Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII^e siècle*, Paris, PUPS, 2018, 256 p.

Philippe Bourdin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cdlm/13950>

DOI : 10.4000/cdlm.13950

ISSN : 1773-0201

Éditeur

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2020

Pagination : 225-227

ISSN : 0395-9317

Référence électronique

Philippe Bourdin, « Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII^e siècle*, Paris, PUPS, 2018, 256 p. », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 101 | 2020, mis en ligne le 15 juillet 2021, consulté le 27 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/13950> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cdlm.13950>

Ce document a été généré automatiquement le 27 novembre 2021.

© Tous droits réservés

Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII^e siècle*, Paris, PUPS, 2018, 256 p.

Philippe Bourdin

- 1 Alors qu'il reposait jusqu'alors sur des troupes itinérantes, le système théâtral italien est officiellement installé à Paris en 1665, confirmé par un règlement et un statut en 1684 : cette « troupe du roy » devient l'une des trois scènes subventionnées et protégées (avec l'Opéra et la Comédie-Française). Contrairement aux autres, elle ne fixe pas un genre exclusif, mais revendique une forme d'excentricité, une subversion ou une hybridation de la poétique classique, un « papillotage » dont le mélange des langues, la recherche de la sidération, l'improvisation, le pastiche, la caricature et les faux-semblants sont les armes. Sensible à la « Querelle des Bouffons » dans les années 1750, la Comédie-Italienne ajoute à son répertoire des spectacles musicaux comiques en langue française, ariettes et vaudevilles sur des mélodies italiennes, en partie adaptés et parodiés des opéras italiens montés par l'Académie royale de musique qui en a le monopole. Ce haut lieu de l'hybridation dramaturgique, qui en 1762 réunit les troupes du Théâtre-Italien et de l'Opéra-Comique, va plus que jamais marier savoir-faire français et tradition transalpine. Cette dernière offre une soupape comique, les décennies 1760 et 1770 étant aussi celles de l'abandon d'un répertoire purement national, incarné par les œuvres de Marivaux, et d'un glissement vers un drame sérieux musical.
- 2 En 1762, la Comédie-Italienne accueille donc en directeur Carlo Goldoni, selon l'offre bienvenue et longuement discutée de Papillon de La Ferté, intendant des Menus-Plaisirs. Bien établi à Venise, fort d'une œuvre largement accueillie en Europe, Goldoni rêve d'une gloire internationale qui l'intégrerait définitivement à la République des

Lettres. Polyglotte, ne correspond-il pas déjà avec Voltaire, Verri, Maffei et avec des réseaux sociaux et culturels italiens curieux des Lumières ? Sans doute peut-on voir dans les mésaventures d'un personnage comme Pantalon – notamment dans *L'Amore paterno* – une allégorie autobiographique du désarroi de Goldoni dans sa nouvelle vie choisie d'exilé, une anticipation de ses *Mémoires*. Cependant, à rebours du mythe, s'il apprend d'abord à connaître son milieu professionnel par l'intermédiaire de Claude-Simon Favart et de sa famille, passant outre les primes et brèves frictions entre ces deux créateurs concurrents, il n'y paraît pas du tout isolé dans les années 1780, reçu dans les meilleurs salons, ou correspondant avec les gloires du Français et du théâtre de Monsieur (Molé, Paillardelle). Avec Favart et aux côtés de Beaumarchais, Goldoni porte la revendication des droits d'auteur en 1790-1791 ; leurs inventaires après décès (l'un en 1792, l'autre en 1793) prouvent combien ils se lisaient l'un l'autre. Il est dommage qu'Andrea Fabiano n'utilise pas l'ultime lettre de Goldoni, peu de jours avant sa mort, demandant des secours au comité d'Instruction publique de la Convention :

Le citoyen Goldoni fut appelé en France en 1762 pour faire adopter à la troupe italienne qui existoit alors à Paris la réforme du théâtre italien qu'il avoit faite en Italie avec succès. Goldoni, qui depuis longtems ne faisoit qu'admirer et étudier même les auteurs françois fut infiniment flatté de la proposition qu'on lui fit. [...] Il quitta sa patrie, ses parents, ses amis, son état pour suivre son penchant en venant vivre en France avec les maîtres de l'art qu'il professoit. Arrivé à Paris, Goldoni crut se trouver dans sa patrie. Tous les gens de lettres le connoissoient, tous les auteurs le reçurent avec amitié. Ce qui mit le comble à son bonheur et à sa gloire fut son *Bourru bienfaisant*, qui le plaça dans le répertoire de la comédie française parmi les maîtres de l'art. Son dernier ouvrage fut ses mémoires en français en trois volumes pour servir l'histoire de sa vie et de son théâtre, et où il ne fit que rendre justice aux mérites et aux talents de la nation française. [...] Agé de 86 ans et infirme, il n'est plus en état de travailler ni d'entreprendre des voyages. Il est trop glorieux de mourir en France en portant dans sa tombe le titre de Citoyen françois.

- 3 Tout en sollicitant régulièrement son agent à Venise, Sciugliaga, qui veille à maintenir son succès dans les théâtres San Luca et San Giovanni Grisostomo, le dramaturge italien aime observer les spectateurs des salles parisiennes, les promeneurs des boulevards ou la société du palais-Royal ; il y trouve des modèles pour ses caractères. Il n'hésite devant aucune expérimentation, aucune variation, les modelant au besoin sur les capacités des comédiens. Il en fait autant de collaborateurs, doit-il affronter quelques fortes personnalités, comme Carlo Bertinazzi ou Maria Anna Piccinelli, ou en faire embaucher d'autres, comme l'Arlequin Sacco. Il lui faut aussi compter avec le jugement de ses lecteurs et, surtout, des 700 personnes debout au parterre, petits bourgeois et artisans avides de divertissement plus que de prouesses littéraires. Bilinguisme, équilibre entre la parole et la gestuelle, la voix et la musique (l'art vocal italien exprimant emphatiquement les passions) caractérisent son théâtre. Fort d'un projet transculturel assumé, valorisant délassement et amusement, il emprunte à la foire, à la pantomime, aux spectacles à machines, à l'exotisme et à la magie (qui transcende l'exploration rationnelle de l'homme pour interroger l'inconscient ; ainsi dans *L'Arbre enchanté* et *Les Cinq âges d'Arlequin*). Il n'hésite pas à revivifier d'anciens canevas de la *commedia dell'arte* hérités du théâtre vénitien San Samuele, à solliciter les fantasmes projetés par les spectateurs français sur les masques italiens, à les mêler à des éléments et des personnages empruntés au quotidien parisien et vénitien, dans la grande tradition transalpine, qui fait mentalement voyager les publics entre l'original et sa parodie, dans un espace où se cachent les allusions critiques.

- 4 Mais ce voyage a pour limites le conservatisme social d'une agora avec laquelle Goldoni doit compter : *Les Deux Italiennes*, version française jamais donnée d'*Il Matrimonio per concorso*, qui confronte de part et d'autre des Alpes deux univers bourgeois au jeu matrimonial, est une dénonciation d'une société cynique, bloquée sur la défense de ses conventions, endogame et sourde au désir, poussant en conséquence à la tromperie. Il faut adapter les textes aux lieux à la mode, aux us et coutumes locaux ou nationaux, mutations sensibles dans les différentes versions de *Le Bon et le mauvais génie*, qui promène ses personnages à Paris (Tuileries, Opéra, Ranelagh du bois de Boulogne), Londres (*coffeehouse*, Vauxhall) et Venise, voire Tripoli – plaisirs mondains artificiels versus frugalité, félicité et naïveté rustiques, propices à toutes les manipulations par ceux qui disposent d'une culture savante et des codes de sociabilité, habiles aux jeux de hasard et du sexe.
- 5 Telles sont, en tout cas, les caractéristiques que veut démontrer Andrea Fabiano. Pour ce faire, il analyse les canevas manuscrits, les comptes rendus de presse, les archives de l'Opéra, et propose des révisions dans la datation des œuvres de Goldoni, qui renforcent le sens de son parcours intellectuel, de ses prouesses dramaturgiques. Multipliant les focales dans cet assemblage de réflexions et de contributions, accompagnées de fort intéressantes annexes (dont la chronologie des pièces de Goldoni interprétées par la Comédie-Italienne) et d'un indispensable index, il use notamment des recherches en neurosciences et en psychanalyse pour interroger les interactions entre la corporalité du jeu et la sensibilité des spectateurs, propose les clés sociétales et littéraires de plusieurs pièces. Il n'est pas sûr que toutes ses formules fassent mouche, handicapées par un vocabulaire de spécialité balbutiant ses néologismes : le « processus de communication-compréhension pathognomonique », le « caractère pathético-exotico-robinsonien » de l'intrigue, « l'auctorialité de l'écriture » et « l'actorialité de la mise en scène », les « tonalités pathético-bourgeoises du livret », entre autres caractérisations, relèvent de codes de l'entre-soi qui ne facilitent pas l'ouverture pluridisciplinaire ou la simple curiosité. Fort heureusement, le riche manteau d'arlequin solidement cousu par l'auteur résiste à ces accrocs.

AUTEUR

PHILIPPE BOURDIN

Université Clermont-Auvergne, Centre d'Histoire Espaces & Cultures, Institut Universitaire de France