirées de Carnaval, dernière pièce vénitienne de Goldoni

1) Goldoni : éléments biographiques

Goldoni est l'un des écrivains les plus prolifiques de son époque. Il naît à Venise le 25 février 1707 et meurt à Paris le 6 février 1793. Son œuvre est considérable : il écrit près de cent cinquante pièces de théâtre (une vingtaine de tragédies et d'œuvres scéniques, et cent vingt comédies), quatre-vingts livrets d'opéra et d'un nombre important d'autres productions (opéra bouffes, intermèdes...).

Comme le souligne Charles Rabany dans *Carlo Goldoni : le théâtre et la vie en Italie au XVIIIe siècle* :

Les livrets musicaux composés par Goldoni, au nombre d'une centaine environ, suffiraient à eux seuls pour constituer une œuvre importante, s'il s'agissait d'un poète ordinaire. Dans l'immense production de l'auteur vénitien, ils ne forment guère qu'un accessoire, et lui-même n'y attachait pas grand intérêt.¹

¹ Rabany, Charles. *Carlo Goldoni : le théâtre et la vie en Italie au XVIIIe siècle*. Paris : Berger-Levrault, 1896, p. 395.



*Carlo Goldoni (1707-1793) par
Alessandro Longhi*

Entre 1784 et 1787, il rédige en français ses *Mémoires pour servir à l'histoire de ma vie et à celle de mon théâtre*, et les publie en 1787 à l'âge de quatre-vingts ans. Cette œuvre autobiographique témoigne d'un regard particulièrement ouvert et critique sur le monde et ses contemporains. Elle renseigne sur sa démarche créatrice et sur sa poétique, notamment sur la réforme théâtrale qu'il tente d'instaurer de son vivant.

Dès les premières pages, Goldoni nous laisse entendre que sa vie est destinée au théâtre, malgré des études juridiques et sa profession d'avocat qu'il exerce jusqu'en 1747 :

Je suis né à Venise, l'an 1707, dans une grande et belle maison, située entre le pont de Nomboli et celui de Donna Onesta, au coin de la rue de Cà cent'anni, sur la paroisse de S. Thomas. Jules Goldoni, mon père, était né dans la même ville ; mais toute sa famille était de Modene. Charles Goldoni, mon grand père, (...) donnait la Comédie, il donnait l'Opéra chez lui ; tous les meilleurs Acteurs, tous les Musiciens les plus célèbres étaient à ses ordres ; le monde arrivait de tous les côtés. Je suis né dans ce fracas, dans cette abondance ; pouvais-je mépriser les Spectacles ? Pouvais-je ne pas aimer la gaîté ?²

Enfant précoce, il lit et écrit dès l'âge de quatre ans et se passionne pour les ouvrages des auteurs comiques italiens et plus particulièrement pour les pièces du Florentin Cicognini, lesquelles l'incitent à écrire, vers l'âge de huit ou neuf ans, une première comédie.

En 1720, il s'initie à la philosophie chez les Dominicains de Rimini. Mais il s'introduit à plusieurs reprises dans les coulisses d'un théâtre auprès d'une troupe de comédiens et gagne l'amitié du directeur. Lorsque la troupe quitte la ville, le jeune Carlo qui a alors quatorze ans, fuit avec elle pendant trois jours : « *Ils devaient s'embarquer pour Venise, ils savaient que ma famille habitait à Chioggia (...) et me proposèrent de m'y conduire avec eux sur leur bateau. J'acceptai leur proposition (...) et je dis adieu pour toujours à la fastidieuse philosophie scolastique.* » raconte-t-il dans ses *Mémoires*.

En 1721, l'adolescent est envoyé à Venise, où il entre comme clerc chez un oncle, le procureur Indric. L'année suivante, il est accepté dans le Collège du Pape de Pavie pour y commencer des études de droit. Il en profite pour dévorer la bibliothèque de son professeur :

[...] je vis des théâtres anglais, des théâtres espagnols et des théâtres français ; je ne trouvai point de théâtres italiens. Il y avait par-ci par-là des pièces italiennes de l'ancien temps, mais aucun recueil, aucune collection qui pussent faire honneur à l'Italie. Je vis avec peine qu'il manquait quelque chose d'essentiel à cette Nation, qui avait connu l'art dramatique avant toute autre nation moderne ; je ne pouvais pas concevoir comment l'Italie l'avait négligé, l'avait avili et abâtardi ; je désirais avec passion voir ma patrie se relever au niveau des autres, et je me promettais d'y contribuer.³

² Goldoni, Carlo. *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*. Édition présentée et annotée par Paul de Roux. (Paris) : Mercure de France, 1988. Chapitre I.

³ *Ibid.*, p.71

En 1732, après avoir obtenu sa licence en droit à Padoue, il s'inscrit au barreau de Venise. C'est alors qu'il se remet à écrire : « *Mon cabinet ne me rapportait rien ; j'avais besoin de tirer parti de mon temps. Les profits de la Comédie sont très médiocres, en Italie, pour l'auteur ; il n'y avait que l'Opéra qui pût me faire avoir cent sequins d'un seul coup.* »⁴ Il compose, dans ce but, une tragédie lyrique, intitulée *Amalasunta*. En passant par Vicence, Vérone, Brescia et Bergame, il rejoint Milan pour faire connaître son œuvre. Malheureusement, son livret d'opéra suscite de vives critiques.



San Geremia et l'entrée du Cannaregio, 1726-1727 par Canaletto Royal Collection
(*Polonia, Acte II* : « Quand j'ai pris le pont de Canareggio je l'ai vu chez le marchand de tabac »)

Un jour de 1734, un de ses amis comédiens, nommé Casali (qui fait alors partie de la troupe de Giuseppe Imer, qui est aussi celle du Teatro San Samuele de Venise), lui demande de versifier une pièce appelée *Belisario*. L'écrivain accepte. C'est à cette occasion qu'il décide qu'une réforme radicale de la représentation théâtrale s'impose. Le 24 novembre 1734 son *Belisario* est joué pour la première fois. La pièce remporte un très grand succès. Le propriétaire du Teatro San Samuele de Venise propose alors à Goldoni de travailler pour la troupe, ce qu'il accepte.

Puis vers 1738, Goldoni compose *Momolo cortesan* pour l'acteur Antonio Sacchi, considéré comme le meilleur « Arlequin » du siècle. Ce dernier intègre la troupe du Teatro San Samuele. Cette œuvre rencontre également un très vif succès, mais elle reste encore fidèle aux usages de la *commedia dell'arte* : seul le rôle principal est écrit, le reste est improvisé à partir de « canevas » selon la tradition de la *commedia*.

⁴ *Ibid.*, p. 153

Après bien des rebondissements et aventures, Goldoni s'installe à Pise de 1745 à 1748 et y exerce la profession d'avocat, ce qui ne l'empêche pas de poursuivre sa production (*Il servitore di due padroni* en 1745 et *Il figlio d'Arlecchino perduto e ritrovato* en 1746). Le comédien Cesare D'Arbes, qui appartient lui à la troupe de Girolamo Medebach installée au Teatro Sant'Angelo de Venise, lui demande d'écrire pour lui une comédie. C'est alors que le directeur de la troupe de Medebach lui propose de devenir son auteur attitré.

Goldoni accepte et est de retour, en 1748, dans la ville qui l'a vu naître, après cinq ans d'absence. Ce premier accord sera suivi, en 1749, d'un contrat écrit d'une durée de quatre ans, par lequel il s'engagera à composer huit comédies et deux opéras par an, à accompagner les acteurs dans leurs déplacements et à ne rien écrire pour d'autres troupes vénitiennes. Goldoni devient véritablement un « auteur à gages ».

Jusqu'en 1762, s'en suit en effet une grande production d'œuvres théâtrales⁵ dans lesquelles Goldoni commence au fur et à mesure à appliquer son ambition : il élimine graduellement les excès burlesques, les acrobaties et cabrioles, il s'éloigne des masques (dans *I due gemelli veneziani*, l'acteur Cesare D'Arbes joue à visage découvert), supprime certains personnages fantaisistes de la commedia, et rédige les dialogues.



Francesco Guardi (1712-1793). *Le Départ du Bucentaure*, vers 1775-1777. Huile sur toile, 66 × 101 cm. Paris, musée du Louvre, département des Peintures.

⁵ Entre 1756 et 1760, il écrit et fait représenter : *La donna stravagante*, *Il campiello*, *L'avaro*, *Ircana in Ispaan*, *Il cavaliere di spirito*, *Le morbinose*, *La dalmatina*, *Gl'innamorati*, *Pamela maritata*, *L'impresario delle Smirne*, *La guerra*, *I rusteghi* et *La casa nova*, présentée en 1760.

La troupe de Medebach joue *La vedova scaltra* qui est un triomphe. Mais un autre candidat au titre de « réformateur du théâtre italien », l'abbé Pietro Chiari, compose une parodie grossière de *La vedova scaltra*, qu'il appelle *La scuola delle vedove*. Celle-ci contient des insultes et attaques contre Medebach et Goldoni, qui y répond dans un *Prologo apologetico alla commedia intitolata « La vedova scaltra » contro le critiche contenute nella commedia intitolata « La scuola delle vedove »*. La rivalité entre les deux hommes divise violemment la société vénitienne. L'Inquisition d'État, voulant ramener le calme à Venise, suspend les représentations des deux pièces.

En août 1761, Goldoni reçoit une lettre de la Comédie-Italienne de Paris qui lui propose un engagement de deux ans. Sa curiosité, son amour du voyage et sa lassitude à l'égard des critiques incessantes de ses rivaux Chiari et Gozzi (qui fait partie de *l'Accademia dei Granelleschi*) le poussent à accepter cette offre.

L'année 1761 s'achève avec une tragi-comédie intitulée *La bella giorgiana*. Enfin, le carnaval de l'année suivante voit représenter *Il buon compatriotto*, *Sior Todero brotolon*, *Le baruffe chiozzotte* et ***Una delle ultime sere di carnevale***, **Une des dernières soirées de Carnaval**, œuvre autobiographique dans laquelle le Vénitien fait ses adieux à Venise. Il quitte la ville en 1762.

De 1762 jusqu'à sa mort en 1793, Goldoni vit à Paris. Le dramaturge voue une grande admiration au Théâtre-Français, qu'il fréquente depuis son arrivée dans la capitale. « *C'est ici l'école de la déclamation : rien n'y est forcé, ni dans le geste, ni dans l'expression ; les pas, les bras, les regards, les scènes muettes sont étudiées, mais l'art cache l'étude sous l'apparence du naturel.* » affirme-t-il dans ses *Mémoires*.

Mais en tant qu'auteur, il se confronte au public de la capitale, habitué et fêru de la comédie française héritière de Molière, ou alors de la *commedia dell'arte* improvisée. Goldoni ne parvient pas à répondre à ses attentes, et continue d'envoyer des pièces à Venise pendant un temps. Louis XV le nomme en 1765 maître d'italien de ses enfants, ce qui lui assure une pension confortable. Il passe les vingt années suivantes à Versailles, donnant des pièces de théâtre autant devant la Cour qu'à la ville, et écrit même en Français sa dernière pièce, en 1771, *Le Bourru bienfaisant*.

La Révolution française le prive de sa pension royale et il meurt dans la misère le 7 février 1793 à Paris, au numéro 1 de la rue Pavé-Saint-Sauveur.

2) Venise au XVIII^{ème} siècle

Extraits du dossier pédagogique de l'exposition de 2018 à Paris « Eblouissante Venise » au Grand Palais, pages 11 à 15 : proposition de thèmes à étudier.

© RmnGP 2018

VENISE, CITÉ À NULLE AUTRE PAREILLE

République millénaire dressée sur les flots, Venise se caractérise aux yeux de l'Europe et de ses propres habitants, par son originalité. Née de la boue et du sel à la fin de l'Empire romain, elle se distingue de toutes les autres cités médiévales par son absence de remparts et par son ouverture sur la mer ; une lagune peu profonde constitue sa seule défense. Ne possédant pas de ressources propres, hormis le sel, elle passe au 10^e siècle des accords commerciaux avec l'Empire byzantin, développant l'acheminement des richesses (notamment les épices dont elle a le quasi-monopole) entre l'Orient et l'Occident. L'établissement de comptoirs commerciaux en Adriatique, en Croatie et en Turquie, oblige les trafics sur mer à transiter par son port. Lors de la 4^e croisade, en 1204, le doge Enrico Dandolo détourne les croisés francs des lieux saints. Il les lance à l'assaut de Constantinople et ils se partagent le butin. Venise obtient un quart de la ville ; la basilique Sainte-Sophie ainsi que le sud du Péloponnèse ; l'île grecque d'Eubée et la Crète. Au début du 15^e siècle, l'État vénitien se trouve à la tête du seul véritable empire colonial de l'époque, avant d'être confronté à l'établissement des Ottomans à Constantinople en 1453. Sur le plan des institutions, Venise est une république oligarchique (le pouvoir est exercé par la noblesse) qui tient à se démarquer des cités princières européennes et se méfie de la concentration du pouvoir et de toute forme de tyrannie. La structure de ce gouvernement se met en place entre le 12^e et le 14^e siècle. Les familles patriciennes se succèdent dans la fonction de doge (« duc »), élu de manière à empêcher toute transmission héréditaire. Le Grand Conseil prend les décisions politiques et promulgue les lois. Il choisit les magistrats du Conseil des Dix qui veille à la sécurité et qui tient à sa disposition 3 inquisiteurs formant un tribunal secret. Le Sénat intervient dans les domaines de la politique étrangère, des finances et des forces armées. Le fonctionnement relativement démocratique de la République assure la paix sociale et lui évite les émeutes, grâce à un nombre élevé d'institutions caritatives.



Francesco Guardi, *Le Ridotto du Palazzo Dandolo à San Moisè*, vers 1750, huile sur toile, 108 x 208 cm, Venise, Fondazione Musei Civici di Venezia, Ca'Rezzonico – Museo del Settecento Veneziano.

LE 18E SIÈCLE, LE TEMPS DES PARADOXES

Après la paix de Passarowitz qui met fin en 1718 à la guerre opposant Venise et ses alliés autrichiens aux Ottomans, la République perd la Crète et le Péloponnèse. Bien qu'elle étende son empire en Dalmatie et en Albanie, elle cesse d'être la grande puissance maritime et commerciale qu'elle fut. Sur le plan de la politique internationale, elle prend désormais le parti de la neutralité. Les difficultés économiques qui apparaissent poussent les grandes familles à se reconvertir dans l'agriculture sur la Terraferma (la plaine vénitienne). Malgré un déclin entamé depuis au moins 200 ans, Venise demeure une cité riche. Son port voit affluer du bois et des articles de luxe en remplacement des épices. On construit de nouveaux palais (Labia, Marcello, Grassi...) et de nouvelles églises. Des manufactures voient le jour : dans le secteur de la porcelaine, 4 fabriques sont créées entre 1720 et 1764, dont celle de Geminiano Cozzi. C'est au 18e siècle que la renommée européenne de Venise est la plus grande. La ville devient un lieu d'attraction et elle est considérée comme une étape obligée du Grand Tour. Sa beauté particulière, son atmosphère festive, les habitudes luxueuses de ses habitants et son patrimoine artistique attirent des visiteurs de toute l'Europe. Ils sont jusqu'à 30 000 chaque hiver, pendant la période du carnaval. Il y règne une liberté de mœurs et un brassage social qui ne s'observent nulle part ailleurs. Les soirées se prolongent tard dans des lieux consacrés aux jeux de hasard et d'argent dans les casini, lieux privés et au Ridotto, une institution publique. On s'y présente obligatoirement masqué ce qui favorise la fréquentation de personnes d'autres milieux, de prostituées et d'étrangers.

LA VEDUTA

Le Grand Tour est un voyage effectué à travers l'Europe par les jeunes aristocrates anglais, allemands, français, suédois, etc, afin de parfaire leur éducation humaniste. En souvenir de leur séjour, ces voyageurs rapportent de Rome des tableaux de ruines antiques par Giovanni Battista Piranesi ou Giovanni Paolo Pannini et à Venise, ils achètent des vues de la ville de Canaletto ou de Guardi. La veduta (« vue ») est une catégorie de paysage, de type urbain, qui se caractérise par une apparente objectivité et des détails précis permettant d'identifier les lieux et les monuments. Si d'orgueilleuses représentations de la ville, savamment décrites, existent déjà à la Renaissance, chez Vittore Carpaccio par exemple, c'est l'influence de la peinture nordique qui est à l'origine de la naissance de ce genre au début du 18^e siècle. Parmi les pionniers, Luca Carlevarijs (1663-1730), dépeint dans un esprit scientifique de larges vues des places de Venise, baignées dans une lumière claire et uniforme et animées de petites silhouettes. Comme lui, à la génération suivante, Canaletto par exemple, utilise la « camera oscura », ou « chambre noire », une boîte optique dans laquelle la lumière pénètre par un orifice et vient frapper un verre poli sur la paroi opposée. L'image extérieure se projette sur le fond et en appuyant une feuille de papier légèrement transparente, on peut dessiner le paysage qui apparaît. Utilisé comme aide-mémoire, cet outil permet en outre d'exagérer à loisir les points de vue, les proportions, l'ouverture des angles. Les Anglais jouent un rôle particulier dans l'essor de la veduta car ils raffolent de Venise. Sur place, le londonien John Smith, marchand et mécène, consul entre 1744 et 1760, sert d'intermédiaire entre les riches clients et le peintre Canaletto qui a leur faveur. Smith lui-même collectionne ses tableaux. Il les fera graver et réunir dans un recueil en 1735. La collaboration entre le peintre vénitien et ce diplomate s'étend sur les décennies 1730-1740 et nombre de grands aristocrates (les ducs de Bedford et de Marlborough mais aussi le 1^{er} ministre, Robert Walpole) lui commandent des vedute qui, dans leurs châteaux anglais, prennent place aux côtés des vues de Rome. Bernardo Bellotto, peint à ses débuts à la manière de Canaletto. Il évolue progressivement vers une description plus appuyée et plus solide des architectures et de leurs matériaux. Invité dans les cours de Dresde, Vienne et Varsovie, il est celui qui exporte la veduta en Europe centrale. Le genre s'essouffle à la fin du siècle, avec la mort de ses principaux protagonistes (Francesco Guardi meurt en 1793), la chute de la République de Venise et la fin du Grand Tour.

LA PEINTURE VÉNITIENNE AU XVIII^{ème} SIÈCLE

Malgré un déclin économique et politique de la Cité des doges, l'activité artistique s'épanouit de manière brillante dans le domaine des lettres (avec Carlo Goldoni) mais aussi dans ceux de la musique (avec Antonio Vivaldi), de la peinture et de la sculpture. Pour tous, le 16^e siècle, celui de Titien, de Véronèse et de Tintoret, constitue une référence supérieure. Les voyageurs de passage viennent contempler leurs œuvres dans les églises et dans les palais.

Dans le domaine décoratif, les fresques de Véronèse, notamment celles de la villa Barbaro à Maser, servent de modèle pour les grands décors que commandent les familles patriciennes. C'est le séjour du Napolitain Luca Giordano (1634-1705) au milieu du 17^e siècle, qui permet à l'École vénitienne de prendre une orientation nouvelle. Son style moderne, qualifié parfois de « rococo avant l'heure », s'inspire de la manière large et claire de Véronèse et du baroque romain Pierre de Cortone (1596-1669). Sebastiano Ricci (1659-1734) puise à ces sources et joue un rôle déterminant dans l'évolution de l'art. Dans la génération nouvelle, Jacopo Amigoni (1682-1752), Gianantonio Pellegrini (1675-1741), Giambattista Pittoni (1687-1767), Francesco Zuccarelli (1702-1788), observent une nouvelle luminosité de la couleur, une vivacité des formes, une fluidité des lignes, une ouverture de l'espace vers l'extérieur. Dans cette première moitié du 18^e siècle, une tendance réaliste et caravagesque datant du 17^e siècle résiste néanmoins face à ce style clair et raffiné. Giambattista Piazzetta (1682-1754) peut être considéré comme l'héritier de cette peinture dramatique à grands effets de clair-obscur. Néanmoins, son séjour à Bologne chez Giuseppe Maria Crespi, durant sa jeunesse, le fait évoluer à partir de 1730 vers des couleurs transparentes. Peintre d'histoire, il se consacre surtout à la peinture religieuse et ne réalise qu'un seul grand décor, ce qui le distingue de ses confrères. De même, il est un des rares artistes à ne jamais quitter Venise. Pourtant ses tableaux s'ex-*portent* avec succès, particulièrement en Allemagne.

Giambattista Tiepolo (1696-1770) domine ce XVIII^{ème} siècle vénitien. Formé dans l'atelier de Gregorio Lazzarini, qui entretient des liens étroits avec la famille du doge Cornaro, le jeune peintre est amené rapidement à travailler pour les grands mécènes de la Cité, réalisant des tableaux décoratifs pour les palais Dolfin Manin et Labia. Il assimile rapidement les innovations de ses prédécesseurs, notamment Ricci et Piazzetta, puis élabore un style rococo, rapide, spontané, aux teintes fraîches et lumineuses. Très demandé dès les années 1740, il incarne l'interprétation moderne de la tradition festive et solennelle de l'art décoratif du 16^e siècle. A son retour de Bavière, il peint à fresque le Triomphe de la foi pour l'église de la Pietà, des fresques pour la Ca'Rezzonico et des peintures pour les villas de patriciens de la Terraferma (la plaine de Venise), telle que la villa Valmarana à Vicence.

DIASPORA ET INFLUENCE DES ARTISTES VÉNITIENS EN EUROPE

Les artistes de la Cité des doges sont invités dans les cours étrangères afin d'y orner les palais. Paris reçoit le peintre Gianantonio Pellegrini, arrivé en 1720 avec sa belle-sœur Rosalba Carriera (1675-1757). Le premier inspire aux peintres français des tonalités claires et des figures sensuelles ; la seconde transmet son talent de portraitiste au pastel. À Londres, critiques et artistes défendent l'art national face à la concurrence italienne. Cependant, de nombreux lords font appel aux Vénitiens. Le peintre Canaletto y travaille pendant 9 ans. Le rococo vénitien fait surtout école dans le Saint Empire romain germanique (Allemagne et territoires d'Europe centrale), situé aux portes de Venise. Le sculpteur allemand Franz Ignaz Günther (1725-1775) adopte ce style avec des personnages religieux longilignes aux postures raffinées. Son Ange en prière, par exemple, très inspiré de la peinture de Pellegrini, semble reprendre la grâce et la posture d'Irène dans le tableau du vénitien Saint Sébastien

soigné par Irène. Les grands ateliers le plus souvent familiaux, celui de Tiepolo par exemple, sont organisés et aptes à répondre à d'importantes commandes et à de vastes chantiers. C'est une des raisons du succès des artistes vénitiens à l'étranger. Leurs techniques éprouvées dans le domaine décoratif, en tant que peintres, sculpteurs et stucateurs, séduisent les monarques des petites cours d'Europe centrale. Sur l'invitation du prince-évêque Carl Philipp von Greiffenclau, Giambattista Tiepolo séjourne avec ses deux fils à Wurtzbourg, en Bavière pendant 3 ans. Ils réalisent le décor du salon et de l'immense plafond de l'escalier, la plus grande fresque réalisée d'un seul tenant (30 x 18 m) représentant l'Hommage des quatre continents au prince-évêque.

LE MYTHE DE VENISE

À la Renaissance, alors que s'amorce la fin de la toute-puissance de Venise, ses intellectuels, chroniqueurs, écrivains et poètes célèbrent ses vertus éternelles. Ainsi, par un curieux phénomène de compensation, au déclin de la Cité répond une glorification savamment orchestrée. Ses fêtes grandioses, l'éclat de son art et les divertissements frappent les esprits et permettent une communion tout en exaltant la puissance, la richesse et la pérennité de l'État vénitien. L'angoisse de la disparition est probablement consubstantielle à Venise, les eaux de la lagune qui l'entourent la constituant et la menaçant à la fois. A cela s'ajoute la hantise de la ruine et l'approche de plus en plus précise des Ottomans. Le 18^e siècle voit s'amorcer la fin des grandes fortunes. Les familles s'installent dans des villas le long de la Brenta (fleuve du nord de l'Italie) où elles séjournent désormais une partie de l'année. Ce cadre d'une vie champêtre est ponctué d'innombrables fêtes et ces demeures sont ornées de fresques. La famille Tiepolo possède ainsi une villa dans le petit village de Zianigo, que le fils, Giandomenico, décore à la fin du 18^e siècle. Les peintres de la deuxième moitié du siècle témoignent sans doute, chacun à leur façon, d'une conscience plus ou moins précise, d'une fin prochaine. Pietro Longhi, le grand représentant de la peinture de genre, rapporte, sans jugement apparent, les faits et gestes d'une aristocratie confinée et condamnée à s'autocélébrer. Certaines de ses scènes rappellent le théâtre de Goldoni ou les Mémoires de Casanova. Il n'y a pas grande distance avec l'atmosphère grinçante des scènes de genre de l'anglais Hogarth ou des constats plus sombres de l'espagnol Goya.

3) La réforme de Goldoni

« Les comédies de Goldoni en dialecte vénitien sont des peintures flamandes, c'est-à-dire pleines de vérité des mœurs du petit peuple de l'époque de volupté et de bonheur qui précéda l'anéantissement de la République. »
Stendhal dans *Rome, Naples et Florence en 1817* (récit de voyages)

Depuis le XVI^{ème} siècle, l'Italie ne connaît qu'une seule forme de théâtre comique : la *commedia dell'arte*, qui, selon le mot de Goldoni dans ses *Mémoires*, n'est qu'une « désolante succession de pantalonnades ». En effet, la *commedia* est essentiellement une comédie d'intrigues : son but est d'intéresser et d'amuser par l'abondance des actions et des rebondissements. Ses acteurs sont des improvisateurs qui ont recours aux « lazzi » (plaisanteries ou parades bouffonnes) et ses auteurs se limitent à l'écriture de « canevas » (plan ou intrigue de comédie).

Goldoni entreprend alors de réformer le théâtre comique, de créer une comédie de réelle valeur littéraire et morale avec des comédies de caractères, basées sur la vraisemblance psychologique et sociale. En effet, Goldoni se base sur la connaissance et sur l'observation du monde pour écrire et tend à créer un « réalisme » et un « naturel » qui semble bien trop moderne aux yeux de ses adversaires vénitiens.

Dès 1750, dans la Préface à l'édition Bettinelli de ses œuvres, le dramaturge nous livre les clés de sa recherche : il veut rendre au théâtre son pouvoir formateur, inciter les spectateurs à rechercher un divertissement utile, et s'éloigner de la comédie des improvisateurs.

Il opère alors une réforme à la fois morale - en donnant notamment à ses protagonistes un caractère vertueux -, dramaturgique et linguistique du théâtre comique. Il élimine graduellement les excès burlesques, les acrobaties et cabrioles, il s'éloigne des masques, supprime certains personnages fantaisistes de la *commedia*, et rédige les dialogues.

▪ Une réforme morale

Comme l'explique Charles Rabany dans *Carlo Goldoni : le théâtre et la vie en Italie au XVIII^e siècle*⁶, « l'amour le plus sensuel est (...) le ressort principal et constant (...), et l'adultère est le lieu commun ordinaire de toutes les intrigues ». Ainsi, Goldoni « donne à tous ses [personnages] sans exception une teinte uniforme de probité et de vertu ».

Dans ses premières pièces, par exemple, les personnages de la *commedia dell'arte* ne sont plus grotesques, mais vertueux et sympathiques. Les thèmes mis en valeur par l'auteur sont le sens du travail, l'honnêteté, la franchise, la noblesse de cœur, et l'harmonie familiale.

Goldoni crée également un héros en dehors des clichés traditionnels : la femme. En effet, dans ses comédies, la plupart des femmes se situent à un niveau psychologiquement

⁶ Rabany Charles. *Carlo Goldoni : le théâtre et la vie en Italie au XVIII^e siècle*. Paris : Berger-Levrault, 1896.

supérieur aux hommes⁷. C'est dans *La Locandiera* (1753) qu'on trouve le personnage emblématique de cette image de femme : Mirandolina, propriétaire d'une auberge florentine.

▪ Une réforme dramaturgique et linguistique

Selon Goldoni, la moralisation du théâtre comique doit aussi nécessairement passer par l'abandon de l'improvisation, laquelle offre aux comédiens la possibilité d'introduire des éléments de bas comique nocifs à la morale et au bon goût en vue d'obtenir le rire et les applaudissements du public.

C'est pourquoi ce dernier rédige intégralement les rôles qu'il confie à ses artistes. En outre, pour faire oublier au public les masqués de la *commedia dell'arte*, il les fait disparaître de ses comédies au profit de personnages réalistes que ses acteurs interprètent à visage découvert. Ces changements s'opèrent de façon graduelle. *Momolo cortesan*, pièce jouée pour la première fois en 1738, n'est par exemple écrite qu'en partie.

Goldoni est également l'auteur d'une réforme linguistique. La versatilité linguistique de l'auteur a été notamment étudiée par Gianfranco Folena (auteur italien du milieu du XX^e siècle)⁸. En Italie, à l'époque de Goldoni, seule la langue de la *commedia dell'arte* liée à l'oralité, comble le manque d'une tradition littéraire. Goldoni bâtit alors sa propre langue italienne, orientée constamment vers la « conversation » - comme celle de la conversation cultivée de l'Italie du Nord, et aussi comme le dialecte vénitien, qui n'a rien de figé au point de vue grammatical et qui sert essentiellement à discuter. Il vise ainsi à toucher un plus large public.

L'ambition du dramaturge est donc d'élargir les frontières de la comédie vers une représentation concrète du monde, c'est-à-dire de la société civile toute entière, dans ses accidents, ses impasses et ses mutations, ses joies et ses peines.

Il dit en toute humilité dans ses *Mémoires* ne jamais avoir regretté d'être devenu un « auteur à gages » :

Je suis tenté quelquefois de me regarder comme un phénomène ; je me suis abandonné sans réflexion au génie comique, qui m'a entraîné, j'ai perdu trois ou quatre fois les occasions les plus heureuses pour être mieux, et je suis toujours retombé dans les mêmes filets ; mais je n'en suis pas fâché ; j'aurais trouvé partout ailleurs plus d'aisance peut-être, mais moins de satisfaction.

⁷ Voir à ce propos Davico Bonino, *Carlo Goldoni, dans C. Goldoni, Commedie*, I, Milano, Garzanti, 1987 (éd. 1976).

⁸ G. Folena, *L'italiano in Europa*, Torino, Einaudi, 1983. Sur Goldoni, voir p. 87-215 et 357-396. Folena utilise l'expression *rimforma linguistica* à la page 90.

4) Une des dernières soirées de Carnaval : pistes de lecture

▪ Une partition chorale

Cette pièce met en scène une soirée entre amis : un jeu de cartes, un repas et un bal vont se dérouler dans cette soirée à la convivialité heureuse où il ne se passe « presque rien ».

Aucun personnage n'a un texte plus fort que les autres, aucun « héros », mais une partition chorale où petit à petit les différents personnages, tout comme des instruments, font leur apparition dans la partition de Goldoni. On joue aux cartes, on écoute de la musique, on se fait des confidences, on s'interpelle. Tous les personnages présents se connaissent bien et il n'y a pas de disruption, de « coup de théâtre », il s'agit juste d'une réunion d'amis, qui partagent un intérêt commun : leur métier, toute la chaîne de la fabrication du tissu.

Ils se rassemblent autour de l'un d'eux qui va bientôt partir, appelé à l'étranger pour y pratiquer son métier de dessinateur de motifs pour les tissus.

Cependant ce « chœur » est traversé de tensions, de désirs et de soucis, d'inquiétude qui lui donnent une vie dramatique. Laissons la parole à Goldoni présentant cette partition chorale :

« Mes caractères sont vrais, simples et agréables (...). Un mari et une femme qui s'aiment et se disputent tout le temps, une femme qui sait être malade quand elle s'ennuie et retrouve une très bonne santé quand elle s'amuse, un jeune homme brillant, moqueur, qui amuse les autres tout en s'amusant lui-même, un brave homme, chef de famille qui sait réunir à la conduite la plus exemplaire un honnête divertissement, la caricature d'une vieille femme qui veut faire la spirituelle, deux amants, enfin, qui, à la vue d'une société nombreuse, trouvent les moments pour s'entendre et se procurer honnêtement le but de leurs amours. »

Les couples d'invités arrivent les uns après les autres, laissant le temps au public de découvrir leur place dans la hiérarchie sociale. Par exemple, Marta et Bastian Caparetti décrits par Domenica : « *ce sont des marchands de soie, mais pas n'importe lesquels, de ceux, vous savez, dont on dit que chez eux tout se transforme en or.* »

▪ La nostalgie en toile de fond

L'art de la conversation met en valeur une tonalité joyeuse. La présence du carnaval de Venise est permanente dans la pièce, même si tout se déroule dans la maison de Mr Zamaria.

Dans cette soirée, il ne s'agit pas vraiment du Carnaval à proprement parler, mais « d'une des dernières soirées du Carnaval ». Toutes les belles choses, soirées entre amis, fêtes galantes, amitiés, amour, âge d'or d'une société, prééminence d'une classe sociale, richesse d'une corporation : tout a une fin. Et le titre de la pièce annonce cette « fin de partie », qui place l'ensemble de la pièce dans une atmosphère de regret, de mélancolie, d'inquiétude face à ce qui se passera « après ».

L'un des membres de l'assemblée est sur le départ, le jeune dessinateur Anzoletto épris de Domenica, fille de Zamaria. Or la séparation, à laquelle s'ajoute l'inquiétude de l'amour, jette une impression de tristesse sur les festivités :

« *Je vous avoue, et je jure sur mon honneur, c'est le cœur brisé que je pars... Aucun succès, s'il devait y en avoir, ne pourra compenser la douleur d'être loin de ceux qui m'aiment.* » dit Anzoletto à l'Acte III.

À cette douleur du personnage s'ajoute, on le sait, la tristesse de Goldoni qui va bientôt quitter Venise.

Dans ses *Mémoires*, le dramaturge se souvient d'ailleurs avoir été « touché jusqu'aux larmes » à l'occasion de la représentation de cette pièce à Venise : la salle se mit à « *retentir d'applaudissements parmi lesquels on entendait distinctement crier : Bon voyage ; Revenez ; N'y manquez pas* ».

▪ La nouvelle comédie goldonienne

L'auteur livre une « comédie nouvelle » : ni comédie burlesque selon les rites traditionnels de l'ancienne *Commedia dell'arte*, ni tragédie bourgeoise où rancœurs et jalousies mèneraient aux suicides et au désespoir. Comme « dans la vraie vie », les disputes ne sont pas toujours mortelles, et les voisins et amis ne sont pas toujours mal intentionnés.

L'humour est présent tout au long de la pièce : par exemple, la coiffure de la filleule de Zamaria, la jeune Elena, fait l'objet de nombreuses « blagues » de la part des personnages ; les apartés tout au long de la pièce renforcent le comique de situation (par exemple les apartés de Domenica dans la scène entre elle et Mme Gatteau, qui lui avoue son amour pour Anzoletto) ; le comique de gestes se joue également pendant le jeu de cartes et le repas (changements de places des personnages) ; le comique de mots naît de l'italien approximatif de la « vieille brodeuse française ».

La pièce de Goldoni est donc bien une comédie ; cependant tout ce qui se passe sur la scène prête à sourire, mais très peu à rire ; elle s'écarte aussi de la comédie traditionnelle à canevas et à masques en octroyant une part importante au sérieux des situations sociales et humaines, et en assoyant l'intrigue dans une vie matérielle réaliste. Cette œuvre de fiction est ancrée dans la vie réelle.

Il s'agit d'un fragment de la société vénitienne prise sur le vif au cours d'un épisode réaliste. Montrer à un public vénitien une soirée de Carnaval, c'est pour le moins placer la pièce dans un contexte totalement réaliste. Ce que va dire la pièce au public, c'est sa vérité. Artisans, négociants, fabricants, dessinateurs de tissus sont une corporation en vue à Venise, les riches draps vénitiens étant renommés et exportés dans toute l'Europe. Le réalisme économique des personnages créés par Goldoni est par exemple à opposer aux riches bourgeois dont on ignore l'origine de la fortune chez Molière et, à moindre titre, chez Marivaux.

Cependant, ce milieu est présenté en 1762 (l'année où la pièce est écrite et jouée, autre souci de réalisme), lorsque le modèle économique dont il relève entre en crise : ce n'est plus à Venise que tout se joue ; les tissus vénitiens sont concurrencés par la production française ; et pour les jeunes vénitiens, il est temps de partir, de suivre les nouveaux pôles d'activité, même si l'exil économique est douloureux. Comme en témoigne cet échange entre les personnages à l'Acte I :

Momolo : Je vous dirais que j'ai vu là-haut sur le métier un velours de soie... je n'en ai jamais vu de plus beau. Le dessin de M. Anzoletto est un enchantement, il n'a rien à envier aux plus beaux motifs français.

Bastian : Que voulez-vous, nos tissus, quand on veut qu'ils soient réussis, sont réussis. On a les hommes, on a les soies, on a les couleurs, on a tout.

Lazaro : Qu'est-ce que vous dites, monsieur Bastian, des tissus qui sont sortis de mes métiers cette année ?

Bastian : Superbes ! On me les a arrachés des mains. Vous vous rappelez ce satin avec la fourrure en trompe-l'œil ? Tout le monde le croyait français, ils l'auraient même parié ! Mais grâce au ciel, de la marchandise étrangère, dans ma boutique il n'y en aura jamais !

Il est remarquable que les personnages parlent beaucoup de la réalité matérielle du travail artisanal : l'habileté de brodeuse de Mme Gatteau, le beau travail de Momolo. On parle aussi beaucoup d'argent : Zamaria dit avoir gagné beaucoup d'argent grâce aux dessins d'Anzoletto qui, « s'ils ne plaisaient pas à Venise, plaisaient sur la terre ferme ».

Mais il y a une autre réalité que cette pièce décrit : la fin de l'âge d'or vénitien n'est pas seulement celle de l'industrie du tissu, c'est aussi la fin de l'âge d'or du théâtre. Les artisans tisserands sont une allégorie des comédiens vénitiens employés par Goldoni, et le départ du dessinateur pour la lointaine Russie est une métaphore du départ de Goldoni pour un pays où l'on reconnaîtra davantage son art, la France.

Anzoletto-Goldoni dit à l'Acte II : « *On veut voir si une main italienne qui dessine sur place, selon le goût des moscovites, peut créer un mélange capable de plaire aux deux nations. Ce n'est pas facile, mais ce n'est pas impossible.* »

5) Autres pistes pédagogiques pour aller plus loin

(Voir IV – 2 : Bibliographie sélective)

- ✓ L'ailleurs et l'étranger dans les pièces de Goldoni
- ✓ Le métathéâtre au XVIII^{ème} siècle et chez Goldoni
- ✓ L'expérience théâtrale de la quotidienneté chez Goldoni
- ✓ Lectures comparées et croisées possibles : Goldoni, admirateur de Molière et annonciateur de Tchekhov

III – Annexes

1) Biographie de Clément Hervieu-Léger

Sociétaire de la Comédie-Française depuis le 1er janvier 2018, il y joue sous la direction de Marcel Bozonnet (*Le Tartuffe*, Valère), Anne Delbée (*Tête d'Or*, Cébès), Andrzej Seweryn (*La Nuit des Rois*, Sébastien), Lukas Hemleb (*La Visite Inopportune*, le Journaliste, *Le Misanthrope*, Acaste), Claude Mathieu (*L'enfer*), Eric Génovèse (*Le Privilège des Chemins*), Robert Wilson (*Fables*), Véronique Vella (*Cabaret érotique*), Denis Podalydès (*Fantasio*, Spark), Pierre Pradinas (*Le Mariage forcé*, Al-cidas), Loïc Corbery (*Hommage à Molière*), Marc Paquien (*Les Affaires sont les Affaires*, Xavier), Muriel Mayette (*La Dispute*, Azor, *Andromaque*, Oreste), Jean-Pierre Vincent (*Ubu*, Bougrelas, *Dom Juan*, Don Carlos), Anne-Laure Liégeois (*La Place Royale*, Doraste), Lilo Baur (*Le Mariage*, Kapilo-tadov, *La Tête des Autres*, Lambourde)... Il a créé, dans le cadre des cartes blanches du Studio-Théâtre, un solo intitulé *Une heure avant...* (texte de Vincent Delecroix).

En dehors de la Comédie-Française, il travaille aux côtés de Daniel Mesguich (*Antoine et Cléopâtre*, Eros), Nita Klein (*Andromaque*, Oreste), Anne Delbée (*Hernani*, rôle-titre), Jean-Pierre Hané (*Britannicus*, Néron), Bruno Bouché (*Ce sont des choses qui arrivent*), Patrice Chéreau (*Rêve d'Automne*, Gaute) et tourne avec Catherine Corsini (*La Répétition*), Patrice Chéreau (*Gabrielle*), et Guillaume Nicloux (*La Reine des connes*).

Parallèlement à son travail de comédien, il est le collaborateur de Patrice Chéreau pour ses mises en scène de *Così Fan Tutte* de Mozart (Festival d'Aix-en-Provence, Opéra de Paris) et de *Tristan et Isolde* de Wagner (Scala de Milan). Il signe la dramaturgie de *Platée* de Rameau pour la mise en scène de Mariame Clément (Opéra du Rhin). Il a codirigé avec Georges Banu un ouvrage consacré à Patrice Chéreau, *J'y arriverai un jour* (Actes Sud, 2009). Il a publié plusieurs articles consacrés à Racine, Haendel ou Wagner. Il est également professeur de théâtre à l'École de Danse de l'Opéra National de Paris. En 2011, il met en scène *La Critique de l'École des femmes* au Studio-théâtre de la Comédie-Française. La saison suivante, il monte *La Didone* de Cavalli que dirige William Christie au Théâtre de Caen, au Grand Théâtre du Luxembourg et au Théâtre des Champs-Élysées, signe la dramaturgie de *La Source* (chorégraphie de Jean-Guillaume Bart) pour le ballet de l'Opéra National de Paris, et met en scène *L'Épreuve* de Marivaux.

En 2013, il dirige une lecture d'*Iphigénie* de Goethe à l'Auditorium du Musée du Louvre et collabore à la mise en scène de *Yerma* de Daniel San Pedro. En 2014, il met en scène *Le Misanthrope* de Molière à la Comédie-Française. En 2015, il joue dans *Les Cahiers de Nijinski* mis en scène par Daniel San Pedro et Brigitte Lefèvre. En 2016, il met en scène *Monsieur de Pourceaugnac*, comédie-ballet de Molière et Lully avec William Christie (Les Arts

Florissants) ainsi que *Mitridate* de Mozart, sous la direction d'Emmanuel Haïm, au Théâtre des Champs Elysées.

Il interprète le rôle du Fiancé dans *Noces de Sang* de Federico Garcia Lorca, mise en scène de Daniel San Pedro. Il joue également dans *Les Damnés*, adaptation du film de Visconti mise en scène par Ivo van Hove qui est créée dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes pour le Festival d'Avignon 2016. Depuis 2010, il codirige avec Daniel San Pedro la Compagnie des Petits Champs.

2) Bibliographie sélective

⇒ Œuvres de Goldoni

Carlo Goldoni, « Théâtre », Pléiade, Édition et trad. de l'italien par Michel Arnaud.
Préface de Paul Renucci.

⇒ Sur Carlo Goldoni

Franck Médioni, *Carlo Goldoni*, Collection Folio biographies (n° 127), Gallimard, 2015

N. JONARD, Introduction à *Goldoni*, Laterza Bari, 1990

G. LUCIANI, *Carlo Goldoni ou l'Honnête Aventurier*, Presses univ. de Grenoble, 1992

ANGELINI, *Vita di Goldoni*, Bari, 1993

F. FIDO, *Da Venezia all'Europa, Prospettive sull'ultimo Goldoni*, Bulzoni, Rome, 1984

M. BARATTO, *La Letteratura teatrale del Settecento in Italia*, Neri Pozza, Vicence, 1985

J. JOLY, *L'Altro Goldoni*, N.T.S., Pise, 1989

Françoise DECROISSETTE, « **GOLDONI CARLO** - (1707-1793) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 18 septembre 2018. URL :

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/carlo-goldoni/>

Goldoni : http://data.bnf.fr/11905320/carlo_goldoni/

⇒ Sur le théâtre de Goldoni

M. PIERI, *Il Teatro di Goldoni*, Bologne, 1993

F. DECROISSETTE, "L'Année Goldoni en France" (avec une bibliographie des traductions

parues entre 1990 et 1993), in *Universalis 1994*, Encyclopædia Universalis, Paris, 1994

B. ANGLANI, *Le Passioni allo specchio, autobiografie goldoniane*, Rome, 1995

Carlo Goldoni sur les scènes italienne et française contemporaines, numéro spéc. 112-113 de *Théâtre/Public*

"Goldoni à Paris", in *Revue d'histoire du théâtre*, n spéc. 1, 1993

“Sur Goldoni”, in *Revue des études italiennes*, XL, janv.-déc. 1994

Goldoni, le livre, la scène, l'image, univ. Paris-III, 1994

Goldoni et l'Europe, Presses univ. de Grenoble, 1995

Musiques goldoniennes, univ. Paris-VIII, 1995

Goldoni en Europe aujourd'hui... et demain ?, Circé, Strasbourg, 1995

Carlo Goldoni, 1793-1993, Venise, 1995

La Venise de Goldoni, Aix-en-Provence, 1996.

Les livrets de Goldoni sont consultables sur le site de l'Université de Padoue « Carlo Goldoni.

Drammi per musica » à l'adresse <http://www.carlogoldoni.it/public/>

« *Une poétique mise en action* », Préface au Théâtre Comique de Goldoni, par Ginette Herry

La Scène en miroir : métathéâtres italiens. Études en l'honneur de Françoise Decroisette, classiques Garnier, 2016.

⇒ **Venise au XVIII^{ème} siècle**

La Venise de Goldoni, Georges Ulysse, dir., Préface José Guidi, Publications de l'Université de Provence, 1998

Éblouissante Venise. Venise, les arts et l'Europe au 18^e siècle, catalogue de l'exposition, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2018.

La Venise de Vivaldi. Musique et fêtes baroques, Patrick Barbier, Grasset, 2002.

Venise, Canaletto et ses rivaux, Dossier de l'Art n° 179 – Novembre 2010

⇒ **Emission radiophonique**

<https://www.franceinter.fr/emissions/la-marche-de-l-histoire/la-marche-de-l-histoire-23-decembre-2015>