

Un Goldoni pour adolescents
L'Honnête Fille

Marie-Christiane Hellot

Number 104 (3), 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26402ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Hellot, M.-C. (2002). Review of [Un Goldoni pour adolescents : *L'Honnête Fille*]. *Jeu*, (104), 65–69.

Un Goldoni pour adolescents

La question est revenue cette année encore : les classiques sont-ils des buffets où chaque génération peut se servir ou des maîtres qu'on doit servir ? Avec des *Joyeuses Commères de Windsor* apprêtées l'automne dernier par le TNM à la sauce Feydeau, voilà que le Théâtre Denise-Pelletier nous a concocté pour le printemps un Goldoni¹ façon Broadway. Pour continuer la métaphore, cette *Honnête Fille*-là, revue et augmentée par les compères Legault et Boudreau, semble avoir été apprêtée pour plaire à un public jeune, je dirais même adolescent. Il est vrai que nous sommes au Théâtre Denise-Pelletier, dont la vocation est de répondre à la clientèle étudiante. Ainsi, l'an dernier, Martin Faucher nous y régalaît d'une ravissante comédie de Corneille, *le menteur*, rendue à la jeunesse de son auteur. Et cet automne encore, Pierre-Yves Lemieux et Fernand Rainville actualisaient l'épopée culte des *Trois Mousquetaires* en lui donnant un rythme de dessins animés et des costumes kitsch. Mais *le menteur* gardait le charme de sa versification et *les Trois Mousquetaires* devenaient un roman d'apprentissage porteur d'une véritable signification sociale. Les multiples effets, souvent réussis, de l'imaginative mise en scène de Legault masquent au contraire tout ce qui, chez le dramaturge vénitien, et plus précisément dans *l'Honnête Fille*, pouvait tirer la comédie dans le sens de la réflexion. Comme, par exemple, le fait qu'il ne suffit pas d'être riche pour obtenir ce que l'on veut. Ou encore ce qu'il y avait de révolutionnaire à faire des gondoliers, cette « classe de domestiques », pour reprendre

L'Honnête Fille

TEXTE DE CARLO GOLDONI; TRADUCTION DE GINETTE HERRY.
MISE EN SCÈNE : JEAN-GUY LEGAULT EN COLLABORATION AVEC SIMON BOUDREAU; ASSISTANCE À LA MISE EN SCÈNE ET RÉGIE : YANNICK BOCQUET; SCÉNOGRAPHIE : CHARLES-ANTOINE ROY; MUSIQUE ORIGINALE : YVES MORIN; ÉCLAIRAGES : KAREEN HOUDE; COSTUMES : JEAN-GUY LEGAULT EN COLLABORATION AVEC SIMON BOUDREAU. AVEC MARC BÉLAND (PANTALON, GARÇON DES BILLETS, SBIRE, FIGURANT), GENEVIÈVE BÉLISLE (BEATRICE, HOMME DE MAIN, FIGURANT), GARY BOUDREAU (PASQUALINO, LE COMTE, HOMME DE MAIN, UN MASQUE, SBIRE), SIMON BOUDREAU (MENEGO, TAVERNIER, HOMME DE MAIN, FIGURANT), LUC BOURGEOIS (OTTAVIO, CAPITAINE DES SBIRES, FIGURANT), ÉLOI COUSINEAU (NANE, ARLEQUINO, TOFFOLO, TONI), NICO GAGNON (LELIO, BRIGHELLA, HOMME DE MAIN, FIGURANT), ISABELLE PAYANT (DONNA PASQUA, HOMME DE MAIN, GONDOLIER, SBIRE, FIGURANT), MYRIAM POIRIER (BETTINA) ET GENEVIÈVE RIOUX (CATTE, TITA). PRODUCTION DU THÉÂTRE DENISE-PELLETIER, PRÉSENTÉE DU 25 JANVIER AU 5 FÉVRIER 2002.

1. Je ne voudrais pas contredire Jean-Guy Legault : « Molière, qu'on monte tout le temps ici » (selon ce qu'il a dit à Marie-Christine Blais dans *La Presse* du 23 janvier 2002), l'a moins été que Goldoni ces derniers temps : *les Femmes de belle humeur* étaient présentées par le Théâtre de la Banquette Arrière à la Salle Fred-Barry presque en même temps que *l'Honnête Fille* et, au printemps 2002, c'était au tour du Rideau Vert de présenter son Goldoni avec *Une Femme rusée*, dans la traduction de Marco Micone.



L'Honnête Fille de Goldoni, mise en scène par Jean-Guy Legault (Théâtre Denise-Pelletier, 2002). Sur la photo : Myriam Poirier, Geneviève Bélisle, Isabelle Payant, Geneviève Rioux et Luc Bourgeois. Photo : Josée Lambert.

l'expression même de Goldoni parlant de l'intrigue de *L'Honnête Fille* dans ses *Mémoires*, le sujet d'une pièce. On est au XVIII^e siècle, la Révolution n'est plus très loin, et l'histoire de cette jeune fille du peuple dont Goldoni a l'audace de faire une héroïne déchaîna les passions à Venise.

Sur la scène du Théâtre Denise-Pelletier, ce sont les rires que déchaînent les mésaventures de Bettina, orpheline belle mais pauvre, qui n'a l'intention de monnayer ni sa jeunesse ni sa vertu. À la fin, l'amour sera sauf, grâce au vieux truc romanesque de l'échange des enfants, que Molière aussi, pour lequel Goldoni avait une grande admiration, avait repris aux Espagnols, et la charmante Vénitienne se retrouvera dans les bras de son brave Pasqualino. L'amour, mais pas tout à fait la morale. La morale ancienne, évidemment, celle de l'Italie de 1749. Jean-Guy Legault, en effet, a cru bon d'adapter la finale aux mœurs de notre époque. Bettina et Pasqualino sont réunis mais non mariés. Quand même.

Une pièce charnière

La Putta onorata (*L'Honnête Fille*) n'est pourtant ni la plus légère ni la moins importante des comédies de Carlo Goldoni. Écrite au beau milieu du XVIII^e siècle (elle dut cependant attendre... 1992 pour être traduite en français), elle marque un tournant dans la vie et l'œuvre de l'homme de théâtre vénitien. Après quinze ans d'errances aux fortunes diverses, il abandonne définitivement la pratique du droit et s'installe à Venise au théâtre San Angelo en qualité de poète « en résidence ». Commence alors, avant l'exil définitif pour Paris, la période la plus féconde (16 comédies écrites en 1750-1751!), celle des grandes comédies de mœurs. *La Putta onorata* est la première comédie « vénitienne », selon l'expression de son auteur lui-même : l'action se passe à

Venise (on sait quel amour Goldoni professait pour la cité de sa naissance), et la ville en est en quelque sorte le cadre et le sujet. Les gens du peuple s'y expriment en vénitien, ce qui, dans le texte original, crée une intéressante dialectique avec le parler toscan des nobles. L'auteur de *La Locandiera* délaisse le langage codé des masques, assouplit et humanise les rôles figés de la commedia dell'arte, transforme les archétypes en individus. Il adapte le personnage traditionnel d'Arlequino aux nouvelles habitudes de l'époque et en fait un garçon de café. Pantalón lui-même devient plus complexe. C'est un marchand qui a réussi, comme Venise en compte tant alors, il est encore ridicule et détestable, mais avec quelque chose de pathétique qui l'humanise.

Démocratie et contre-emplois

Doit-on tenir rigueur aux artisans de cette production de n'avoir pas rendu la richesse sociologique et l'importance théorique de cette pièce charnière? Ils n'en avaient visiblement pas l'intention! À la fois par choix stylistique et par nécessité pratique, l'évocation de la cité du carnaval se fera par le décor de bois transformable de Charles-Antoine Roy, simple mais astucieux, tantôt rétréci aux dimensions d'un théâtre de guignol, tantôt ouvert à deux battants, comme une maison de poupée, sur l'intérieur d'une chambre ou sur l'entrée d'une salle de spectacle. Des fenêtres s'ouvrant de chaque côté suggéreront les canaux, vers lesquels se penchent constamment les personnages, et des gondoles en deux dimensions compléteront l'atmosphère de cette ville de l'eau.

Pour ce qui est des changements sociaux dont la pièce se fait le reflet, faut-il y voir un écho dans ce parti pris de la production pour les comédiens à contre-emploi? L'élégante Geneviève Rioux y joue les femmes du peuple peu scrupuleuses, un acteur confirmé comme Gary Boudreault, Pasqualino, l'amoureux de Bettina, tandis que la jeune Isabelle Payant y tient le rôle de la mère (assez peu convaincante, d'ailleurs). Quant à Marc Béland, il campe les barbons ridicules, avec une souplesse presque acrobatique et un bonheur visible. Après l'avoir vu dans un *Hamlet-machine* aussi austère qu'impitoyable, on se dit que le contraste a dû lui faire du bien! Reste un désir affirmé de démocratie dans cette distribution, où des vedettes de la scène québécoise comme Béland et Rioux côtoient de jeunes inconnus, endossent plusieurs seconds rôles et jusqu'à celui de figurants! Jean-Guy Legault s'en explique avec la plus grande clarté dans l'entretien qu'il a accordé à Véronique Borboën pour *Les Cahiers* (p. 38 à 40):

Je demande aux acteurs une performance archiphysique: tout le monde doit être actif tout le temps [...] je m'arrange pour que tout le monde soit impliqué à tous les niveaux. Il n'y a pas de vedette, pas de hiérarchie dans les rôles. Les acteurs amènent des idées, manipulent les décors, font évoluer les personnages et choisissent les bases de leurs costumes. Ils dépendent les uns des autres et doivent absolument travailler ensemble.

Ce second parti pris d'égalité participative me semble beaucoup plus porteur que le premier: dans une intrigue aux ficelles déjà compliquées, le fait de voir une jeune comédienne jouer les matrones n'ajoute pas grand-chose qu'un peu d'ambiguïté. Par contre, l'utopie égalitaire a du bon: les mouvements d'ensemble, batailles, chants,

chorégraphies, sont réglés au quart de tour, et toute la troupe y va avec un entrain contagieux. Et si cette proposition donne l'occasion à cet acteur complet qu'est Marc Béland de montrer les facettes comiques de son talent, il faut bien le dire, ce sont les jeunes comédiens qui « font le show » : Nico Gagnon en Brighella, l'irrésistible Éloi Cousineau, long comme un jour sans pain, qui fait un malheur chaque fois qu'il passe à l'avant-scène pour annoncer « Mon/sieur/Panne/ta/lonn », en détachant chaque syllabe; et Luc Bourgeois, inénarrable en marquis de Ripaverde.

Venise, 1749; Montréal, 2002

Certaines options de Jean-Guy Legault sont certes discutables, mais on ne peut lui reprocher de ne pas avoir une vision claire de sa mise en scène. Il a voulu « une approche fantaisiste et éclatée² ». « On est à la fois à Venise et à Montréal, au XVIII^e siècle et au XXI^e siècle, dans un dérapage très bien contrôlé », précise pour sa part Marc Béland³. De fait, il faut reconnaître aux artisans de cette production le mérite d'avoir réussi une véritable intégration entre l'intrigue vénitienne du XVIII^e siècle et l'esprit montréalais du XXI^e. S'ils suivent dans son ensemble la traduction de Ginette Herry, des allusions, des lazzi, des couplets viennent constamment ramener les spectateurs – pour leur plaisir manifeste – à notre époque. Ce qui nous vaut ce type de commentaire: « Comme diraient les Français ou bien les Australiens, ou seraient-ce les Tibétains, ou quelque pays d'Afrique? » Quant au libidineux Pantalon, c'est en ces termes qu'il se voit menacé: « On va t'frapper à coups de lanterne. Si c'est pas assez pour toi, on t'enverra au Canada. » Et les ados dans la salle de trépigner à cette allusion à la qualité de la jeune distribution: « Les jeunes, ils sont pas connus, mais ils sont bons! » Généralement imaginatifs et réussis, ces décrochages tombent dans la facilité racoleuse quand une dispute entre gondoliers tourne à la bataille d'oreillers ou, pire encore, quand la bague de fiançailles est apportée à la belle Bettina accrochée à un... ourson en peluche.

Dans l'entrevue accordée à Véronique Borboën, Jean-Guy Legault déclare qu'il a vu dans Goldoni un ancêtre de Monty Python et dans son théâtre, le Broadway de



2. *Les Cahiers*, Théâtre Denise-Pelletier, p. 39.

3. Marie-Christine Blais, *La Presse*, 23 janvier 2002.

l'époque. Soit. On a aussi dit que, si Mozart revenait, il composerait comme les Beatles. Ou que Molière écrivait *la P'tite Vie...* Le plus grand mérite de ces suppositions étant d'être invérifiables, on se contentera ici de souligner les sept chansons écrites avec entrain par Legault et Boudreault, et mises en musique sur un rythme endiablé par Yves Morin. Cela nous vaut quelques couplets enlevés sur les femmes de Venise, sur la dure vie de gondolier ou de gentilhomme, ou même sur le triomphe du « ca-ca-café » ! Des divers parodies et pastiches, on retiendra celui – délicieux – des *Parapluies de Cherbourg*, dans laquelle Myriam Poirier et Gary Boudreault nous jouent le grand mélo, tandis que tournoient au-dessus d'eux de grands parapluies rouges et blancs.

Métissage et mélange des genres, bariolage des styles, surabondance des effets, polyvalence des comédiens, ce spectacle, parce que c'en est un, est décidément le triomphe du divertissement : on ne peut y trouver que son plaisir parce qu'il n'est pas fait pour autre chose. On y ressent ce bienfait tout physique qui est celui du rire et on repart un peu essoufflé de ce finale en apothéose où toute la troupe, bras levés en direction de la salle, dans un délirant chœur de « ouais, ouais, ouais », vient chercher ses bravos et son assentiment.

Le peintre de caractères et le maître de ballet

C'est ce qu'on appelle une bonne soirée. Sauf qu'une pièce de Goldoni, même quand elle a été écrite pour le carnaval de Venise, ne se réduit pas à des trouvailles, si divertissantes soient-elles, ni à des chansons, même quand elles frappent juste. « Je n'ai pas la prétention de bouleverser quoi que ce soit, confiait Legault à Marie-Christine Blais, je veux juste nous mettre à risque, nous tous sur scène⁴. » Où il faut comprendre que le risque, c'est qu'Arlequin rate son tour de prestidigitation, qu'un des gondoliers claque des mains à contre-temps ou que le marquis déraile dans son duo avec la marquise ! Parlant des interprétations du monde goldonien et des deux Goldoni, le peintre de caractères et le maître de ballet, l'éminent critique de théâtre Bernard Dort opposait à la signification sociale, psychologique et historique de l'œuvre, la tendance scénique « italianisante », caractérisée par « l'usage de couleurs vives, par les cabrioles et les pirouettes [...], une seule exigence : celle du mouvement endiablé [...], une seule morale [qui veut que] tout se termine par des danses, des cabrioles et des chansons⁵ ». Comment ne pas y lire, trente ans avant le spectacle du Théâtre Denise-Pelletier, un commentaire sur les choix stylistiques de ses artisans ! Mais c'est à Roland Barthes, que cite Bernard Dort dans le même essai sur Goldoni, que je laisserai le dernier mot :

Le style est toujours un alibi, destiné à esquiver les motivations profondes de la pièce ; donner à Goldoni un style purement italien [...], c'est se tenir quitte à bon marché du contenu social ou historique de l'œuvre, c'est désamorcer la subversion aiguë des rapports civiques, en un mot, c'est mystifier. **■**

4. *La Presse*, 22 janvier 2002.

5. Bernard Dort, *Théâtre réel*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 81-82.