Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni*

Françoise Decroisette

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/529>
DOI : 10.4000/transalpina.529
ISSN : 2534-5184

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2019
Pagination : 182-185
ISBN : 978-2-84133-944-0
ISSN : 1278-334X

Référence électronique

Françoise Decroisette, « Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni* », *Transalpina* [En ligne], 22 | 2019, mis en ligne le 01 novembre 2019, consulté le 25 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/529> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.529>

---

quale, dopo aver ripercorso velocemente le indicazioni o le interpretazioni datene da Solmi, Pavese, Raimondi, Palmieri e Contini, si arriva alla definizione di «quasi-diario, quasi-lirico di una quasi-estate» (p. 23). I paragrafi successivi sono dedicati a precisare i motivi che hanno portato il curatore a stabilire in questi termini i confini di *Alcyone* e approfondiscono il senso e la direzione che d'Annunzio dava alle singole liriche e alla raccolta in generale man mano la materia poetica cresceva pagina dopo pagina. Ecco allora il curatore soffermarsi particolarmente sulla struttura che informa tutta la parabola alcionia, sulla dimensione mitico-conoscitiva di una rinata Ellade versiliana che permea i versi e consente al poeta / cantore «il magico ingresso in un altro tempo, nel non-tempo di una rivelazione estiva [...] stretta fra la dolce disposizione primaverile [...] e i presagi dell'autunno che obbligherà a tornare all'oggi, lasciando solo la malinconica nostalgia di un altrove perduto» (p. 33), infine, sui richiami pascoliani che legano le sette ballate del *Fanciullo* al *Fanciullino* del poeta di San Mauro di Romagna e che lasciano intravedere la possibilità di un avvicinamento tra i due poeti che però non avvenne mai a causa di «accidenti biografici» (p. 42), ma anche per la diversa sensibilità poetica dei due campioni della poesia primonovecentesca, destinati, in modi diversi ma in fondo complementari, a influenzare la lirica italiana nata dopo di loro.

Luca BANI

Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni*, Paris, PUPS (Theatrum Mundi), 2018, 256 p.

Les lieux communs ont la vie dure. Malgré les nombreuses études et les traductions portant sur la production goldonienne dite des années françaises, on explique encore souvent le départ de Carlo Goldoni pour Paris en 1762 par l'exaspération, voire l'humiliation qu'il aurait éprouvées face aux attaques de ses concurrents vénitiens, Pietro Chiari et Carlo Gozzi. Dans ses précédents ouvrages consacrés à la *Querelle des Bouffons*, et à *l'Histoire de l'opéra italien en France*, Andrea Fabiano avait déjà combattu l'idée d'une expatriation, voire d'un exil, forcés, subis par le dramaturge, alors même qu'il triomphait à Venise avec ses œuvres les plus abouties, *La trilogie de la villégiature*, *Les Rustres* ou *Barouf à Chioggia*. Il avait alors montré que le départ de Goldoni n'était pas une fuite, ni une retraite, mais qu'il s'agissait d'un projet élaboré dès 1757, en liaison avec l'Intendant des menus plaisirs du roi, Papillon de la Ferté, projet que le dramaturge expose théâtralement dans sa comédie *Une des dernières soirées de carnaval*, la comédie des adieux, jouée au San Luca en février 1762.

Avec son nouvel opus, Andrea Fabiano revient sur ce projet en montrant qu'il répond à un besoin fondamental : expérimenter dans toutes les formes de l'écriture dramatique, travailler avec des acteurs capables de se renouveler, de se confronter à de nouveaux textes et de nouveaux publics. On oublie en effet souvent, en France notamment où le répertoire goldonien joué aujourd'hui ne touche qu'une infime partie de sa production, que Goldoni a pratiqué le théâtre parlé aussi bien que le théâtre chanté, les formes brèves de l'intermède comique comme celles des trilogies ou romans théâtraux, qu'il a exploré pendant toute sa longue carrière les territoires complexes de la tragédie, de la tragicomédie, de la comédie pathétique aussi bien que la comédie improvisée dite *dell'Arte*, et qu'il a eu, après douze ans d'écriture au service de plusieurs salles, la sensation que le système commercial des théâtres vénitiens, et peut-être la société vénitienne toute entière, ne pouvaient plus lui offrir des conditions propres à renouveler son inspiration.

Andrea Fabiano nous rappelle aussi que la dramaturgie goldonienne est, dès ses débuts, une dramaturgie expérimentale : même les intermèdes comiques sont source de réflexion, ils fondent une création qui se veut originale, personnelle, en rupture avec les modèles consacrés et les pratiques traditionnelles. Ce qu'on appelle la Réforme goldonienne, trop souvent assimilée à un rejet du théâtre des comédiens de l'*Arte*, est en réalité une recherche de dépassement progressif et prudent de cette tradition élaborée en Italie, et plus spécifiquement à Venise, dans le premier tiers du XVI^e siècle, toujours vivante dans la Cité des Doges au XVIII^e siècle. Réformer le théâtre italien, pour Goldoni, ne veut pas dire rejet, encore moins élimination, mais bien intégration des techniques de l'*Arte* dans une dramaturgie repensée en fonction des temps et des spectateurs, et nourrissant l'ambition de l'auteur, animé par un puissant désir de reconnaissance de la part de la République des Lettres. Les recherches les plus récentes ont clairement montré que son activité d'écriture est dominée par la construction patiente et obstinée, quelque peu vaniteuse et parfois mensongère, d'une figure d'auteur prédestiné au théâtre, à laquelle il se livre dans le paratexte surabondant des éditions successives de ses œuvres, et dans les multiples formes – y compris métathéâtrales – que prend son écriture autobiographique. On dirait aujourd'hui que Goldoni est un homme de réseaux, attaché à tisser des liens intellectuels, dont une bonne partie en dehors de Venise, et hors des frontières de la Péninsule, notamment en France : il n'est qu'à voir la satisfaction avec laquelle il accueille les louanges que lui adresse Voltaire en 1760, consécration d'un parcours aspirant avant tout à toucher une audience européenne. Ainsi s'explique aussi qu'il ait souvent cherché son inspiration dans la littérature dramatique étrangère – les Français surtout

(Molière, Destouches, Corneille, Regnard, Voltaire, M^{me} du Bocage), mais aussi Shakespeare –, qu'il ne traduit pas, mais réinvente habilement pour les adapter à son système et à son public. L'un des pivots de sa recherche est le métissage des langues et des cultures, qui explique le caractère composite de son écriture et s'inscrit au cœur du projet parisien.

Goldoni arrive en France, nous rappelle encore Andrea Fabiano, alors que l'histoire de la Comédie-Italienne de Paris est ancienne, puisqu'elle remonte aux années 1570, avec la circulation européenne des troupes, d'abord nomades et peu à peu sédentarisées. À Paris, cette sédentarisation est accomplie au milieu du XVII^e siècle, avec l'octroi aux Comédiens Italiens du statut de Troupe royale, parallèle à celui de la Troupe royale des Comédiens Français. L'intégration dans ce système déjà bien établi constitue donc pour Goldoni un défi exaltant, mais hasardeux et plus complexe que ceux qu'il a déjà relevés à Venise et ailleurs (écrire seize comédies en une saison en 1751, adapter ses pièces pour le public romain en 1757, écrire neuf comédies en vers dédiées aux neuf Muses en 1759, entre autres). Et il ne choisit pas la simplicité puisqu'il accepte d'écrire en même temps pour le public parisien, inconnu de lui ou seulement rêvé, certainement idéalisé, et pour le public vénitien qu'il connaît, mais dont il sait qu'il est versatile, et facilement soumis aux modes nouvelles.

Un autre lieu commun, concernant les années françaises, est imputable à Goldoni lui-même. Dans les *Mémoires* qu'il rédige en français entre 1780 et 1787, il tend à montrer que, contrairement à ses espérances, le chemin qu'il dut parcourir à Paris pour conquérir les scènes et le public ne fut en rien une voie royale, semée de roses et de succès, ce qui mène à conclure que ses trente dernières années furent remplies d'amertume, de mélancolie, d'incompréhensions et de misère. Fort justement, Andrea Fabiano se garde d'accorder un statut de vérité absolue à ce récit de l'auteur vieillissant. Il s'emploie au contraire à casser les codes mémoriels, à rectifier les imprécisions, à vérifier la validité des données autobiographiques, par nature partiales, en ayant recours à d'autres traces documentaires moins codées, dont il livre en appendice quelques exemples suggestifs. L'intérêt de l'ouvrage est le croisement entre les analyses textuelles des œuvres les plus emblématiques des difficultés rencontrées par Goldoni dans le processus d'intégration de sa dramaturgie à la scène parisienne (*L'Amor paterno*, *Il matrimonio per concorso*, *Il genio buono e il genio cattivo*), et l'analyse historique et sociologique du contexte de production et de réception particulier de la Comédie-Italienne, à laquelle notre infatigable Vénitien propose pas moins de quarante-trois autres comédies pendant la période 1761-1775. On saisit ainsi l'auteur dans ses rapports interpersonnels parfois tendus avec les acteurs et les actrices italiens de Paris, dialoguant, observant, répondant

aux invitations, négociant ses contrats, ergotant sur ses droits et privilèges, et puisant inlassablement dans son propre répertoire pour l'adapter à la nouvelle demande.

Ce parcours complexe et passionnant dans les œuvres et les relations de travail débouche sur deux chapitres ouverts sur d'autres investigations : une interrogation sur les liens d'amitié que Goldoni construit progressivement avec Charles-Simon Favart et sa femme, en dépassant la rivalité que la fusion de la Comédie-italienne et de l'Opéra-Comique aurait pu, dès 1762, susciter entre eux ; et un utile retour sur le rôle que la parodie-traduction telle que la pratique Nicolas Framery a pu jouer dans la dramaturgie métissée, ou hybride, de Goldoni en France.

Françoise DECROISSETTE

François I^{er} et l'Italie. L'Italia e Francesco I, Chiara Lastraioli et Jean-Marie Le Gall (éd.), Turnhout, Brepols (Études renaissantes), 2018, 308 p.

Tout d'abord, l'ouvrage présenté par Chiara Lastraioli et Jean-Marie Le Gall est un très bel objet. Le portrait de François I^{er}, peint par le Titien, en couverture, accueille le lecteur et l'invite à en entamer la découverte, rendue d'autant plus agréable par le grand format et par la richesse des illustrations et des annexes. Le titre, en français et en italien – les articles sont rédigés dans l'une ou l'autre langue –, nous propulse au cœur du sujet. À travers dix-huit contributions (auxquelles s'ajoutent l'introduction de Jean-Marie Le Gall et le prologue de Paolo Prodi, à qui l'ouvrage est dédié), le volume se propose de présenter les multiples facettes des relations qui se tissent entre le royaume de France et la péninsule italienne pendant le règne du *roi à la salamandre*, en explorant tout à la fois les aspects militaires, diplomatiques, économiques, religieux, littéraires et artistiques.

L'étude du tropisme italien de François I^{er} ne saurait faire abstraction d'une réflexion sur la victoire de Marignan, qui a fait l'objet de nombreuses célébrations nationales encore en 2015. C'est sur celle-ci, en effet, que se construit en grande partie l'imaginaire relatif au Valois (nous renvoyons, à ce propos, au remarquable ouvrage d'Anne-Marie Lecoq, *François I^{er} imaginaire*¹). Paolo Grillo (p. 29-38) présente un excursus sur la tradition historiographique relative à la fameuse bataille, puis se concentre sur une question qui semble rester encore ouverte, le processus de mutation de l'art militaire à l'époque moderne. Dans le sillage des interrogations posées

---

1. A.-M. Lecoq, *François I^{er} imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987.