

Book Reviews



Citation: Yokoyama, Y. (2024). Goldoni et le théâtre français. Un compte-rendu de Sayano Osaki, 『啓蒙期イタリアの演劇改革 ゴルドーニの場合 (La riforma del teatro nell'Italia illuminista: il caso Goldoni)』. *Diciottesimo Secolo* Vol. 9: 219-221. doi: 10.36253/ds-15148

© 2024 Author(s). This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Goldoni et le théâtre français. Un compte-rendu de Sayano Osaki, 『啓蒙期イタリアの演劇改革 ゴルドーニの場合 (La riforma del teatro nell'Italia illuminista: il caso Goldoni)』, 2022

Ces derniers temps, je m'aperçois de plus en plus de ce qu'on perd à cause des ségrégations nationalistes et linguistiques. C'est également ce que montre Sayano Osaki à travers cette étude, basée sur sa thèse de doctorat. La *riforma del teatro* menée par des hommes de théâtre italien – parmi lesquels Scipione Maffei (1675-1755), Luigi Riccoboni (1676-1753) et Carlo Goldoni (1707-1793) notamment – était intimement liée au théâtre français. En outre, une partie significative des activités des deux derniers se déroulait à Paris. Cependant, dans le cadre de l'histoire du théâtre français, on n'en parle pas assez. Dans cette étude, – qui a obtenu le prix « Critique de théâtre AICT » décerné par le centre japonais de l'Association International des Critiques de Théâtre et le prix d'encouragement Kawatake décerné par la Japanese Society for Theatre Research – en franchissant les barrières linguistiques, Osaki passe d'un camp à l'autre avec légèreté. Ainsi, dans ce compte-rendu, je tente de retracer les grandes lignes de cette étude pour les non-japonophones, du point de vue d'un chercheur japonais sur le théâtre français.

Les rois français aimaient les comédiens italiens, et ces derniers inspiroient leurs homologues français, dont Molière. Pourtant, la Comédie-Italienne fut chassée de Paris en 1697 en raison de quelques railleries sur Madame de Maintenon – c'est le contexte historique qu'Osaki rappelle pour présenter cette étude dans sa conférence à l'invitation de l'Association Franco-Japonaise de Théâtre. Dès la seconde moitié du XVII^e siècle, des lettrés français ont commencé à parler d'un « déclin » de la culture italienne. Les réformes du théâtre italien au XVIII^e siècle s'effectuent en étroite liaison avec la situation française.

Après avoir présenté quelques traductions italiennes de tragédies françaises, le comédien Riccoboni, s'associant à Maffei, noble lettré et dramaturge, tente de monter aux théâtres commerciaux des tragédies et des comédies italiennes entièrement écrites en vers et qui respectent les règles des trois unités, en rupture avec les comédies improvisées, caractérisées par le « *ridicolo smoderato* [ridicule immodéré] » (Maffei). En 1713, *Merope*, tragédie en vers de Maffei, présentée devant le duc de Modène par la troupe de Riccoboni, obtient un succès éclatant. C'est alors qu'en 1715, le comédien monte *La scolastica*, une comédie inachevée de l'Arioste complétée par son frère, au théâtre San Luca de Venise. Cependant, son entreprise se révèle être un fiasco à cause d'un malentendu. En effet, le public s'attendait à voir une partie d'*Orlando furioso*. Déçu de cette mésaventure, Riccoboni décida d'accepter l'invitation du duc d'Orléans de reconstruire la Comédie-Italienne à Paris, en 1716.

A la *riforma* de Riccoboni et de Maffei succéda celle de Goldoni. Mais, né dans un milieu bourgeois, ce dramaturge connaissait mieux le goût du public que Maffei. Avocat de profession, il fait l'objet d'un grand succès en 1743, avec *La donna di garbo* (*La Brave Femme*), sa première comédie entièrement écrite (il avait écrit des canevas aussi), avec une femme de chambre très cultivée comme héroïne. En 1748, après le succès d'*Il servitore di due padroni* (*Arlequin serviteur de deux maîtres*), il quitte enfin le barreau pour devenir l'auteur attitré de la troupe de Girolamo Medebach, qui occupait le Teatro Sant'Angelo de Venise.

Depuis, Goldoni « réforma » la comédie italienne avec des paroles naturelles et quotidiennes, en la débarassant des masques et des caractères types de la *commedia dell'arte*. Au lieu de railler les comportements immoraux des personnages, il propose des comédies qui peuvent servir comme modèles de bonne morale. C'était par ailleurs sa manière de répondre à la critique acerbe des clercs et des dévots.

Des exemples français ont inspiré sa réforme. Se référant aux *Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* de René Rapin (1675), dans la préface de la première publication de son œuvre (1750), Goldoni déclare qu'il n'appliquera pas les règles d'Aristote. Suite à quoi, il met en scène la vie de Molière en la versifiant comme les Français (*Il Molière*, 1751). L'amour était apparemment réciproque: Voltaire l'admirait et le qualifia de « digne réformateur de la Comédie Italienne », en appréciant la moralité de ses pièces. Ainsi, Voltaire publia *Le café ou l'Ecossaise* (1760) d'après *La bottega del caffè* (1750) de Goldoni. Ce à quoi, ce dernier publia *La scozzese* (1761) d'après la comédie de Voltaire.

L'échange entre Goldoni et les hommes de théâtre français ne se limite pas là. L'analyse minutieuse de l'influence goldonienne sur les deux pièces en prose de Diderot est un des points forts de cette étude. Repérant les similitudes et les écarts entre *Il vero amico* (*L'Ami véritable*, 1750) de Goldoni et *Le Fils naturel* (1757) de Diderot, Osaki affirme non seulement que le dernier se calque sur le premier, mais aussi que le premier incarne mieux la théorie du drame bourgeois proposée par le philosophe. Tandis que dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, Diderot faisait la promotion du « genre sérieux », dans son *Discours sur la poésie dramatique* qui accompagne *Le Père de famille* (1758), il propose une « comédie sérieuse ». Apparemment, il voulait y inclure des scènes comiques à l'instar de Goldoni, mais faute de brio, il n'y arrivait pas. Fondées sur plusieurs preuves indirectes, les hypothèses d'Osaki me semblent être suffisamment convaincantes.

En 1762, Goldoni s'installe à Paris à l'invitation de la Comédie-Italienne. Malheureusement, ses pièces francophones ne rencontrent pas un franc succès, et il est contraint de revenir au canevas de la *commedia dell'arte*. En 1765, il est engagé par la cour pour enseigner l'italien aux filles de Louis XV. Après toutes ces années, revenant de Versailles à Paris, il remporte finalement un succès avec son *Bourru bienfaisant* (1771) à la Comédie-Française. Il laisse ses *Mémoires pour servir à l'histoire de ma vie et celle du théâtre* (1787) en français. Ses pensions royales sont supprimées par les révolutionnaires et il finit sa vie démuné et malade.

Sous une certaine influence française, Riccoboni et Goldoni voulurent réformer le théâtre italien. Puis ils s'installèrent à Paris en gardant des amertumes des scènes italiennes avec cependant quelques espoirs pour la scène française. Mais le public parisien du XVIII^e siècle s'avérait être moins enthousiaste des artistes transalpins qu'au siècle de Lulli. La Comédie-Italienne refondée par Riccoboni jouait d'ailleurs de plus en plus de pièces en français d'auteurs français, avec, de surcroît, de plus en plus de comédiens natifs de Paris. La raison était l'époque où le nationalisme grandissait et où la culture commençait à se refermer, à se segmenter par langue et par nation – faire rire par des traits de chaque nation était aussi une des nouveautés des comédies de Goldoni.

* * *

Voici maintenant quelques commentaires plus personnels. Florence Dupont, dans son *Aristote, ou le vampire du théâtre occidental* (Paris, Auber, 2007, pp. 86-93), décrit Goldoni comme personnage ayant rompu la tradition de l'improvisation établie dans la *commedia dell'arte* pour promouvoir « un théâtre, écrit et littéraire » à l'aristotélicienne. Néanmoins, cette étude m'a appris que loin d'être un projet personnel, sa réforme était soutenue par des intellectuels d'alors qui exprimaient de nouvelles exigences sociales, ainsi que par des comédiens qui voulaient s'adapter à ces dernières.

Je travaille sur la procédure théorique de l'exclusion des éléments musicaux comme la danse, le chant et les vers, dans l'histoire de l'art du comédien en Europe, notamment en France. La perspective italienne qu'offre cette étude m'a permis de relativiser ma vision, qui était trop ancrée dans le cas français. Au pays de Molière, depuis le Moyen-Âge, la plupart des pièces de théâtre qui nous sont connues étaient écrites en vers. En revanche, la *commedia dell'arte* italienne improvisait ses répliques principalement en prose. Le noble Maffei a voulu introduire une comédie en vers, mais Goldoni, dramaturge professionnel, a promu la comédie en prose dans la pré-

face de son œuvre (1750). Goldoni s'est essayé à plusieurs reprises aux pièces en vers, mais celles-ci restent minoritaires dans sa copieuse production.

Le public parisien était familiarisé avec les comédies italiennes en prose depuis deux siècles. Les comédies en prose que Marivaux a fournies aux Comédiens-Italiens doivent se situer sur cette lignée. Dans cette généalogie, les « comédies » en prose de Diderot n'étaient pas non plus novatrices, même si elles l'étaient plus ou moins dans le répertoire de la Comédie-Française. Ce qui est intéressant en revanche, c'est que le philosophe aurait fini par inventer un nouveau genre, la « comédie sérieuse », faisant défaut de talent comique.

* * *

En traversant l'histoire des échanges théâtraux transalpins à la lumière de cette étude d'Osaki, on remarque certes une importante concomitance entre l'influence culturelle et l'hégémonie politique. Mais il est également remarquable que ce n'est pas nécessairement le plus fort qui change la donne – s'inspirant des uns et des autres et les uns les autres, au-delà des langues et des frontières politiques, ces individus formèrent un grand réseau social, dans l'optique de faire passer l'Europe occidentale de l'universalisme latin à un autre universalisme, davantage inclusif, avec des êtres humains aux profils un peu plus diversifiés.

Yoshiji Yokoyama
Gakushuin University