



HAL
open science

Carlo Goldoni et les comédiens-auteurs à la Comédie-Italienne de Paris : rebuts d'un répertoire désuet ou fragments d'un trésor caché ?

Andrea Fabiano

► **To cite this version:**

Andrea Fabiano. Carlo Goldoni et les comédiens-auteurs à la Comédie-Italienne de Paris : rebuts d'un répertoire désuet ou fragments d'un trésor caché ?. 2016. hal-03824204

HAL Id: hal-03824204

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03824204>

Preprint submitted on 21 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Carlo Goldoni et les comédiens-auteurs à la Comédie-Italienne de Paris : rebuts d'un répertoire désuet ou fragments d'un trésor caché ?

Andrea Fabiano

ELCI – Équipe littérature et culture italiennes (UR 1496)

Sorbonne Université

La présence du répertoire italien dans la programmation de la Comédie-Italienne continue à être fondamentale dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. L'organisation de l'affiche est réalisée dans le but d'offrir aux spectateurs parisiens une multiplicité de divertissements dramaturgiques selon le projet théâtral imaginé par l'intendant des Menus-Plaisirs du roi en charge du théâtre, Denis Pierre Jean Papillon de La Ferté¹.

Opéras-comiques en vaudevilles et à ariettes, ballets pantomimes et figurés, parodies, comédies françaises, opéras italiens, comédies italiennes composent l'ensemble d'une dramaturgie du papillotage théâtral qui est le dispositif identitaire de la proposition de la Comédie-Italienne depuis le XVII^e siècle, une marque claire de la dramaturgie des comédiens italiens qui fondent ce théâtre². Toutefois, les deux polarités qui se dégagent dans l'ensemble du répertoire pour identifier l'offre dramatique du théâtre sont clairement le nouvel opéra-comique à ariettes et la comédie italienne, qui se partagent 70 % des créations et 78 % des soirées théâtrales jusqu'à l'élimination du répertoire italien en 1780³.

Dans une note conservée au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France et datée du 21 juillet 1771, le duc de Richelieu, premier gentilhomme de la Chambre, liste cent quatre-vingt-six titres de comédies italiennes acquises au répertoire du théâtre depuis 1716, et demande au comité des comédiens de varier encore plus l'offre, en utilisant tous les canevas conservés dans les archives⁴. En 1772, dans son « Mémoire sur la situation de la Comédie-Italienne », Papillon de La Ferté souhaite de nouveau mettre sous contrat Carlo Goldoni comme écrivain pour enrichir le fonds de la Comédie-Italienne de « huit petites pièces tous les ans ».

¹ Sur la réorganisation de la Comédie-Italienne conduite par Papillon de La Ferté, voir Andrea Fabiano, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS éditions, 2006, chap. III.

² Voir 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, chap. I.

³ *Ibid.*, chap. II.

⁴ Le document, retrouvé par Silvia Spanu (voir Silvia Spanu, *Le Répertoire et la dramaturgie de la Comédie-Italienne de Paris dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle*, thèse sous la dir. d'Andrea Fabiano, université Paris-Sorbonne, 2010), est reproduit en annexe de ce volume [[lien](#)].

Pour cet effet, les Comédiens-Italiens ne peuvent se dispenser d'engager M. Goldoni à travailler encore pour eux ; ils n'ignorent pas que c'est le seul auteur capable de renouveler leur genre. Son génie inépuisable peut leur fournir huit petites pièces tous les ans qui feront un nouveau fonds à ce théâtre. Quoique l'on ignore le traitement que la troupe pourrait faire à un auteur dans ce genre, on croit pouvoir certifier que huit petites pièces de M. Goldoni rendraient bien peu si elles ne rendaient au-delà de ses honoraires⁵.

Ces éléments confirment l'intérêt pour une production italienne, pour une stratégie qui varie l'offre entre des pièces anciennes et des nouveautés, ainsi qu'une volonté de donner continuité et stabilité à cet élément du répertoire.

Dans ce cadre, les comédies composées par Carlo Goldoni tout au long de sa période de collaboration avec la Comédie-Italienne, de 1761 à 1775, sont au nombre de quarante-trois, dont trente-six représentées par les Comédiens-Italiens à l'Hôtel de Bourgogne⁶. Toutefois, Goldoni n'est pas le seul à enrichir de nouveautés l'affiche italienne du théâtre ; selon la tradition *dell'arte*, les comédiens eux-mêmes contribuent à composer de nouvelles pièces et ne se limitent pas à adapter et à mettre à jour les anciennes comédies du répertoire. Les comédiens-auteurs les plus actifs sont sûrement le Pantalon Antonio Cristoforo Mattiuzzi (Collalto), l'Amoureux Francesco Antonio Zanuzzi et l'Amoureuse Rosa Baccelli, comme l'a démontré dans sa thèse Silvia Spanu⁷.

LA QUESTION DE L'AUCTORIALITÉ DES PIÈCES ITALIENNES

Ceci nous permet d'aborder la notion d'auctorialité spécifique au répertoire italien de la Comédie-Italienne. La notion d'anonymat qui peut être évoquée dans ce cadre constitue une première ambiguïté qu'il convient de lever, car elle engendre une indifférence à l'égard de l'auctorialité qui fait du répertoire italien le fruit du travail de simples *scripteurs* de canevas⁸. L'anonymat apparent, vis-à-vis de l'extérieur, est en revanche le marqueur conscient d'une communauté, la troupe, où la condition d'égalité idéale entre les membres trouve dans la stratégie de l'anonymat le moyen de se présenter aux spectateurs comme *une* et non plusieurs personnalités. En réalité, pour évaluer de manière cohérente la dimension de l'auctorialité spécifique du système de production multiple des comédiens professionnels italiens, que nous nommons *commedia dell'arte*, il convient de prendre en compte d'autres notions : la première est celle d'une auctorialité collaborative scénique, propre à la dimension théâtrale de création, qui permet la composition d'une pièce à partir d'apports multiples, dont un *capocomico*, comme Luigi Riccoboni, ou des écrivains, comme Carlo Goldoni, ou des comédiens, comme Antonio

⁵ AN, O¹ 849.48, reproduit dans Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, t. II, annexe XVIII, p. 319.

⁶ Les fragments conservés des pièces goldoniennes pour la Comédie-Italienne sont publiés dans Carlo Goldoni, *Scenari per la Comédie-Italienne*, éd. Andrea Fabiano, Venise, Marsilio, 2017.

⁷ Voir Silvia Spanu, *Le Répertoire et la dramaturgie de la Comédie-Italienne de Paris*, *op. cit.*

⁸ Voir Jessica Goodman, « L'anonymat à la Comédie-Italienne : un enjeu ou un outil ? », *Littératures classiques*, n° 80, « L'anonymat de l'œuvre (XVI^e-XVIII^e siècle) », dir. Bérengère Parmentier, mai 2013, p. 123-134.

Collalto, veillent à l'harmonisation finale pour la représentation⁹. Il s'agit d'une pratique de composition courante chez les troupes professionnelles italiennes depuis la fin du XVI^e siècle, laquelle, toutefois, n'est pas exclusive, car l'auctorialité individuelle, la *fonction-auteur* qui permet une attribution de responsabilité¹⁰, et la valeur d'écrivain sont également présentes comme nous le rappelle tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles la valeur reconnue des pièces publiées de Flaminio Scala, Giovan Battista Andreini, Luigi Riccoboni, Carlo Veronese, ou encore Carlo Goldoni, Carlo Gozzi, Pietro Chiari et Antonio Collalto¹¹. Il s'agit, bien entendu, d'une pratique qui ne touche que la production des troupes d'excellence, dont de multiples sources témoignent du parcours artistique ; très différente est la situation des troupes itinérantes qui sillonnent, trois siècles durant, le territoire italien sans atteindre à la notoriété et dont l'activité reste totalement dans l'ombre.

L'auctorialité collaborative scénique concerne plus particulièrement les reprises de pièces anciennes, qui doivent être adaptées aux caractéristiques performatives des nouveaux interprètes, tandis que les nouveautés de l'affiche relèvent surtout d'une auctorialité individuelle et individualisable. Cette dernière forme d'auctorialité est claire et transparente, et permet d'attribuer la responsabilité complète d'une œuvre à un écrivain, même dans le cas d'un canevas et non d'une pièce entièrement rédigée – c'est ainsi que, pour Carlo Goldoni ou Luigi Riccoboni, les chercheurs utilisent la notion de *canevas d'auteur* pour souligner la création esthétique personnelle. On peut, par exemple, considérer comme des témoignages publics de la valeur d'écrivain reconnue à Goldoni lors de son activité à la Comédie-Italienne une annotation datée du 5 août 1765 des *Mémoires secrets*, où le rédacteur, probablement Pidansat de Mairobert, se plaint que, depuis le départ de Goldoni à la cour, la tâche d'auteur principal du répertoire italien du théâtre est confiée à Antonio Collalto¹², et le mémoire de Papillon de La Ferté, cité plus haut, qui réclame le réengagement de Goldoni comme auteur.

La deuxième spécificité est celle qui concerne la *publicité* donnée à l'auctorialité, question qui est directement liée à la problématique de la propriété intellectuelle d'une pièce de théâtre produite dans le cadre de la troupe – association professionnelle juridiquement définie entre des comédiens, et entre des comédiens et des *poètes à gages* – et exploitée sur le marché théâtral et éditorial. Il s'agit d'une question conflictuelle pour le système de production théâtrale italien, dont les démêlés entre Carlo Goldoni, le *capocomico* Girolamo Medebach et l'imprimeur Bettinelli au sujet de l'édition des comédies goldoniennes à Venise ou chez

⁹ Voir sur la question l'article de Piermario Vescovo dans ce volume [\[lien\]](#) et Andrea Fabiano, « Diderot, Cochin, les Italiens et la pantomime dramatique : prolégomènes et annotations », dans Pierre Frantz, Renaud Bret-Vitoz, Sophie Marchand, Marc Buffat, Juliette Fabre *et al.* (dir.), *Diderot : théâtre et musique* [actes du colloque de l'université Paris-Sorbonne, 6, 7 et 8 juin 2013], Paris, Classiques Garnier, à paraître.

¹⁰ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur » [1969], dans *id.*, *Dits et écrits*, t. I, 1954-1975, Paris, Gallimard, 1991, p. 789-821.

¹¹ J'utilise le mot *écrivain* dans son acception d'Ancien Régime : il désigne un auteur qui écrit des œuvres ayant une valeur esthétique reconnue par ses pairs et par le public (voir Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 276-280).

¹² Louis Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France*, Londres, John Adamson, 1777-1789, t. XVI, 1781, p. 241.

Paperini à Florence sont un cas emblématique. En effet, juridiquement, pour simplifier, la pièce théâtrale, quoiqu'écrite par un écrivain, appartient à la troupe qui l'a commanditée et payée, dont le représentant légal est soit le *capocomico* (Girolamo Medebach), soit le propriétaire du théâtre et imprésario (Francesco Vendramin), soit l'institution théâtrale publique (la Comédie-Italienne). Par conséquent, même si la propriété intellectuelle est clairement attribuée à l'écrivain rémunéré, l'exploitation de la pièce reste le droit spécifique de son propriétaire-commanditaire.

Nous pouvons alors distinguer une *auctorialité interne*, jalousement gardée à l'intérieur de la troupe elle-même – car devant rester liée exclusivement au corps de métier, au savoir-faire propre d'une troupe en tant qu'unité collective, communauté faite de comédiens mais également d'écrivains, ayant un patrimoine à sauvegarder – et une *auctorialité externe*, c'est-à-dire diffusée à l'extérieur de la troupe par la publication des canevas, des pièces ou des sommaires ou par la simple information de la responsabilité auctoriale. Ces choix sont les résultats de stratégies qui peuvent être partagées par l'écrivain avec l'ensemble de la troupe (par exemple les clauses d'édition que Goldoni insère dans ses contrats avec le théâtre San Luca de Venise pour publier ses pièces après trois années de représentation) ou rester, au contraire, totalement individuelles, voire conflictuelles, comme l'affaire, évoquée plus haut, qui oppose au tribunal le chef de troupe-comédien Medebach, l'éditeur Bettinelli et Goldoni, ou bien le conflit entre Evaristo Gherardi et ses confrères de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne au moment de la première parution de son recueil *Le Théâtre italien*¹³. Il s'agit de conflits juridiques qui déterminent non seulement le périmètre du droit d'exploitation, mais également celui du pouvoir de négociation entre employeurs (souvent les comédiens) et employés (les écrivains).

Sur la question de l'auctorialité et de la réutilisation de pièces anciennes s'exprime déjà Cailhava, qui souligne dans une annotation de son *De l'art de la comédie* la technique de recyclage et de manipulation des comédiens-auteurs de la Comédie-Italienne :

Le lecteur doit savoir que tous les canevas composés à Paris par les Comédiens-Italiens, depuis leur établissement en France, sont remplis avec des scènes tirées de leurs anciens auteurs. Quelques-uns en conviennent ; les autres le nient. Mais je me pique de connaître assez bien leur théâtre pour prouver ce que j'avance, s'il était nécessaire. Cela n'empêche point qu'il n'y ait beaucoup de mérite à faire un choix des meilleures scènes et à les coudre. Notre Pantalon [Antonio Collalto] joint le talent de faire de bons canevas à celui de les bien jouer, Mme Baccelli aussi. J'ai vu cette excellente actrice arranger en moins de vingt-quatre heures trois canevas qui sont très bons¹⁴.

¹³ Voir Emanuele De Luca et Lucie Comparini, « *Le Théâtre italien* di Evaristo Gherardi. Introduzione », dans Anne Mauduit de Fatouville, *La Précaution inutile*, éd. Lucie Comparini, Venezia, Lineadacqua, coll. « Biblioteca pregoldoniana », n° 6, 2014, p. 9-29, ici p. 12, en ligne : <http://www.usc.es/goldoni/doc/fatouville-laprecautioninutile-luciecomparini-bibliotecapregoldoniana06pdf.pdf>.

¹⁴ Jean-François Cailhava d'Estandoux, *De l'art de la comédie*, Paris, Didot, 1772, t. II, p. 30, note 1, en ligne : https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/cailhava_art-comedie-02_1772_orig.

Les affirmations de Cailhava permettent de saisir comment la question de la composition *secrète* de nouveaux canevas à partir de la mise à jour d'anciennes pièces ou de leur fusion et adaptation n'efface pas une notion d'auctorialité forte, déterminée par une valeur créative reconnue, qui légitime la responsabilité intellectuelle de la pièce renouvelée. L'enrichissement apporté par la compétence d'écriture consiste précisément à valoriser des scènes ou une intrigue anciennes, par l'apport d'éléments dramatiques et dramaturgiques qui permettent d'utiliser au mieux les caractéristiques du jeu des comédiens. La perception de nouveauté, de la part des spectateurs, naît de cette métamorphose constante et sans cesse renouvelée.

Dans cette perspective, les concepts d'*intertextualité* et surtout de *citation* ne me semblent pas appropriés. En effet cette opération d'écriture, propre au champ *commedia dell'arte*, est plutôt la réappropriation créative d'un patrimoine dramatique considéré comme personnel, quoique collectif, qui détermine souvent ce que j'ai appelé *auctorialité interne* ; une réappropriation différente de celle que tout écrivain théâtral d'Ancien Régime opère en utilisant des sources anciennes ou étrangères, précisément parce que ce patrimoine dramatique est la dot des troupes professionnelles italiennes, liée étroitement à leur savoir-faire de comédiens et d'auteurs. L'écrivain, dans le champ de la *commedia dell'arte*, compose ainsi à partir d'une mémoire théâtrale culturelle et d'un savoir-faire technique et pratique partagés par l'ensemble de la communauté de la profession, qu'il soit comédien ou homme de lettres dramaturge. Les positions dans le champ théâtral que cette pratique consolidée dessine sont évidentes : d'un côté, celle des professionnels du théâtre, comédiens et écrivains de la *commedia dell'arte*, de l'autre celle des amateurs, qu'ils soient comédiens ou auteurs, qui n'exercent pas dans le cadre d'une activité de production professionnelle, et dont la valeur artistique ne pourra qu'être littéraire, et rarement théâtrale.

À la Comédie-Italienne, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, ce patrimoine dramatique propre à la communauté de la *commedia dell'arte* devient le patrimoine du *théâtre Comédie-Italienne* en tant qu'institution publique et lieu d'un pouvoir culturel ; et cela de par la volonté du pouvoir politique, incarné par les gentilshommes de la chambre du roi et l'intendant des Menus-Plaisirs, Papillon de La Ferté, qui souhaitent également archiver et conserver le fonds dramatique italien pour favoriser une gestion administrée et contrôlée de l'affiche selon un intérêt culturel général¹⁵. Cette évolution structure et stabilise le processus d'émergence de la notion de répertoire et de reprise à partir d'un fonds constitué de titres appartenant à l'institution française et non plus à la communauté des comédiens, selon une approche différente donc de celle traditionnelle. Il s'agit d'une condition qui comporte le déplacement de la notion de répertoire comme propriété d'une catégorie professionnelle – les comédiens italiens – vers celle

¹⁵ Voir ma note introductive à Silvia Spanu, *La Mémoire des comédiens italiens du roi. Le registre de la Comédie-Italienne (Th. Oc. 178) à la bibliothèque-musée de l'Opéra*, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2007, p. 3, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F0a4bc914/a4f4d58dbe1692c9a1579f21c0294e3911094639>. Sur la politique culturelle qui sous-tend la permanence d'un répertoire italien à la Comédie-Italienne, voir Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni*, op. cit.

de répertoire comme propriété commune d'une collectivité nationale, les spectateurs français – bref, les Français –, ainsi que l'émergence de l'appréciation de ce répertoire comme objet ayant une valeur esthétique en soi, et non plus simple expression d'un savoir-faire spécifique, d'une forme de vie des comédiens *dell'arte*. Comme évoqué plus haut, en 1771, le duc de Richelieu, premier gentilhomme de la Chambre, use de son autorité politico-administrative pour inviter les Comédiens-Italiens à mettre en scène le plus grand nombre possible de pièces à partir du recensement du fonds *italien* du théâtre, afin d'exploiter et de valoriser une propriété de l'institution et de ses spectateurs français¹⁶.

Toutefois, malgré cette situation nouvelle de désappropriation symbolique et d'expropriation matérielle, la programmation de pièces connues du répertoire du théâtre n'empêche pas leur réappropriation de la part de la communauté des comédiens et des écrivains de la troupe, à travers l'écriture et la pratique d'enchâssement de scènes nouvelles ou de dédoublement de l'intrigue. Le répertoire du théâtre redevient ainsi le répertoire de la communauté professionnelle et cette opération marque la continuité de la position *entre-deux* des Comédiens-Italiens à Paris, en équilibre instable entre l'institution nationale et leur liberté collective de troupe professionnelle¹⁷. Un exemple en est la reprise de l'ancien canevas *Le Festin de pierre*, de Biancolelli, dans les années 1770, dans lequel Rosa Baccelli insère une intrigue secondaire qui la met dans le rôle d'une mère bourrue mais bienfaitante ; intrigue et rôle qui ne se trouvent pas dans les adaptations précédentes du canevas de Biancolelli données à la Comédie-Italienne, comme on peut le constater à partir des sommaires des frères Parfaict¹⁸, de Desboulmiers¹⁹ et de Cailhava²⁰. Cailhava, après avoir donné l'extrait du canevas italien du *Festin de pierre*, ajoute en note :

Dans chaque troupe italienne il y a ordinairement un acteur qui se mêle de faire des changements aux canevas, et qui les gâte bien souvent au lieu de les raccommoder. J'en ai vu qui diffèrent de celui-ci [*Le Festin de pierre*] par quelque transposition de scène, mais tous se ressemblent par le fond²¹.

¹⁶ Voir ci-dessus, note 4, et le document en annexe [lien].

¹⁷ Voir sur la question Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni*, *op. cit.*

¹⁸ Claude Parfaict et François Parfaict, *Histoire de l'ancien théâtre italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression en l'année 1697. Suivie des extraits ou canevas des meilleures pièces italiennes qui n'ont jamais été imprimées*, Paris, Lambert, 1753, p. 265-284.

¹⁹ Jean-Auguste Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769*, Paris, Lacombe, 1769, t. I, p. 85-94.

²⁰ Jean-François Cailhava d'Estandoux, *De l'art de la comédie*, *op. cit.*, t. III, p. 230-234, en ligne : https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/cailhava_art-comedie-03_1772_orig. Voir les transcriptions fournies par Marcello Spaziani, *Don Giovanni. Dagli scenari dell'arte alla « Foire »*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1978. Dans son essai introductif (p. 57-71), Spaziani n'attribue pas les changements de scènes et d'intrigues à l'écriture des comédiens, mais plutôt à des choix de transcription des différents historiens rédacteurs (Parfaict, Desboulmiers et Cailhava).

²¹ Jean-François Cailhava d'Estandoux, *De l'art de la comédie*, *op. cit.*, t. III, p. 234, n. 28.

Cailhava évoque à cette occasion, pour la critiquer, la pratique de l'adaptation et de la réécriture par les comédiens, mais écrit ensuite :

La dernière fois qu'on donna *Le Festin de pierre* aux Italiens, Madame Baccelli, actrice sublime lorsqu'elle est en situation, qui a l'art de varier continuellement toutes les scènes jouées à *l'impromptu*, et surtout de leur donner un caractère, en fit une qui, selon moi, n'aurait pas déparé le dénouement du *Bourru bienfaisant*. Madame Baccelli est dans cette pièce une riche fermière : sa fille et le valet de la ferme s'aiment secrètement ; mais l'humeur de la mère les effarouche ; ils n'osent pas lui déclarer leur tendresse. Elle les surprend dans le temps qu'ils se peignent tous les chagrins d'un amour traversé ; elle jette feu et flamme contre eux ; elle est furieuse, elle les accable de reproches ; ils se croient perdus. « Voyez, ajoute-t-elle, cette grande imbécile qui depuis quelque temps maigrit à vue d'œil ! Voyez ce benêt ! Je ne m'étonne plus si depuis six mois il a perdu sa belle humeur ; il ne chante plus. Je n'avais qu'à ne pas les surprendre, ils auraient dépéri de jour en jour, et j'en aurais été la cause sans le savoir. Approche, grande sottise. Je suis donc une mère bien cruelle ? Viens ici, benêt. Sur quoi as-tu pu t'imaginer que je n'avais pas un cœur compatissant ? Allons, vite, la main l'un et l'autre. Dépêchez-vous donc. Voulez-vous me fâcher ? Là, je vous marie, soyez heureux, et ayez meilleure opinion de mon cœur une autre fois, bêtes que vous êtes. »

Je ne sais si le lecteur sera de mon avis ; mais il me semble, je le répète, que ces trois scènes remaniées, retournées par la main habile de M. Goldoni, et modelées sur le ton du *Bourru bienfaisant*, n'auraient pas nui à l'embonpoint de la pièce²².

Cailhava apprécie l'insertion nouvelle car elle permet l'expression des qualités interprétatives de la comédienne : en somme, la manipulation d'un canevas n'a de valeur que si elle sert à valoriser le jeu et possède une qualité d'écriture. Cailhava souligne également que, élaborées par un écrivain comme Goldoni, les scènes en question auraient été d'une qualité encore plus remarquable. Je note au passage que Cailhava cite entre guillemets une réplique de Rosa Baccelli, probablement une tirade conclusive de l'intrigue ajoutée ; cela me permet de rappeler qu'à mon avis, Cailhava dispose, pour la rédaction de son ouvrage, de documents écrits de la Comédie-Italienne, conservés dans les archives patrimoniales du théâtre. Il ne s'agit pas d'annotations prises pendant une représentation, ni d'une reconstitution fondée sur le souvenir, mais probablement de la citation d'un canevas de travail des Comédiens-Italiens²³.

PARCOURS DRAMATURGIQUES

Nous pouvons donc estimer à quelque deux cents pièces le répertoire italien de la Comédie-Italienne. Il est évident que dans l'ensemble on trouve des pièces qui remontent à une

²² *Ibid.*, t. IV, p. 475-476, en ligne : https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/cailhava_art-comedie-04_1772_orig.

²³ Voir sur cette question Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni*, op. cit., p. 162-169.

tradition sédimentée, des objets sans doute usés, des rebuts d'un répertoire désormais désuet dans le paysage dramatique italien contemporain, qui ont probablement la fonction d'assurer une continuité et de rassurer le public sur cette continuité. En somme, il s'agit de vieux canevas qui alimentent le roulement de l'affiche, maintiennent l'idée française de la dramaturgie comique italienne et, en même temps, construisent la catégorie *commedia dell'arte* en tant que simple genre dramatique, qui émerge en France au XIX^e siècle. Toutefois, il faut être prudent car, comme nous venons de l'évoquer, la répétitivité d'un titre dans la programmation du théâtre ne signifie pas que le canevas n'ait pas été l'objet de modifications importantes dans la réécriture scénique.

En même temps, nous constatons d'autres parcours dramaturgiques : par exemple, le dialogue avec une tradition thématique et spectaculaire comme celle qui se réfère à la dimension magique, dialogue qui ne va pas sans un processus important de renouvellement fondé sur l'intériorisation psychologique²⁴. De même, la réflexion *maniériste* de Goldoni sur son parcours théâtral fait émerger des objets dramatiques qui, tout en renouant avec la tradition italienne, proposent une exploration nouvelle²⁵.

Ce n'est pas un hasard si un metteur en scène comme Luca Ronconi, à la recherche d'un théâtre de la complexité où l'architecture dramaturgique ne soit pas linéaire dans le traitement de la temporalité diégétique et de la spatialité scénique, se soit intéressé précisément à une pièce parisienne de Goldoni comme *L'Éventail*²⁶. L'architecture de la première mise en scène de *L'Éventail* est fondée sur la fluidité du tempo théâtral sans interruption en scènes et en actes, où les personnages sont dans un mouvement constant et où l'action pantomimique s'impose face à la parole. La scène unique, mais multiple, joue sur toute l'ampleur possible du plateau, non seulement dans sa profondeur et dans son horizontalité, mais également dans sa verticalité, afin d'offrir un support visuel et spatial à des scènes composées multiples et à des tableaux dramatiques, comme ceux qui ouvrent le premier et le troisième acte dans la pièce imprimée²⁷. Je pense que l'insuccès parisien de la pièce – une seule représentation attestée par les registres de la Comédie-Italienne, le 27 mai 1763 – a été causé, plus que par l'incapacité des interprètes, par l'extrême modernité du dispositif goldonien, véritable machinerie humaine et spatiale en conflit avec la matérialité de la scène de l'Hôtel de Bourgogne. Il est vraisemblable, par exemple, que Goldoni ait investi avec les comédiens les loges d'avant-scène, étant donné le peu de profondeur de la scène (une douzaine de mètres) et exigé une réorganisation de la praticabilité d'espaces séparés entre la scène et la salle. De même, les difficultés d'éclairage compliquaient la visibilité du plateau dans toute sa profondeur, plateau que Goldoni devait utiliser dans sa totalité pour rendre le mouvement des scènes composées.

²⁴ Voir l'article de Giovanna Sparacello dans ce volume [\[lien\]](#) et Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni*, op. cit., p. 187-193.

²⁵ *Ibid.*, p. 157-158.

²⁶ <http://www.lucaronconi.it/scheda/teatro/il-ventaglio>. Voir Marta Marchetti, *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parola in scena*, Roma, Rubbettino, 2016.

²⁷ Carlo Goldoni, *Scenari per la Comédie-Italienne*, éd. cit., p. 167-168.

De la même manière, le comédien-auteur Antonio Collalto, le Pantalon de la troupe, compose une pièce centrée sur la dimension visuelle et spatiale d'une grande modernité. Je fais allusion aux *Noces d'Arlequin*, attribuées de manière erronée par Desboulmiers à l'Arlequin Carlo Bertinazzi, à l'encontre de toutes les autres sources de l'époque²⁸. La pièce est représentée avec un très grand succès en octobre 1761, entre de manière stable dans le répertoire de la Comédie-Italienne, et est reprise plusieurs fois dans les années suivantes²⁹.

L'intérêt expérimental de cette comédie réside dans sa construction fondée sur le dispositif que Silvia De Min appelle « ekphrasis performée » ou « ekphrasis sur la scène³⁰ ». Sur la base d'une intrigue vive et simple, fondée sur une double problématique matrimoniale, Collalto construit en ouverture du troisième et dernier acte un véritable tableau vivant statique, qui reprend la composition d'une toile de Jean-Baptiste Greuze exposée au Salon de 1761, quelques semaines seulement avant la représentation de la pièce. La toile, connue aujourd'hui sous le titre de *L'Accordée de village*³¹, s'intitulait en réalité de manière plus prosaïque et signifiante *Un mariage, et l'instant où le père de l'accordée délivre la dot à son gendre*, comme l'indique sous le numéro 100 le catalogue officiel du Salon³².

Le tableau de Greuze, exposé lors des derniers jours du Salon, a obtenu un succès public retentissant, comme le soulignent deux grands admirateurs, Grimm et Diderot. Diderot évoque la foule de visiteurs assemblée devant le tableau et, dans un article sur la *Correspondance littéraire*, salue la toile de Greuze comme un exemple méritoire d'une esthétique moralisante, qui introduit de manière véridique les bonnes mœurs populaires dans la peinture de genre³³. Pour Diderot, la construction pyramidale du tableau, qui place au centre les personnages des fiancés entourés de la mère et du vieux père, signale de manière formelle la transmission et la continuité d'une *potestas* archaïque patriarcale. Le sujet du tableau est perçu comme la réalisation en peinture d'une esthétique de la moralité populaire incarnée avec succès en littérature par les contes moraux de Marmontel. Il ne s'agit pas réellement d'un mariage, ni de fiançailles officielles – pour lesquelles serait requise la présence d'un ecclésiastique, absent parmi les douze personnages du tableau de Greuze –, mais du moment familial, intime, où la promesse de mariage est concrétisée par la signature d'un contrat devant notaire, et signifiée symboliquement par la transmission, de la part du père, de la jeune fille et de la dot au jeune promis, une transmission humaine et matérielle. Vie privée et vie publique, promesse d'amour

²⁸ Jean-Auguste Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien*, op. cit., t. VII, p. 382 ; édition consultée : Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. II, p. 377. Voir Emanuele De Luca, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)/Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2011, p. 418-419, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fd28df67b/d7300be2848911f9e68c934cf26b6c0f55391ab1>.

²⁹ Voir Silvia Spanu, *Le Répertoire et la dramaturgie de la Comédie-Italienne de Paris*, op. cit.

³⁰ Silvia De Min, *Ekphrasis in scena. Per una teoria della figurazione teatrale*, Milano, Mimesis, 2017.

³¹ <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062574>.

³² Voir, sur la lecture du tableau par Diderot, Antoinette Ehrard et Jean Ehrard, « Diderot et Greuze : questions sur *L'Accordée de village* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 49, 2014, p. 31-53, en ligne : <http://journals.openedition.org/rde/5147>.

³³ Denis Diderot, « Salon de 1761 », dans *id.*, *Œuvres complètes*, éd. Jules Assézat, Paris, Garnier, t. X, 1876, p. 151-156.

et promesse de mariage, création d'une nouvelle famille sur les fondements de l'ancienne, transmission du peu de richesse qui a pu être thésaurisé, représenté par la bourse, pour accompagner le jeune couple, se trouvent réunis devant les yeux des spectateurs bourgeois et aristocrates, dont le regard se porte ainsi à l'intérieur de la simple habitation d'une modeste famille de travailleurs.

Le choix de Collalto de reproduire sur scène, avec les comédiens, la toile de Greuze, révèle une lecture attentive des goûts du public parisien et la conscience d'une homogénéité culturelle (idéologique ?) entre les visiteurs du Salon, les lecteurs de Marmontel et les spectateurs de la Comédie-Italienne : l'idée d'une vision esthétique partagée de la représentation vraisemblable des conditions sociales, fondée sur le pathétisme et sur la vertu du quotidien, analogue à celle de la nouvelle poétique théâtrale de Diderot. Le tableau vivant devient dans le dispositif de Collalto le point d'équilibre de l'intrigue, vers lequel convergent les aventures contrastées d'Arlequin (Carlo Bertinazzi), le promis, et de Camille (Giacomina Veronese), la promise, par le biais d'une temporalisation de l'action qui conduit à l'instant décisif peint par Greuze. La structure temporelle de la pièce trouve ainsi son unité d'action et de temps dans l'apparition statique du tableau. En effet, les deux premiers actes de la comédie se déroulent dans la cour de la maison paysanne, tandis que le troisième est situé à l'intérieur de l'habitation, comme l'indique le registre des accessoires et des décors des pièces italiennes de la Comédie-Italienne³⁴ : « *Apparato. 1^o atto. Veduta di campagna con orto, da un lato vi è una picciola casa, e dall'altro una palazzina, e nel mezzo dell'orto un pozzo, e vari arboretti isolati, poi notte. 2^o atto. Detto apparato, e giorno. 3^o atto. Camera rustica con una tavola, e cadreghe.* »

Ainsi, le tableau vivant ne se compose pas progressivement devant les spectateurs à travers le mouvement des personnages, mais il apparaît soudainement matérialisé devant leurs yeux, au commencement du troisième acte, comme conséquence logique de l'intrigue. Sa composition se réalise, par conséquent, derrière le rideau, exceptionnellement baissé pendant l'entracte et qui se lève soudainement, laissant apparaître un tableau-stase suspendu dans lequel les spectateurs surpris peuvent reconnaître la toile de Greuze.

Le notaire, qui rédige l'acte de mariage, seul étranger dans ce moment familial d'intimité, ferme idéalement le cercle de la famille en tournant le dos au public, tout en faisant partie de la scène peinte et théâtrale. Les spectateurs sont en revanche exclus de cette intimité par le dispositif prévu par Collalto³⁵. Le notaire crée ainsi le quatrième mur qui détermine l'absence de prise en compte des spectateurs par les personnages et l'exclusion du public de la dynamique dramaturgique et visuelle. Les spectateurs de la Comédie-Italienne observent le fragment de vie représenté au-delà du notaire vu de dos, de la même manière que *Moi / Diderot* assiste,

³⁴ Voir Silvia Spanu, *La Mémoire des comédiens italiens du roi, op. cit.*, p. 116.

³⁵ Michael Fried discute de la spécificité de l'exclusion du spectateur comme de l'un des aspects qui caractérisent la réflexion esthétique contre le rococo en peinture de Diderot (Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1981 ; *id.*, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990).

caché dans un coin de la pièce, à la représentation familiale du *Fils naturel*³⁶. Collalto, donc, non seulement transcode sur scène la toile de Greuze, en la situant explicitement dans un contexte social paysan, mais il l'interprète aussi dans la dialectique acteurs-spectateurs propre à la nouvelle poétique théâtrale de Diderot.

Le *Mercure de France* décrit l'émerveillement et l'enthousiasme du public de la Comédie-Italienne devant cette nouvelle preuve de la créativité des Comédiens-Italiens, et donne le détail de la disposition des interprètes par rapport aux personnages du tableau de Greuze :

Tableau

Le père : M. Desbrosses

La mère : M. Champville, travesti en femme

Rosaura, sœur aînée, derrière le fauteuil du père : Mlle Savi

Camille, sœur cadette, accordée à Arlequin : Mlle Camille

Le prétendu : Arlequin

3^e sœur, penchée sur l'épaule de l'Accordée : Mlle Dumalgé

Le notaire ou tabellion : M. Dehesse

Un petit garçon

Un autre plus grand

Assistants

Deux autres grandes filles et une petite

Personnages accessoires du tableau de M. Greuze

Tous ces personnages étaient dans les mêmes habillements et dans la même disposition que dans le tableau d'où l'on a tiré le sujet de la pièce, à l'exception d'Arlequin substitué, dans son habit de caractère, au jeune villageois qu'a représenté M. Greuze³⁷.

Après une temporalité statique, les comédiens se réaniment et reprennent l'action qui continue avec la fête des noces et le second mariage entre Célio, interprété par le premier amoureux Francesco Zanuzzi, et Angelica, interprétée par la première amoureuse Maria Anna Piccinelli, fille d'un Pantalon (Antonio Collalto) bourru et peu accommodant.

Toutefois, plutôt que de considérer cette comédie simplement comme le témoignage d'une volonté d'adhésion sincère à une dramaturgie médiane et pathétique, je préfère souligner la subtile veine parodique qui en émerge. Le premier aspect à prendre en considération dans ce dispositif de fissuration du *sérieux* est l'insertion, dans la liste des personnages, d'un porc et d'un âne, qui sont donc des personnages, interprétés par des comédiens en travesti comme l'indique le registre des accessoires et des décors où sont listés un *habit* d'âne et un de porc :

Attori

Pantalone padre di Angelica

³⁶ Denis Diderot, *Le Fils naturel ou les Épreuves de la vertu*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1757, p. IX.

³⁷ *Mercure de France*, décembre 1761, p. 194.

Celio amante di Angelica
Scapino servo di Celio poi servo di Pantalone con stratagemma
Arlechino promesso a Camilla
Pasquale padre di Camilla, e di Rosaura
Bortola sua madre
Villano che parla, villane, villani
Un porco, un asino

[...]

Robbe

*arnesi di campagna, erbami di varie sorti, abito d'asino con cavezza, simile da porco, quattro cesti coperti con provigione, da vestir Arl.º [Arlecchino] da nozze, un sacco con monete*³⁸.

Écarté tout improbable effet de réalisme, l'âne et le porc me semblent destinés à développer une solide dimension comique et farcesque dans l'objectif d'atténuer, voire de fissurer la connotation pathétique de l'ensemble de l'intrigue.

Par ailleurs, si nous observons la composition du tableau vivant, nous pouvons remarquer que le *Mercure de France* indique que tous les personnages de la comédie sont habillés de la même façon que ceux du tableau de Greuze, hormis, au centre du tableau, Arlequin qui, seul, a revêtu pour ses noces « son habit de caractère ». Au centre, donc, de la perspective pyramidale admirée par Diderot, au centre de la construction de la vie populaire, Collalto situe, avec un effet de distanciation visuel parodique, le masque symbolique du jeu bouffon italien selon l'*horizon d'attente* français.

Si nous observons le détail central du point de fuite du tableau, l'Arlequin promis devrait tenir fermement dans sa main gauche le « *sacco con monete* » de la dot. Et la main droite ? Est-elle prête à signer avec émotion et épanchement de larmes le contrat, comme le personnage de Greuze, ou fait-elle un signe aux spectateurs ? De la même manière, la moralité saine du monde populaire que Diderot voit dans le tableau de Greuze est mise à mal par le comportement de la jeune accordée, Camille, laquelle n'hésite pas à tromper, à la fin de la comédie, le vieux Pantalon pour le pousser, contre sa volonté, à autoriser le mariage entre sa fille Angelica et Célio.

Si le tableau de Greuze peut bouleverser la hiérarchie établie des sujets de la peinture par son approche sérieuse, fondée sur le pathétisme, pour tisser des liens affectifs entre le public et les petites gens représentées dans leur vie réelle, Collalto semble plutôt situer de nouveau la représentation des *classes subalternes* au niveau traditionnel du comique, renforcé même par la veine parodique, en annulant donc toute tentative de subversion générique. Goldoni, en revanche, explorera de manière magistrale à la Comédie-Italienne, du *Fils d'Arlequin perdu et*

³⁸ Voir Silvia Spanu, *La Mémoire des comédiens italiens du roi*, op. cit., p. 116.

retrouvé (1761) aux *Cinq âges d'Arlequin* (1771)³⁹, une poétique du juste milieu, où le rire se mêle aux larmes, sans arriver aux excès du *larmoyant* et du *sérieux*, dans la perspective de fracturer de manière définitive la hiérarchie des sujets et des genres théâtraux en donnant une légitimité aux désirs, aux aspirations et aux passions de femmes et d'hommes *sans qualité*.

³⁹ Voir Carlo Goldoni, *Scenari per la Comédie-Italienne*, éd. cit.