# Cahier Pédagogique

# Les jumeaux Vénitiens

Texte : Carlo Goldoni

Mise en scène : Mathias Simons

Théâtre de Liège

Salle de La grande Main

Du 25.11 au 29.11. 2014

Durée: 2h15

# Sommaire


**Introduction** **P 4**

**Carlo Goldoni, le Molière italien** **P 6**

**La naissance des *Jumeaux vénitiens*** **P 8**

**Historique de la Commedia dell'Arte** P 10
- Les origines P 10
- Naissance au milieu du XVI siècle P 11
- De l'époque classique à nos jours P 15
- La renaissance de la Commedia dell'Arte P 16
- En résumé P 17
- Les particularités de la Commedia dell'Arte P 17

**Les personnages incontournables de la Commedia** **P 18**
- Les zanni, Arlequin, Brighella P 18
- Dottore, Pantalone P 19
- Les amoureux, Les zagne, Colombine P 20

**Les Jumeaux vénitiens dans l'œuvre de Goldoni** **P 22**
- Le difficile choix de Goldoni P 22
- Une comédie du double P 23
- Une pièce contemporaine P 24
- Les personnages de la pièce P 25

**Les Jumeaux d'après Mathias Simons** **P 26**
- Note d'intention P 26
- Un mot sur le metteur en scène P 28

**Infos pratiques** **P 30**

# Introduction

Vérone, milieu du XVIIIe siècle. Des jumeaux séparés à la naissance se retrouvent par hasard dans cette ville pour y épouser leur belle. Autant Tonino, élèvé à Venise, est un jeune homme spirituel et raffiné, autant son frère Zanetto, élèvé dans la campagne de Bergame, est un rustre qui multiplie les impairs. Des imbroglios en cascade tissent la toile de cette folle journée sur fond de mariage arrangé, bijoux volés, empoisonnement et ronde d'incompréhensions.

Au-delà de l'apparence purement festive de ce texte, Les jumeaux Vénitiens, c'est aussi l'occasion de présenter un poète important soucieux de mettre sur la scène la morale sociale de son époque. Tout au long de son œuvre, Goldoni a pressenti les mouvements historiques dans le mouvement même des classes, dans l'évolution des structures économiques. Ses conceptions suivaient de près le chemin et les nécessités de l'histoire.

En 1745, Carlo Goldoni exerce la profession d'avocat à Pise et approché par l'Arlequin Sacchi, écrit pour ce dernier «Arlequin valet de deux maîtres». Deux ans plus tard, il écrit pour le Pantalon D'Arbes, comédien de la troupe de Medebac «Les jumeaux vénitiens». Cette pièce sera jouée avec succès d'abord à Pise, ville où séjourne la troupe cette année-là, puis sera remaniée par l'auteur en 1749 pour être représentée au théâtre Sant'Angelo de Venise dirigé par le même Medebac. La même année, Goldoni devient l'auteur attitré de cette troupe et abandonne définitivement ses activités d'avocat pour se consacrer exclusivement à l'écriture dramatique.

**Les Jumeaux vénitiens**

«Les jumeaux vénitiens» est donc une œuvre de jeunesse. C'est surtout une œuvre de la période «pisane» de Goldoni, période caractérisée par trois œuvres ayant pour thème commun «le double»: «Arlequin valet de deux maîtres» , «Les jumeaux vénitiens» et «il Frappatore». Et ce n'est évidemment pas un hasard si durant cette même période, Goldoni hésite chaque jour entre deux professions: homme de loi ou homme de théâtre, avocat ou artiste. Certes le chemin est encore long, pourtant à travers la mort symbolique de Goldoni-Zanetto (réminiscence du Zanni lourd et stupide hérité de la Commedia dell'Arte) et la victoire tout aussi symbolique de Goldoni- Tonino (l'homme du monde raffiné et spirituel), c'est la réforme théâtrale de Goldoni visant à supprimer masques et types au profit des personnages qui

lentement mais sûrement se met en place. Cette œuvre terminée, Goldoni met un terme à la crise du «double», comme si avec la mort de Zanetto l'auteur trouvait enfin sa véritable identité.

On peut encore considérer «Les jumeaux vénitiens» comme un canevas directement issus de la Commedia dell'Arte traditionnelle. On y retrouve d'ailleurs certains types bien connus : **le Docteur, Brighella, Arlequin, Colombine**. A leurs côtés, des personnages très construits: **Lelio, Pancrace, Florindo, Beatrice**. Quant au double rôle **Zanetto/Tonino**, c'est un procédé théâtral séculaire utilisé de façon souvent très efficace par d'autres auteurs dramatiques antérieurs à Goldoni, Molière et Shakespeare pour ne citer que ces deux-là.

Comédie digne de la Commedia dell'arte, «Les jumeaux vénitiens» grossit des sujets profonds comme le comportement de l'homme face à l'argent, l'amour et l'amitié, la vérité et le mensonge, la loyauté et la trahison, la confiance et la malhonnêteté, et se sert de la mort comme si, ici, il n'y avait d'autre issue pour faire la lumière. On recrée sur scène le Roi Carnaval pour mieux l'identifier et le châtier. Egoïsme, corruption, maladresse, connivences douteuses... tout est prétexte à créer une tragi-comédie de mœurs haute en couleurs menée tambour battant par des caractères, des types, des masques et des lazzi et farcie de coups de théâtre, selon l'habitude du maître du genre, Carlo Goldoni.

Dossier pédagogique du Théâtre Jean Vilar pour Les Jumeaux Vénitiens
m.e.s. par Carlo Boso/ saison 2003-2004.

# Carlo Goldoni, le Molière italien

C'est dans l'allégresse des derniers jours du carnaval de Venise de 1707 que Carlo Goldoni est né, au sein d'une ville et d'une famille où le goût du théâtre était de tradition.

*"Il (le grand-père de Goldoni) donnait la comédie, il donnait l'opéra chez lui; tous les meilleurs acteurs, tous les musiciens les plus célèbres étaient à ses ordres... Je suis né dans ce fracas, dans cette abondance. Pouvais-je ne pas aimer la gaîté?"*

Dans la bibliothèque de son père, il lit les auteurs comiques. A dix ou douze ans, il écrit une comédie, sans se douter qu'elle sera la première d'une longue production théâtrale. Il fait des études assez irrégulières au gré des déplacements de sa famille. Il fut confié à l'âge de 14 ans à un père dominicain qui doit lui apprendre la philosophie. Mais une troupe de comédiens vient à passer, le jeune homme trouve tant de plaisir à les fréquenter... qu'il laisse là la philosophie pour s'embarquer avec la troupe.

Sa mère, indulgente lui pardonna sa fugue mais lui interdit d'aller à la comédie. Son père dès lors le plaça à Venise comme clerc chez un oncle avocat. Il profite de ses loisirs pour explorer tous les théâtres et découvre que Venise est "une ville extraordinaire". L'automne suivant il fera des études de droit à l'université de Pavie. Mais il continuera à lire les auteurs comiques anciens et modernes avec plus de passion que la jurisprudence.

*"Je travaillais le jour pour le barreau, la nuit pour la comédie".*

Nous sommes en 1734, il va enfin pouvoir commencer sa véritable carrière d'auteur dramatique: il entre au service du directeur du théâtre San Samuele, Michele Grimani, comme auteur attitré de la compagnie Imer. Il fait jouer ses premières pièces. En 1736, il épouse Nicoletta Conio. Sa vie jusqu'alors mouvementée connaît une période de bonheur, de calme, de travail; il cherche sa voie et amorce sa grande réforme du théâtre: substituer à la Commedia dell'Arte, improvisée sur un canevas par les personnages masqués de la tradition, une comédie de caractères, jouée sans

masque et dont les rôles sont écrits à l'avance. En 1747 se produit la rencontre la plus importante de sa vie: celle d'une troupe vénitienne dont le directeur, Gerolamo Medebac, lui demande une pièce et lui fait signer un contrat pour plusieurs années, comme poète attitré de sa troupe. En pleine possession de ses moyens, il a aussi la claire vision de la réforme qu'il veut réaliser. Il se sent prêt à livrer la bataille décisive pour cela. Pendant quatorze années, il va travailler d'arrache- pied, fournissant à sa troupe des dizaines de pièces, liant totalement sa vie au théâtre. Il va devenir rapidement célèbre en jouant vingt-neuf pièces en trois saisons. En désaccord avec Medebac, il quitte celui-ci à l'expiration de son contrat. Il écrivit en neuf ans près de septante pièces.

*"Fouillant dans cette bibliothèque, je vis des théâtres anglais, des théâtres espagnols et des théâtres français. Je ne trouvai point de théâtres italiens. Il y avait bien 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 désirais avec ma passion voir ma patrie se relever au niveau des autres pays et je me promettais d'y contribuer".*

Cette période de production intense est aussi une période de bataille. Dans l'application de sa réforme, Goldoni se heurte à des obstacles de toutes sortes: querelles avec les acteurs qui n'acceptent pas facilement de renoncer à leurs habitudes d'improvisation, rapports difficiles avec le directeur du théâtre.

*"Je tâchai de contenter les uns et les autres: je me soumis à produire quelques pièces à canevas, sans cesser de donner mes comédies de caractère. Je fis travailler les masques dans les premières, j'employai le comique noble et intéressant dans les autres: chacun prenait sa part de plaisir et avec le temps et de la patience, je les mis tous d'accord, et j'eus la satisfaction de me voir autorisé à suivre mon goût, qui devint, au bout de quelques années, le goût général et le plus suivi en Italie."*

En 1762, il abandonne le champ de bataille: il accepte l'offre qui lui est faite de diriger le théâtre de la Comédie-Italienne à Paris. Il arrive à Paris le 26 août 1762. Il doit recommencer la même bataille pour la réforme de la comédie. En 1765, il devient professeur d'italien des princesses royales, filles de Louis XV. Il se met alors à écrire en français: "Le Bourru bienfaisant" est joué le 4 novembre 1771 à la Comédie-Française, puis devant la cour à Fontainebleau. C'est également en français qu'il rédige ses «Mémoires», de 1783 à 1787. Il meurt le 16 février 1793. Dans sa vieillesse, il avait eu la satisfaction de voir triompher son théâtre, non seulement en France mais aussi à Venise.

Medebac (directeur de théâtre) avait loué le théâtre Saint-Ange qui, n'étant pas des plus vastes, fatiguait moins les acteurs et contenait assez de monde pour produire de suffisantes recettes. Je ne me souviens pas quelle fut la pièce que l'on donna à l'ouverture. Je sais bien que cette troupe nouvellement arrivée, ayant à lutter contre des rivaux très habiles et habitués dans la capitale, (il s'agit de Venise, l'Italie n'est pas encore unifiée) eut de la peine à se faire des protecteurs et des partisans. Ce fut la *Griselda* qui, au bout de quelque temps, commença à donner quelque crédit à notre théâtre. Cette tragédie intéressante et le jeu de l'actrice qui l'embellissait encore davantage firent une sensation générale dans le public, en faveur de Madame Medebac, *La dona di garbo (La brave femme),* que l'on donna quelques jours après, acheva d'établir sa réputation.

Darbes, le Pantalon de la compagnie, avait été bien reçu et fort applaudi jusqu'alors dans les rôles de son emploi ; mais il n'avait pas encore joué à visage découvert, et c'était là où il pouvait briller davantage. Il n'osait pas jouer les pièces que j'avais faites pour le Pantalon Golinetti, au théâtre de Saint-Samuel, et j'étais moi-même de son avis, car les premières impressions ne s'effacent pas facilement et il faut éviter, tant qu'on peut, les comparaisons. Darbes ne pouvait donc paraître que dans la pièce vénitienne que j'avais travaillée pour lui ; je me doutais bien qu'*Antoinet le gentil* n'aurait pas valu *le Cortesan vénitien,* mais il fallait l'essayer. Nous allâmes aux répétitions. Les comédiens riaient comme des fous, je riais aussi ; nous crûmes que le public aurait fait comme nous, mais ce public que l'on dit n'avoir point de tête en eut une bien ferme et bien décidée à la première représentation de cette pièce, et je fus obligé de la retirer sur-le-champ.

[…]

Le pauvre Darbes était très mortifié, il fallait tâcher de le consoler. J'entrepris sur-le-champ une nouvelle pièce dans le même genre, et je le fis paraître, en attendant, avec son masque dans une nouvelle comédie, qui lui fit beaucoup d'honneur, et eut beaucoup de succès. C'était *L'Homme prudent,* pièce en trois actes et en prose. Il fallait cependant, pour établir encore davantage sa réputation, le faire briller à visage découvert ; c'était mon projet, c'était mon but principal. Pendant que Darbes jouissait des applaudissements de *L'Homme prudent,* je travaillais pour lui sur une pièce intitulée ***les Deux Jumeaux vénitiens.*** J'avais eu assez de temps et assez de facilité pour examiner les différents caractères personnels de mes acteurs. J'avais aperçu dans celui-ci des mouvements opposés et habituels dans sa figure et dans ses actions. Tantôt c'était l'homme du monde le plus riant, le plus brillant, le plus vif ; tantôt il prenait l'air, les traits, les propos d'un niais, d'un balourd, et ces changements se faisaient en lui tout naturellement et sans y penser. Cette découverte me fournit l'idée de la faire paraître sous ces deux différents aspects

dans la même pièce. L'un des deux frères, appelé *Tonino,* avait été envoyé à Venise par son père, l'autre nommé *Zanetto,* avait été envoyé à Bergame, chez son oncle. Le premier gai, brillant, agréable ; l'autre grossier et maussade. Ce dernier devait se marier avec *Rosaure,* fille d'un négociant de Vérone et part pour rejoindre sa future. L'autre court après sa maîtresse dans la même ville : voilà comme les deux jumeaux se rapprochent sans le savoir. La ressemblance ne pouvait pas être plus frappante, puisque c'était la même personne qui jouait les deux rôles ; mais les noms étant différents, l'intrigue devait être plus difficile pour l'auteur, et plus piquante pour le spectateur.

***Mémoires de M. Goldoni***
*Pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*
2ème partie – Chapitre premier p. 213, 214, 215
Le temps retrouvé – Mercure de France

**Les origines**

C'est chez les Romains que l'on retrouve la préfiguration de la commedia dell'arte avec l'atellane, une farce burlesque souvent obscène. Introduite à Rome en même temps que les combats de gladiateurs, vers le milieu du IIIe siècle avant Jésus-Christ, elle était généralement jouée à la suite d'un spectacle tragique. Les quatre personnages qui la composaient étaient masqués. Elle reposait sur un canevas (tricae) mais laissait une large place à l'improvisation. On le voit tout de suite, les affinités entre les atellanes et la commedia dell'arte sont nombreuses: improvisation, types fixes, personnages masqués et canevas. On serait facilement enclin, à partir de ces rapprochements, à affirmer que la commedia dell'arte descend directement des atellanes, mais, si indéniablement existent des points communs entre ces deux formes d'art, il faut signaler aussitôt que les personnages fixes appartiennent au répertoire comique de toujours.

Peu à peu, sous l'effet de la décadence de l'Empire romain, les spectacles vont s'avilir dans des représentations obscènes, de plus en plus impudiques. La commedia dell'arte (ou tout au moins ses premières lueurs) semble alors disparaître.

La commedia dell'arte attend des conditions plus favorables pour renaître. Le Moyen Age va lui en offrir l'occasion. Que ce soit sur les parvis des églises, sur les places ou dans les châteaux, la comédie fleurit alors partout. Sur les parvis des églises, les mystères - les sacre rappresentazioni - ont pour but d'instruire un public illettré et de le divertir en laissant une grande part au génie inventif des acteurs, à l'improvisation.

Mais au Moyen Age, à côté des mystères d'inspiration religieuse, proliféraient aussi des farces populaires. Elles sont à signaler car elles utilisaient des masques et des travestissements et étaient plus ou moins réprouvées par l'Eglise qui voyait dans le masque, ainsi que dans le maquillage, des offenses à Dieu...

Ne nous imaginons pas cependant cette période de l'histoire comme une suite ininterrompue de divertissements. La vie était rude, les chemins incertains, ce qui n'empêchait nullement en Italie l'existence de cantastorie (chanteurs populaires) qui se rendaient de village en village pour conter, chanter et mimer.

Mais le paysage politique se modifie brutalement : en Italie et ailleurs l'instabilité est générale. La période qui commence en 1492 est une période de crise. La pauvreté sévit dans les campagnes et se traduit par l'émigration des paysans vers les villes - Venise, Milan entre autres - surtout pendant l'hiver car, l'été, à la campagne, il est toujours possible de travailler. Ces saisonniers observent et racontent leurs déboires et leurs démêlés avec leurs patrons, sur la place publique. Cependant, comme ils dépendent de ces personnages importants qui les font vivre et qu'il peut être

dangereux d'en dire ouvertement trop de mal, ils ont recours à des marionnettes pour caricaturer le doge, l'évêque...

Statue de Ruzzante à Padoue

C'est dans cette période d'après-guerre que se situe Ruzzante. Il a permis à la comédie populaire de se perpétuer en dépit d'une comédie érudite triomphante. Nous sommes en effet à l'apogée d'une Renaissance qui puise son inspiration dans les auteurs du théâtre antique et les grands auteurs contemporains, et qui méprise les farces populaires qui ne correspondent pas à sa recherche de la perfection.

Bien qu'appartenant au milieu bourgeois, Ruzzante va refléter dans son théâtre les rapports nouveaux qui existent entre paysans et citadins. Ces derniers, devenus soldats, attirés par des promesses alléchantes, reviennent au pays plus pauvres que jamais et ayant perdu toutes leurs illusions. C'est vers eux que Ruzzante va se tourner pour créer un personnage nouveau: le paysan grotesque, rusé, haut en couleur, l'ancêtre rêvé d'Arlequin.

Peu à peu nous voyons tous les éléments qui vont converger à la naissance de la commedia dell'arte. Avant d'arriver à cette naissance elle-même, une dernière halte est nécessaire: le carnaval. Dans un déploiement de couleurs, un faste de déguisements et de travestissements, un fourmillement de mimes, charlatans, bateleurs, bonimenteurs et acrobates, le carnaval, le monde de l'illusion, résume avec éclat ce que nous avons mis en avant jusqu'ici. C'est le monde de l'improvisation à tous les niveaux...

**Naissance au milieu du XVI e siècle**

Maintenant la commedia dell'arte peut naître. Le 25 février 1545 à Padoue, en Italie, 8 hommes signent un contrat afin de ne plus être des dilettanti (comédiens amateurs) mais de vrais acteurs professionnels formant une troupe (celle de Ruzante lui-même n'était formée que d'amateurs). Ce sont des comédiens dell'arte (de métier). Pour eux il ne s'agit pas tellement d'un changement d'appellation ni d'une recherche de statut social, mais bien plutôt d'une nouvelle manière d'envisager leur art.

"La compagnie fraternelle" a la volonté de créer un contact nouveau avec le public, son but est de le divertir et de gagner de l'argent en plaçant l'acteur au centre de sa création. Si l'improvisation reste toujours le maître mot des spectacles représentés, il convient maintenant d'apprécier celle-ci à sa juste valeur. Car ces professionnels conscients de leur savoir-faire, de leur art, décident de le défendre avec brio en s'appuyant sur les réactions de l'auditoire. Ils ont une solide formation de jongleurs, de mimes et d'acrobates, et effectuent jour après jour un travail sérieux et approfondi. Ils disposent de toute une série de canevas. Cette structure ouverte, sera nourrie de l'actualité quotidienne tout autant que d'intrigues personnelles éternelles. Des maîtres imbus de leur autorité se faisant gruger par leurs valets, des vieillards amoureux de jeunes tendrons qui leur préfèrent les amants de leur âge, la jalousie de deux rivaux, les déconvenues d'un vieillard dont l'unique passion est l'argent : voilà la trame sur laquelle vont s'exercer leurs trouvailles. Le succès de la représentation repose sur l'acteur, sur son talent, sur son génie: c'est là la grandeur et l'originalité de la commedia dell'arte, mais c'est aussi sa faiblesse : peu à peu l'acteur moins inspiré réduira la part d'improvisation, reproduira des situations archi-connues voir élimées, et le public n'y retrouvera plus cette étincelle créatrice qui le charmait et le divertissait.

D'autres troupes célèbres vont se former à travers toute l'Europe. Ces troupes comprennent de dix à vingt acteurs réunis sous la direction d'un chef de troupe qui distribue les rôles et veille à la cohésion de l'ensemble. Cette cohésion est absolument nécessaire dans ce genre de spectacle où l'improvisation exige une entente profonde entre les interprètes... A ces comédiens venaient parfois s'adjoindre des acrobates, des chanteurs et des danseuses. Ils n'avaient aucun rôle dans la pièce, mais offraient les préliminaires et prolongements attendus du public.

Au XVIIe siècle, la popularité de la commedia dell’arte était plus grande que jamais en Italie, et les gouvernements d’Espagne et de France cherchèrent à censurer et à réglementer cette forme théâtrale.

En France, le *Recueil* de Gherardi constitue le témoignage le plus intéressant sur ce que fut ce théâtre. Gherardi était l’Arlequin de la troupe autorisée et privilégiée par Louis XIV. Quelques grands acteurs, tels que Tiberio Fiorelli, plus connu sous le nom de son personnage Scaramouche, et l’Arlequin Dominique, le soutenaient par leurs talents. En Angleterre, l’influence de la commedia dell’arte forgea les caractères des marionnettes de Punch, mélange d’Arlequin autoritaire et de Polichinelle, et sa femme Judy.

La commedia dell’arte inspira les plus grands dramaturges français, que ce soit Molière, qui partagea une salle pendant un temps avec les « Comédiens Italiens du Roi » de la Comédie-Italienne parmi lesquels figurait le fameux Scaramouche (Tiberio Fiorelli), ou Marivaux. Ce dernier écrivit pendant vingt ans pour les Italiens (de 1720 à 1740) et écrira pour eux les deux tiers de ses pièces.

Plus tard, la comédie italienne reprit à la France, en le perfectionnant, ce que celle-ci lui avait emprunté, et les pièces de Molière passèrent pour la plupart, réduites à leur canevas, dans le répertoire mobile de la commedia dell’arte.

Le répertoire était riche car, aux canevas qui s'étaient transmis à travers les âges, s'ajoutaient des adaptations des contes de Boccace, de Bandello, mais aussi ceux de comédiens. Ce seul élément permet de rejeter le cliché de la roulotte emmenant, sur des routes peu sûres, une compagnie d'artistes faméliques et misérables. Non seulement il y avait parmi eux d'authentiques écrivains, des lettrés, mais leur succès était tel qu'ils étaient demandés et accueillis dans les principales cours européennes. En France, les Médicis invitèrent des artistes de toute corporation, des écrivains, mais aussi des musiciens et des décorateurs. Catherine de Médicis, qui appréciait leurs spectacles, fit venir à la cour les artistes de la commedia dell'arte...

La commedia dell'arte s'épanouit tout spécialement en France grâce à la protection des Grands, dont Marie de Medicis mais aussi parce qu'au fil des années s'opère une interpénétration entre le théâtre italien et le théâtre français. Jusqu'en 1620, deux pôles d'attraction vont se partager le succès et faire courir les foules : les Italiens à l'hôtel de Bourgogne et Tabarin sur le Pont-Neuf, qui joue en virtuose d'un chapeau informe. La farce italienne est alors incarnée à l'hôtel de Bourgogne par Turlupin, Gaultier Garguille et Gros Guillaume, personnages venant tout droit de la commedia dell'arte par leur caractère permanent et leurs costumes. Turlupin, valet fourbe et rusé, est un autre Brighella. Gros Guillaume a une bedaine proéminente enserrée par deux ceintures et un visage enfariné. Il est joué durant trente ans par Robert Guérin, et on n'interprète pas impunément un personnage aussi longtemps sans que des rapports très étroits ne s'établissent entre personnage et interprète, ce dernier l'enrichissant de sa personnalité et de son inlassable travail de création.

Pantalon, pour sa part, revit sous les traits de Gaultier Garguille, vieillard à l'aspect fragile et misérable et à l'extraordinaire souplesse. Ce que la foule admire le plus, tant est grand le métier des comédiens, c'est l'impression d'assister à un spectacle en train de se faire sous ses yeux et d'y participer en quelque sorte par la connivence établie entre le public et la scène. Mais Tabarin meurt en 1626, Gaultier Garguille en 1633 suivi en 1634 par Gros Guillaume. Rien n'est perdu pour autant, car, pendant cet âge d'or de la commedia dell'arte, tout comédien de l'art finit par travailler à Paris...

La commedia dell'arte est alors si vivante qu'arrivent en France d'autres compagnies tout aussi talentueuses, parmi lesquelles il faut citer surtout celle qui abrite en son sein Tiberio Fiorilli (Scaramouche) qui fut pour Molière un modèle et un maître et qui partagea avec lui en 1658, lorsque celui-ci vint s'installer définitiviment à Paris, la salle du Petit-Bourbon.

Louis XIV a un goût très prononcé pour le théâtre, il est donc naturel qu'un genre aussi neuf que la commedia dell'arte, continuellement renouvelé par l'improvisation,

plein de vie et de rires, figure parmi les plaisirs et les jeux de la cour et que, dans ce contexte particulièrement favorable, elle brille de tous ses feux. Elle le fera en ajoutant aux canevas italiens des pièces et canevas français, joués en français. La démolition du Petit-Bourbon en vue de travaux d'agrandissement du Louvre, va concrétiser cette situation de fait puisque le roi attribue alors à Molière et aux Italiens la salle du Palais-Royal...

Molière meurt en 1673, mais la commedia dell'arte ne disparaît pas avec lui, et elle va continuer à se produire à Paris devant un public de plus en plus policé. Cependant ses détracteurs veillent toujours et le roi chasse en 1697 la troupe de Scaramouche: lors des répétitions d'un scénario satirique intitulé « La fausse prude », Madame de Maintenon a cru se reconnaître. On ne badine pas avec la réputation des Grands.

Les Italiens reviendront en 1716 avec la troupe de Luigi Riccoboni. Ces comédiens se sont fait des amis français qui écrivent pour eux. L'interpénétration du théâtre français et italien à laquelle nous avons déjà fait allusion plus haut se développe.

Terre d'élection de la commedia dell'arte, la France le sera doublement en accueillant non seulement les comédiens de l'art, mais aussi Carlo Goldoni qui se voulut le Molière italien. On se bornera, à son propos, à évoquer les rapports qu'il entretenait avec la commedia dell'arte.

Il vint à la cour de Louis XV avec le projet d'y propager ses idées de reforme du théâtre italien à l'égard duquel il formulait les critiques du censeur le plus sévère, affirmant qu' "il ne passait sur les scènes publiques que de dégradantes arlequinades, de honteuses et scandaleuses galanteries, d'immondes jeux de mots, des intrigues mal venues et de plus, mal menées, sans mœurs, sans ordre...".

Cette réforme morale s'accompagnait d'une ambition légitime, celle d'écrire des comédies de caractère. Or, celui que Voltaire félicita d'avoir réussi à libérer l'Italie des Arlequins dut au contraire, pour répondre à l'attente du public français, faire des pièces "à l'italienne". Par ailleurs, il se heurta aux comédiens rompus au jeu de la commedia dell'arte et dut admettre qu'il faudrait avec eux "beaucoup de répétitions, de la patience, et du travail". Fidèle à la commedia dell'arte, il l'est dans ses premières oeuvres qui, imparfaitement rédigées, sont en fait, d'authentiques canevas. Il conserve les personnages types et ce n'est qu'en 1750 dans « Pamela », qu'il se débarrasse des masques. Ses protagonistes appartiennent à l'univers des Arlequins, Pantalon, Colombine, comme l'attestent ses titres: « Arlequin, serviteur de deux maîtres », « Les Amours d'Arlequin et de Camille », « La Jalousie d'Arlequin », « Un des derniers soirs de Carnaval ». Le point de départ des imbroglios, travestissements et rebondissements inattendus est toujours le même. Les coups de bâton sont toujours présents, et les valets, contrairement à ceux des auteurs français de la même époque, demeurent rusés et toujours habiles à tromper leurs maîtres âgés et avares.

Au XVIIIe siècle, en Italie, Carlo Goldoni donne un nouveau souffle à la commedia dell'arte. Goldoni oblige ses acteurs à se référer au texte écrit, à renoncer aux pitreries faciles, éliminant peu à peu les masques, en conférant aux personnages une individualité toujours plus marquée. Il a transformé la commedia dell'arte en comédie de caractère, cependant que Carlo Gozzi reste dans la tradition ayant recours à des arguments aux accents pathétiques et satiriques, se référant à des personnalités et coutumes contemporaines.

**De l'époque classique à nos jours**

Durant près d'un siècle, la commedia dell'arte au sens strict a disparu de la scène car elle ne correspondait plus aux critères de l'époque. Elle n'intéresse plus guère que quelques écrivains: Paul Verlaine, sensible au charme et à la légèreté de certains de ses personnages, "masques et bergamasques jouant du luth et dansant", silhouettes gracieuses que l'on croirait sorties de tableaux de Watteau et auxquelles le poète consacre « Les Fêtes galantes » »; ou encore Théophile Gautier qui, dans « Le Capitaine Fracasse », montre les pérégrinations à travers la France d'une troupe théâtrale comprenant des personnages types: Matamore et Scapin, Isabelle et Léandre, Le Pédant et le Tyran.

Le XIXe siècle oublie, à l'exception de Maurice Sand, fils de Georges, quelque peu cet art ancestral. En France, cependant, la famille Deburau reprend les personnages de Pierrot et Colombine et les fait entrer par le mime dans le répertoire théâtral français.

Mais, à ces quelques exceptions près, la plupart des écrivains délaissent la commedia dell'arte jusqu'au début du XXè siècle. C'est peut-être un hasard, mais la renaissance de la comédie de métier est liée à des bouleversements auxquels ont été sensibles des hommes de théâtre. La première guerre mondiale d'abord. Au lendemain de celle-ci, Charles Dullin[1] s'est installé avec quelques comédiens en province, près de Château-Landon, et cette petite troupe s'essaie à l'improvisation et travaille sur les personnages types de la commedia dell'arte. Jacques Copeau[2] fait lui aussi l'expérience de la province grâce aux tournées et il affirma souvent que le public provincial, différent du public parisien, avait permis à ses comédiens d'évoluer. Jacques Lecoq[3] qui renoue, cette fois après la seconde guerre mondiale, avec le jeu masqué joue alors dans des villages devant un public qui accepte sans difficulté la gestuelle des comédiens masqués.

---

[1] **Charles Dullin : (**1885 1949) est un metteur en scène, acteur de théâtre et de cinéma français. Il est l'un des fondateurs en 1927 du Cartel des quatre avec Louis Jouvet, Gaston Baty et Georges Pitoëff.

[2] **Jacques Copeau :** (1879 1949), Il fonde le théâtre du Vieux-Colombier en 1913, qu'il dirige pendant plusieurs années, puis monte une école d'art dramatique en réaction à l'enseignement prodigué au Conservatoire

[3] **Jacques Lecoq :** 1921 1999 est un comédien, metteur en scène, chorégraphe et pédagogue.
Jacques Lecoq est un maître pédagogue pour le comédien par des travaux sur le mime dramatique, le masque, le chœur des tragédies antiques, le clown et le bouffon.

## La renaissance de la Commedia dell'Arte

L'expérience qui est sans conteste la plus décisive, celle qui constitue en quelque sorte un repère, est celle menée par Giorgio Strehler[4]. En 1947, il monte « Arlequin serviteur de deux maîtres » de Goldoni, représenté par la troupe du Piccolo Teatro de Milan.

La fin des années 60 constitue elle aussi une période charnière qui permet à la commedia dell'arte d'être présente sur la scène. L'exemple d'Ariane Mnouchkine[5] est particulièrement significatif... Le projet d'Ariane Mnouchkine est ici d'évoquer les événements et les problèmes de son époque (on est en 1973) sur des canevas écrits par les comédiens eux-mêmes et à partir desquels ils improvisent, et avec des personnages types. Arlequin, par exemple, se trouve un héritier moderne en la personne d'Abdallah, ouvrier algérien émigré.

Ou lorsque Dario Fo[6] rencontra Franca Rame, fille d'une famille de comédiens itinérants qui possédaient encore les canevas ancestraux, il adapta au monde moderne (notamment avec la pièce *Mystèro Buffo* en 1969) ces témoignages d'une culture ancienne, et désormais pratiquement éteinte.

Ainsi le parcours historique de la commedia dell'arte est-il long et plus complexe qu'il n'y paraît, si l'on songe à toutes ses multiples ramifications. Une telle vitalité et une telle pérennité s'expliquent pour beaucoup par la richesse même que constituent les personnages qui, sous le masque, révèlent l'essence même de cet art.

CLAVILIER Michèle et DUCHEFDELAVILLE Danielle, Commedia dell'arte, Le jeu masqué, Presses universitaires de Grenoble, 1994, pp.11 à 39.

---

[4] **Giorgio Strehler :** (1921-1997) fait partie des plus célèbres metteurs en scène de théâtre en Europe. Dans son Piccolo Teatro de Milan ses nombreuses mises en scène de Bertolt Brecht et William Shakespeare, et surtout de Carlo Goldoni, l'ont placé avec Peter Brook et Peter Stein dans l'histoire du théâtre européen.

[5] **Ariane Mnouchkine : (**1939) est metteur en scène de théâtre et animatrice de la troupe qu'elle a fondée en 1964, le Théâtre du Soleil. Elle est également scénariste et réalisatrice de films.

[6] **Dario Fo : (**1926) est un écrivain italien, dramaturge, metteur en scène et acteur. Connu pour ses engagements politiques, Dario Fo est l'un des dramaturges italiens les plus représentés dans le monde avec Goldoni. En 1958, il fonde *La Compagnia Dario FO-Franca Rame* avec son épouse, Franca Rame (1929-2013) qui est comédienne, femme de lettres, auteur de pièces de théâtre ainsi que femme politique italienne.

**En résumé**

La commedia dell'arte est un genre de théâtre populaire italien apparu avec les premières troupes de comédie masquée, en 1528.

Signifiant littéralement : « théâtre interprété par des gens de l'art » ; autrement dit des comédiens professionnels, le terme est, de nos jours, utilisé dans de nombreuses langues, dont le français.

Les troupes de commedia dell'arte sillonnaient les routes ; leur scène était constituée de simples tréteaux et les comédiens improvisaient à partir des canevas (phases narratives, écrites ou non qui précisent le déroulement d'un spectacle). Le discours était, par conséquent, sans cesse renouvelé, les acteurs s'inspirant de la situation dramatique, des circonstances de temps et de lieu ou encore de l'actualité. La pièce qu'ils représentaient était ainsi changeante, incessamment rajeunie.

L'effet comique de cette forme de théâtre était principalement gestuel. Les comédies se basaient sur des personnages bien reconnaissables et des caractères stéréotypés, avec une gestuelle emphatique, dialogues improvisés, interludes musicaux et bouffonneries, pour satisfaire un vaste public, de différentes conditions sociales et culturelles. Tous les acteurs, à l'exception du couple d'amoureux et des servantes, portaient le masque. Avec les mêmes masques, très typés, chaque compagnie construisait des centaines de situations différentes.

**Les particularités de la Commedia dell'Arte**

- L'auteur fournit un canevas en trois actes à partir duquel l'acteur est tenu d'improviser.
- Les « types » comiques sont fixes.
- L'acteur est spécialisé dans un emploi dont il ne change jamais.
- L'apparence physique des personnages comiques est définie (masques et costumes). Cette apparence évoluera au fil du temps sans toutefois subir de réelle transformation.
- Les « amoureux » apparus plus tardivement sont des personnages « sérieux », ils ne portent pas de masque. Les Zagne (soubrettes), apparues tardivement elles aussi, portent rarement le masque.
- Et enfin, la Commedia finit par un heureux mariage.

Mémoires de Goldoni – Mercure de France – Introduction : Paul de Roux

# Les personnages incontournables de la Commedia

**Les Zanni** (valets) : Nom typique des valets bergamasques dans la première moitié du XVIe siècle ; caricature du paysan pauvre et ignorant. Ils parlaient le dialecte, étaient vêtus d'un large pantalon et d'une ample chemise blanche, serrée à la taille par une corde munie d'une escarcelle et d'une batte (batocio), instrument d'attaque et de défense. Très vite, deux types de Zanni furent en opposition, l'un rusé et l'autre balourd. Des Zanni dériveront une foule de valets, Arlequin, Brighella, Mezzetin, Trufaldino et autres Pedrolino... Les habits des valets vont se personnaliser.

**Arlequin**

Arlequin va rapidement se démarquer des autres Zanni, ce second valet deviendra le plus populaire et celui qui évoluera le plus au fil du temps. A l'origine, paresseux, gourmand, lourd et grossier, il évoluera vers un personnage capable d'émouvoir. Au fil du temps, il deviendra de plus en plus élégant et policé. Son habit, d'abord criblé de trous se verra ensuite rapiécé pour devenir l'élégant costume aux losanges de couleurs vives que nous connaissons. Par contre, ce qui ne changera jamais, c'est l'incroyable souplesse dont doit faire preuve un Arlequin, acrobate, sauteur agile, improvisateur disert, il doit de plus travailler sa voix afin d'obtenir cette altération, cette fêlure typique et ce rire si particulier. Il porte sur le visage un demi-masque noir aux traits félins et démoniaques, pourvu parfois de sourcils hérissés et de moustaches. Le nez est camus et l'ensemble est complété par une énorme bosse sur le front. Son habillement représente celui d'un pauvre diable qui ramasse les pièces qu'il trouve de différentes étoffes et de différentes couleurs pour raccommoder son habit; son chapeau répond à sa mendicité, et la queue de lièvre qui en fait l'ornement est encore aujourd'hui la parure ordinaire des paysans de Bergame.

**Brighella**

Brighella reste, quant à lui proche des premiers Zanni, habit et béret blancs. Il dit de lui-même : « Je suis un homme fameux pour les fourberies et les plus belles, c'est moi qui les ai inventées et illustrées. » Cela nous en dit assez sur le premier bouffon de la Commedia dell'arte : « C'est un sujet apte à représenter l'intrigue, les basses besognes, les pièges ; les ruses toujours déployées au détriment de l'un

de ses semblables. Brighella peut atteindre le point limite de l'assassinat, d'où, pour les effets scéniques, la coloration du masque tirant sur le vert » Une expression sinistre et douceâtre, les yeux obliques, un nez crochu, des lèvres épaisses, barbu et moustachu, il a tout de l'odieux fanfaron. Son habit est une espèce de livrée, son masque basané marque la couleur de la peau des habitants de ces hautes montagnes, brûlées par l'ardeur du soleil. Les moustaches constituent un complément indispensable au personnage.

**Pantalone** Symbolise le pouvoir et la richesse de Venise, mais aussi l'amertume de sa chute. Son costume est d'origine vénitienne. Goldoni le décrit ainsi : « La robe noire et le bonnet de laine sont encore en usage à Venise, et le gilet rouge et la culotte coupée en caleçon, les bas rouges et les pantoufles, représentent au naturel l'habillement des premiers habitants des lagunes adriatiques ; et la barbe, qui faisait la parure des hommes, dans ces siècles reculés, a été chargée et ridiculisée dans les derniers temps. » Pantalon était revêtu à l'origine d'un long manteau rouge, la zimara, qui devint noir, peut-être en signe de deuil quand Venise perdit le royaume de Nègrepont (ou d'Eubée) en 1470.

Pantalon est un vieillard avare, à l'aspect misérable. Shakespeare le décrit en ces termes : « Les chausses bien conservées de sa jeunesse se trouvent maintenant trop larges pour sa jambe amaigrie, sa voix, jadis forte et mêla, aiguisée en fausset d'enfant, ne fait plus que siffler aigrement d'un ton grêle. ». Mais il ne s'agit que d'une apparence, car en réalité, il peut soudainement devenir vif et méchant, grognon et ambitieux. Il s'amourache des jeunes filles qu'il réussit à impressionner par son air solennel. Il est le père de deux jeunes filles, ou d'un fils. Cultivé dans certains canevas, il se fait toujours exploité ou trompé par quelqu'un. Son « diable de valet », Arlequin se joue souvent de lui. Pantalon se fait certes facilement dupé, mais il est aussi très rancunier jusque dans son testament : « Je lègue à mon valet vingt-cinq bons coups de fouet bien sanglés, pour avoir fait un trou au fond de mon vase de nuit et m'avoir tout fait répandre dans mon lit. » N'ayant jamais été mort, il n'est pas possible de savoir si sa volonté a été exécutée.

**Dottore** a un rôle analogue à celui de Pantalone. Plus statique que ce dernier, « il Dottore » est surtout un verbal (verbeux même), gros, nigaud, stupide et absurde, il tourne sans arrêt des phrases vides de sens. Plutôt juriste que médecin, il s'exprime dans un incompréhensible mélange de bolonais et de latin macaronique. C'est le type du pédant, du faux savant. Bologne était célèbre pour ses juristes, ses mathématiciens et ses médecins. Vêtu de noir, à la façon des docteurs, « il n'a de blanc que le collet, les poignets et ce mouchoir qui lui pend à la ceinture ». Corpulent, les joues vineuses, agrémentées d'une grosse verrue, « un demi-masque lui couvre le front seulement et, le nez qu'il a imposant et charnu, repose sur deux grosses moustaches noires, les cheveux sont recouverts d'une calotte noire. » L'habillement du Docteur conserve l'ancien costume de l'Université et du Barreau de Bologne. Le masque singulier qui lui couvre le front et le nez a été imaginé d'après une tache de vin qui déformait le visage d'un Jurisconsulte de ce temps-là.

**Les amoureux** naissent après les masques et servent à consolider l'intrigue et à la faire évoluer. « C'était précisément autour des amours et des intrigues qui se nouaient – au grand dam ou en opposition avec les vieillards et les rivaux – que les amoureux, les valets et les soubrettes tramaient leur jeu. Les acteurs devaient être beaux, ils parlaient la langue toscane et étudiaient beaucoup, afin de pouvoir intercaler dans le jeu scénique, des passages de poésie, de sonnets ou chansonnettes, avec beaucoup de naturel et de rythme. » **Les noms traditionnels des amoureux sont : Lelio, Leandro, Florindo, Lindoro, Isabella, Aurelia, Flaminia, Rosalinda,… pour les amoureuses.**

**Les Zagne, Colombine** est la plus connue et la plus représentative des soubrettes. Les couples maîtresse-servantes et maître-valet offrent la possibilité de multiplier les intrigues, puisqu'il y a, en général, une intrigue amoureuse similaire entre les maîtres et les serviteurs. Les Zagne, apparaissent plus tardivement que les valets, véritables piliers de la Commedia dell'arte, elles deviennent le pendant indispensable de ces derniers dès lors que les

amoureux sont créés. Les caractéristiques de Colombine sont : « Débrouillarde, résolue, piquante et malicieuse, la langue bien déliée, les manières libres. » [...] « Elle est une incomparable menteuse et elle use du mensonge pour servir ses propres amours et celles de sa jeune maîtresse. » **A Colombine viendront s'ajouter Spinetta, Pasquetta, Coralina et autres Lisetta.** Tout comme les amoureux, son habit n'est pas déterminé et elle porte rarement le masque. A la fin du XVIIe siècle, elle porte généralement une petite veste, une jupe multicolore et un petit tablier blanc. C'est une fille-mère qui a abandonné son enfant et qui est femme de chambre d'une grande dame de l'aristocratie. Dans certains cas, elle a été séduite par Arlequin puis abandonnée. Par chance, il lui arrive d'être protégée par une fée ou une marraine magicienne qui la fait se marier à Arlequin. Comme ce dernier, elle est fondamentalement optimiste, bien que n'ayant plus d'illusion. Elle déborde d'énergie. Elle est piquante et indépendante. Elle sait utiliser les hommes pour parvenir à ses fins. Vis-à-vis de son maître, elle a un certain franc-parler et reste libre d'agir à sa guise. Elle est la parfaite alliée de sa maîtresse dont elle favorise les amours.

Extrait du Dossier Pédagogique du TJV pour Les Jumeaux Vénitiens,
du Dossier Pédagogique du Théâtre de Liège pour Le Médecin Malgré lui.
Et du site http://paularbear.free.fr/commedia-dell-arte/heritage/pantalon.html

**Le difficile choix de Goldoni**

Quand nous ouvrons le chapitre 49 des «Mémoires» de Goldoni nous lisons: «Thalie, piquée de ma désertion, m'envoyait de temps en temps à la douce violence d'une séduction agréable, et je quittai pour la seconde fois le temple de Thémis pour revenir à celui d'Apollon.»

Nous sommes donc dans un moment de contraste entre Thalie et Thémis, entre le Théâtre et la Magistrature : comme qui dirait entre les illusions de la création artistique et les nécessités de la survie avec les non moindres règles brutales de la nécessité économique.

Dans ce climat de désaccord avec lui-même, proche du dédoublement de sa propre personnalité, à moitié artiste, à moitié bourgeois, les séductions du théâtre prennent des apparences presque coupables : une troupe de comédiens réputée se présente, et Goldoni l'agité n'a plus aucun doute : «c'est le diable qui les fit venir...».

A mesure qu'il se décide à dépasser les contradictions qui le divisent et à opter - mais de manière exceptionnelle et avec beaucoup d'hésitations - pour le théâtre, Goldoni se trouve devant un autre type de «double», une autre antinomie, au niveau de la pratique dramaturgique cette fois: à travers deux genres différents inscrits dans la tradition théâtrale, la Commedia dell'Arte et la comédie «littéraire» (ou romanesque, ou d'aventures, ou d'intrigue si on veut la définir).

Les trois comédies de la période pisane – «Arlequin serviteur de deux maîtres», «Il Frappatore», «Les jumeaux vénitiens» - ont pour thème le «double». En fait, elles sont à lire avec les instruments de la psychanalyse : l'acceptation (même involontaire) de la recherche inquiète de sa propre identité à travers une écriture théâtrale contradictoire. Nous sommes face à la recherche contradictoire d'un jeune écrivain qui ne sait encore s'il sera écrivain et encore moins comment il doit l'être.

Guido Davico Bonino, extrait de la préface de l'édition italienne des Jumeaux vénitiens, Enaudi Editore

**Une comédie du double**

«Les jumeaux vénitiens» est une comédie du «double» car ici Commedia dell'Arte et Commedia romanesque tendent leurs pièges et hypothèquent l'originalité de Goldoni. La tradition de la Commedia dell'Arte pointe le nez non seulement dans les scènes réservées aux masques, enlevées et denses (comme si Goldoni voulait garantir au spectateur, au moins sur ce point, un divertissement suffisant), mais cela se vérifie de manière très nette avec le personnage de Zanetto, le jumeau «très bête», le «propriétaire des 24 carats».

Si Goldoni, au moment de l'écriture, fut tenté de donner quelque plausibilité à cette figure de maladroit, il dut rapidement y renoncer et céder à nouveau au répertoire «cliché» de l'imbécile privé de cervelle. De ce rôle s'ensuivent tous les passages obligés (les stupeurs, les malentendus); à ce rôle se conforment les réactions propres: la brusque impatience, les fureurs érotiques, le brusque affolement, la lâche goujaterie, le désespoir grotesque. Zanetto termine empoisonné sur scène et il nous offre le spectacle d'une mort hautement improbable, moitié sinistre, moitié ridicule.

Lelio et Florindo, les deux jeunes amoureux, restent des figures pures, l'un de l'insolence et de l'arrogance, l'autre de la déloyauté et de l'ingratitude. Pancrace - l'homme à la «fausse vertu» et à la «prudence feinte» - semble dès les premières scènes jouir d'une certaine originalité de conception, dans l'épaisse galerie des imposteurs qui va de Tartuffe à Don Pilone : Pancrace ne vit pas pour ce qu'il dit: «qui dissimule mieux vit mieux » mais de ce qu'il fait. Ce n'est pas un caractère d'hypocrite, mais une étonnante fonction théâtrale : une chaîne de mensonges seulement bons à «dramatiser» la suite des événements, la colorant de teintes trompeuses. Nous lui devons l'homicide et le suicide final, tout comme nous devons à Lelio et Florindo les duels, les embuscades, les confusions, les promesses non tenues.

A partir des «Jumeaux», Goldoni s'achemine vers son affranchissement et commence à sortir de sa crise (et décide de se tourner vers le théâtrale) et ce à travers la création d'un personnage, Tonino, dans lequel il semble vouloir se reconnaitre et dans l'identité duquel il souhaite retrouver sa propre identité. Goldoni, cet écrivain qui toujours eut besoin de s'identifier à une figure-rôle se reconnaît ici en «homme d'honneur» et finalement en un individu vraisemblable. Au milieu de tant de personnages de pure et simple retenue, l'activité de Tonino apparaît scène après scène comme la confirmation répétée que Goldoni est en train de sortir de l'impasse existentielle qui le paralysait et qu'il retrouve confiance en sa propre possibilité créatrice : il est prêt à faire son choix une fois pour toutes.

Avec le personnage de Tonino, Goldoni est en train de rétablir des contacts avec un monde lointain (avec sa ville, Venise) et de recommencer à construire un personnage à mesure humaine, vrai et positif. Il nous dit l'évidence du caractère, il revient avec insistance sur ses thèmes de la loyauté, de l'amitié, de l'hospitalité,

patrimoine jalousé de l'éthique bourgeoise vénitienne.

Etouffé par l'angoisse d'une carrière «prosaïque», de la survie, résigné à subir l'exemple d'une tradition scénique qu'il avait programmé de battre en brèche, le Goldoni-Tonino des «Jumeaux vénitiens» se remet en route vers le théâtrale «différent», réformé et moderne. Certes la route est encore longue. Mais la crise du «double» est sans doute surmontée, l'identité retrouvée.

Guido Davico Bonino, extrait de la préface de l'édition italienne des Jumeaux vénitiens,

Enaudi Editore

**Une pièce contemporaine**

«Les jumeaux vénitiens» sont, avant tout, le divertissement d'un écrivain qui contrarie encore sa vocation, un nouveau pari de Goldoni avec un monde théâtral qui le tente et qu'il refuse. Ce monde est toujours pour les acteurs et pour le public, celui de la Commedia dell'Arte. Goldoni, conscient de cet état des choses, joue le jeu, sur le plan de l'intrigue, jusqu'au bout : il ne vise pas, comme dans «Arlequin, serviteur de deux maîtres», à épurer et à styliser la Commedia dell'arte dans un rythme scénique abstrait, mais plutôt à en grossir tous les éléments comiques et romanesques dans un cadre bien délimité, jusqu'à la faire éclater, pour ainsi dire, de l'intérieur. (...)

Ici, comme sous une loupe, la Commedia dell'Arte découvre, grossit, non seulement ses incohérences scéniques, mais aussi l'amoralisme de son contenu, le rapport entre sa gratuité et le goût d'une société qui l'acclamait. Goldoni s'amuse, certes, à ce jeu cynique (...); il dégrade les relations entre parents et enfants, entre maîtres et serviteurs, dans une atmosphère d'anarchie générale, où seul l'intérêt domine; il ridiculise tout semblant de respect, d'affection, de passion sincère; il frôle enfin, allègrement, l'inceste, pour arriver à cette sorte de provocation que constituent les deux morts à la fin de la pièce. Mais c'est par là aussi qu'il tend à susciter un premier jugement critique: une société est, ici, objectivement, jugée par le théâtrale qu'elle consomme. Ce que Goldoni nous propose, sous l'angle de l'absurdité comique, c'est la reconnaissance d'une réalité en pleine déchéance: d'un monde où l'on ne sait plus vraiment distinguer le vice de la vertu, où l'amour est une rhétorique comique ou pathétique, qui se résout bien vite dans l'aventure éphémère ou dans le calcul intéressé; où, en somme, l'argent seul compte, et où tout le reste, même la mort, est un accident.

Mario Baratto, Sur Goldoni : essai, L'Arche, Travaux 61, 1971.

**Les personnages de la pièce**

Le Docteur Balanzoni, avocat Bolonais résidant à Vérone

Rosaura, sa fille supposée, qui se découvre ensuite être la soeur des deux jumeaux

Pancrace, ami du Docteur et son hôte

Zanetto, jumeau idiot

Tonino, jumeau spirituel

Lélio, neveu du Docteur

Béatrice, amante de Tonino

Florindo, ami de Tonino

Brighella et Colombine, serviteurs du Docteur

Arlequin, serviteur de Zanetto

Tiburce, bijoutier

Le Prévôt

Le serviteur de Béatrice, sbires, serviteurs: personnages muets

L'action se déroule à Vérone.

*« Les intentions dramaturgiques de Goldoni cachées derrière la farce sont intéressantes, souligne Mathias Simons. Cette thématique du double, de l'hypocrisie, du mensonge, c'est un propos on ne peut plus actuel, un sujet terriblement contemporain. »*

Le docteur Balanzoni, avocat résidant à Vérone, cherche à marier convenablement sa fille Rosaura. Le jeune Zanetto, vivant près de Bergame en pleine campagne, mais fils d'une famille de négociants très fortunés, semble être le prétendant idéal même s'il paraît particulièrement stupide.
Ce Zanetto a un frère jumeau – Tonino - qu'il ne connaît pas mais qui justement se trouve également à Vérone car il a dû fuir Venise à cause d'une histoire d'amour et de rivalité qui a failli mal tourner.

Tonino, au contraire de son frère est malin, vif mais aussi désargenté.

Parce qu'il est poursuivi, Tonino se fait passer pour son frère Zanetto.
Dès lors, les différents protagonistes de la pièce vont prendre un frère pour l'autre et vice versa, ne comprenant rien aux changements de caractère de ce personnage à double face.
Ces méprises successives vont engendrer une série de quiproquos, de malentendus, d'embrouillaminis et de confusions pour le plus grand plaisir des spectateurs.

**Note d'intention**

Aux côtés de ces jumeaux opposés gravitent une foule de personnages hauts en couleurs qui vont être victimes du mirage des deux frères.
Béatrice, amante de Tonino qui elle aussi a fui Venise dans le but d'épouser son amant loin de sa famille ; Florindo, ami supposé de Tonino tombé amoureux de Béatrice ; Lélio également soupirant auprès de Béatrice ; Pancrace, ami et confesseur de l'avocat trouble Balanzoni, qui derrière son apparente dévotion cache un désir irrépressible pour Rosaura, les valets Arlequin, Colombine et Brighella sortis de la Commedia dell'arte, truculents et cruels, spectateurs étonnés des comportements des maîtres.
Ceux-ci chercheront en vain à tirer profit de la situation de crise provoquée par l'apparition de Zanetto.
Tous ces personnages en apparence respectables vont se perdre dans le labyrinthe des identités des jumeaux et finir par révéler bien malgré eux les désirs inassouvis qui les possèdent et qu'ils tentent en vain de dissimuler.

Car derrière ce décor en trompe l'œil d'une Vérone bourgeoise toute occupée de ses affaires et bien comme il faut où l'on prétend préparer le mariage dans les plus pures conventions se dissimule un monde de mensonges, de secrets, de pulsions troubles et inavouables.
Personne dans cette pièce n'est celui qu'il prétend être. Tout le monde ment, tout le monde feint, tout le monde cache quelque chose.

La figure dédoublée des jumeaux s'étend à chaque personnage. Chacun possède un double visage. Celui qu'on montre aux autres et qui se veut honnête, désintéressé, vertueux puis celui de l'ombre rongé par le désir d'argent, de sexe ou de pouvoir.
La rivalité transforme le mimétisme en crise violente. Le désir fait trahir.

Le plaisir de cette pièce tient dans cette incessante ambiguïté.
D'une part, sa facture offre une « machine à jouer » pour les acteurs : intrigue solide, conflits marqués, rebondissements incessants, quiproquos à répétitions, personnages typés aux caractères bien trempés et aux contradictions tranchées, résidus archétypaux de Commedia dell'arte, vélocité de la langue, brièveté et rythme des scènes, public toujours dans la confidence des changements de jumeaux, bref terrain de jeu pour acteurs.

D'autre part, derrière ce divertissement s'ouvre le monde des illusions, des trompe-l'œil, des mystères et des parts d'ombre de l'inconscient et des frustrations.
Aucune intention des personnages ne peut tout à fait être prise vraiment au sérieux. Chacun suit son intérêt propre. Tout à coup, au détour de l'éclat de rire se pointent le danger et la violence.

Voici donc un autre plaisir pour acteurs : les contradictions enfouies, la complexité des personnages, le trouble des intentions, la puissance des émotions cachées, une nature humaine proche du bestiaire.

Cette ambivalence de la pièce me la rend particulièrement moderne.

Une pièce pour acteurs donc et pour acteurs contemporains.
Acteurs, qui dans la mise en abyme récurrente de la pièce jouent également leur condition d'acteur.
Car l'œuvre nous interpelle également par ce biais : elle est une interrogation sur l'énigme du théâtre.
Goldoni, de son propre aveu, a composé « les jumeaux » en observant un de ses acteurs capable d'exprimer tantôt la plus vive intelligence, tantôt la crétinerie la plus absolue et cela dans un même mouvement.
A partir de la figure du double qui impose la thématique à l'ensemble de la pièce, la question de la métamorphose, de la transformation et de l'ambiguïté de la nature humaine s'incarne dans le processus du jeu de l'acteur au théâtre.

Le public assiste à ces transformations du théâtre et de son double.
Les jumeaux deviennent donc une métaphore profonde des contradictions violentes qui animent la société.
La ressemblance se frotte à l'opposition. La rivalité découle du mimétisme, le bouc émissaire surgit pour stopper les crises du désir.
Les acteurs nous donnent à voir ces processus de modifications.

**Un mot sur le metteur en scène**

Mathias Simons est metteur en scène, comédien et enseignant. A plusieurs reprises, il a également contribué à l'écriture de spectacles soit seul soit en équipe. En 1992, il fonde le Groupe 92. En collaboration avec le Théâtre de la Place à Liège et Le Théâtre National à Bruxelles, il met en scène avec cette compagnie des spectacles variés recouvrant aussi bien le théâtre classique que la création et le théâtre contemporain : Don Juan revient de guerre de Von Horvath, Baal de Brecht, L'Epreuve de Marivaux, Les Fourberies de Scapin de Molière, Les Cannibales de M. Simons, Quatuors de D. Keene , les Acteurs de bonne foi de Marivaux, 1984 adaptation-création à partir de l'œuvre d'Orwell.

Parallèlement à son travail avec le Groupe 92, Mathias Simons enrichit son parcours de diverses expériences. Fin des années 80, il se lance avec Philippe Laurent dans un long projet para théâtral fait d'expériences et de réflexions et qui comporte un aspect théâtral qui donnera naissance au spectacle Hermès .
Il devient membre de la compagnie Evora avec laquelle il présente Partage de midi de Claudel ( Prix du Mercurio au Festival des Nations au Chili) et Par les villages de P. Handke.
Pendant plus d'une dizaine d'années, il prend part également aux projets du Groupov en tant que comédien et assistant avant d'être associé à la mise en scène et à l'écriture de Rwanda 94 (Prix du meilleur spectacle- Prix OCE- Prix de la recherche de la SACD- Prix du meilleur spectacle en Italie…).

Il travaille également aux Ateliers de la Colline, compagnie de théâtre Jeune Public avec laquelle il met en scène et co-écrit plusieurs spectacles : Drôles d'Oiseaux (Prix Pierre Tonon- Coup de cœur de la presse), Un petit coin tranquille,(Prix de la scénographie- Coup de cœur de la presse) Sous le soleil exactement,( Mention pour la pertinence du propos- Coup de cœur de la presse) J'irai pas( Prix du Ministre de l'Education - Coup de cœur de la presse), Sauvez Gary( Prix de la Ville de Huy), Le miroir aux alouettes, Vole qui peut … présentés et remarqués aux Rencontres – Sélections internationales du théâtre Jeune Public de Huy avant d'être largement diffusés dans plusieurs pays.

Mathias Simons consacre de surcroît un part importante de son temps à l'enseignement du théâtre à l'école d'acteurs du Conservatoire Royal de Liège.

*http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Mathias-Simons/presentation/*

Dans cette adaptation, on retrouve Fabrice Murgia dans le rôle des jumeaux. On connaît Fabrice à la mise en scène (Ghost Road, Le Chagrin des Ogres, Notre peur de naître,…). Ce double rôle nous rappelle qu'il est avant tout acteur. Il a fait l'ESACT.
La distribution est complétée par d'autres acteurs tous aussi brillants: Fabrice Shillacci (que l'on peut voir bientôt à l'affiche dans La Vie des belges), Vincent Hennebicq qui a déjà travaillé pour Mathias Simons dans Les Acteurs de Bonne Foi, Valentine Gérard, Emilie Jonet, Vincent Cahay,…

Ici, les masques ont été abandonnés au profit d'un jeu peut-être plus naturaliste mais non moins corporellement investi.

La scénographie est sobre. Au plateau, un sol en miroir et comme unique décor, un écran immense sur lequel est projeté la reproduction d'une peinture figurant Vérone.

Les costumes, s'ils s'inspirent du XVIIe siècle, évoquent le sportswear actuel. Tout comme certains phrasés proches du slam et les mains des acteurs qui se tapent à la « Hi Bro » (Hi Brother! Salut mon frère).

Texte: **Carlo Goldoni**

Mise en scène: **Mathias Simons**

Avec : Béatrice : **Emilie Jonet**, Zanetto/Tonino : **Fabrice Murgia**, Le docteur Balanzoni : **Fabrice Schillaci**, Brighella : **Jean-Pierre Baudson**, Lelio : **Jean-Baptiste Szézot,** Colombine : **Marie-Hélène Balau**, Rosaura : **Valentine Gérard,** Pancrace : **Vincent Cahay**, Florindo : **Vincent Hennebicq**, Arlequin : **Quantin Meert**

Assistante : **Caroline Lionnet**

Scénographie : **Vincent Lemaire, Chloé Kégelart**

Costumes : **Marie-Hélène Balau**

Maquillage **: Catherine Tilmant**

Lumière : **Xavier Lauwers**

Son : **Jeison Pardo Rojas et Simon Pirson**

Habilleuse : **Nathalie Willems**

Réalisation décor et costumes : Ateliers du Théâtre National

Construction : **Pierre Jardon, Yves Philippaerts, Dominique Pierre, Laurent Notte**

**Réalisation toile : Alexandre Obolensky**

Costumes : **Nicole Moris, Isabelle Airaud, Marie-Hélène Balau, Nalan Kosar et Aurélia David, Maud Ménager et Nathalie Willems (stagiaires)**

Production : Théâtre National/Bruxelles, Théâtre de Namur, Théâtre de Liège, Théâtre de Carouge-Atelier de Genève/Suisse

Théâtre de Liège
Salle de La Grande Main
Les 25, 27, 28 et 29 novembre 2014 à 20h
Le 26 novembre à 19h

Durée 2h15// Tarif B

Dossier réalisé par **Sarah Brahy** –Mise en ligne **Nathalie Peeters**

Pour contacter le service pédagogique du Théâtre de Liège:

| | |
|---|---|
| Bernadette Riga:<br>04/344.71.79<br>b.riga@theatredeliege.be | Aline Dethise:<br>04/344.71.69<br>a.dethise@theatredeliege.be |