

Carlo Goldoni et sa double réforme

Giuseppina Santagostino

Number 70, 1994

« La Locandiera »

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29006ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Santagostino, G. (1994). Carlo Goldoni et sa double réforme. *Jeu*, (70), 9–16.

Carlo Goldoni et sa double réforme

Je suis né à Venise, l'an 1707, dans une grande et belle maison, située entre le pont de *Nomboli* et celui de *Donna Onesta*, au coin de la rue de *Cà cent'anni*, sur la paroisse de S. Thomas.

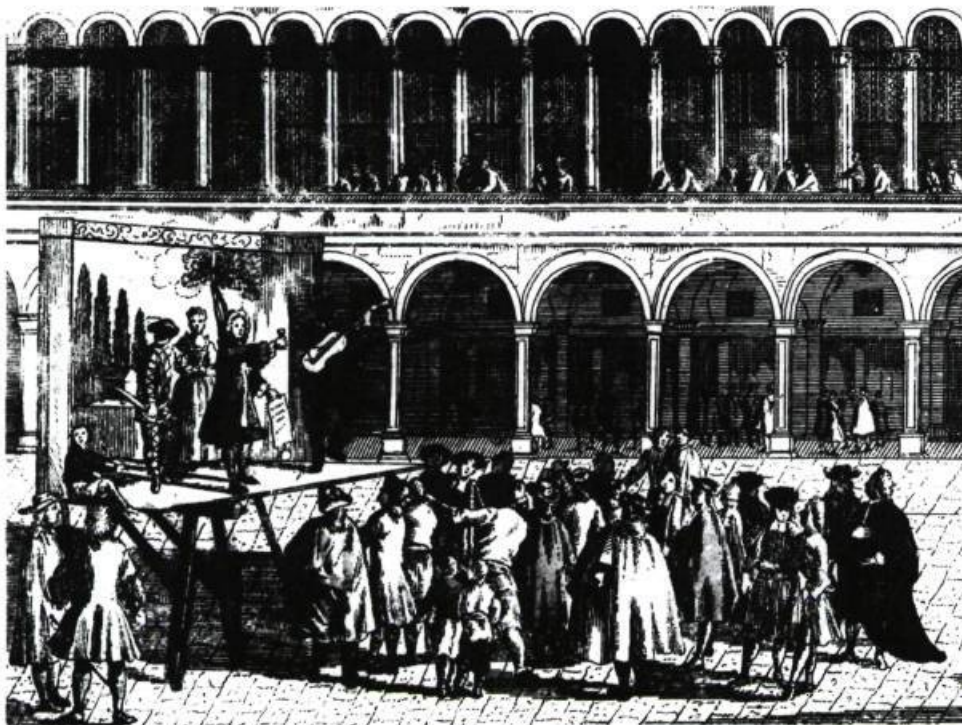
Jules Goldoni, mon pere, étoit né dans la même ville ; mais toute sa famille étoit de Modene.

Charles Goldoni, mon grand pere, (...) donnoit la Comédie, il donnoit l'Opéra chez lui ; tous les meilleurs Acteurs, tous les Musiciens les plus célèbres étoient à ses ordres ; le monde arriroit de tous les côtés. Je suis né dans ce fracas, dans cette abondance ; pouvois-je mépriser les Spectacles ? Pouvois-je ne pas aimer la gaité ?¹[sic]

En dépit de ses études juridiques et de la profession d'avocat qu'il exercera jusqu'à l'automne 1747, dès son enfance Carlo Goldoni est destiné au théâtre. C'est du moins ce qu'il nous laisse entendre dès ces premières pages des *Mémoires*, qu'il publie en français en 1787 à l'âge de quatre-vingts ans. Cette œuvre autobiographique, considérée aujourd'hui comme un chef-d'œuvre du genre « romanesque » du XVIII^e siècle au même titre que *l'Histoire de ma vie* de Giacomo Casanova², capte doublement l'attention du lecteur : par le regard porté sur le monde et par la langue du narrateur. Le monde est un spectacle : cette vision, déployée du début à la fin, entraîne le lecteur dans le récit des mémoires et constitue également le principe poétique de la réforme théâtrale de Goldoni. De plus, ce regard sur le monde est véhiculé par la légèreté d'un français vif, fluide et communicatif, reflet de la réforme linguistique que l'auteur vénitien réalise dans son œuvre.

1. C. Goldoni, *Mémoires*, dans C. Goldoni, *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, I, Milano, Mondadori, 1959 (1^{re} éd. 1935), p. 11-12.

2. M. Allegri, *Venezia e il Veneto dopo Lepanto*, dans A. Asor Rosa (dir.), *Letteratura Italiana. Storia e geografia*, II**, *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, p. 935-1015 (p. 982).



La « Serenissima ». Spectacle de la commedia dell'arte sur la place Saint-Marc à Venise. Gravure du XVIII^e siècle de M. Engelbrecht (Milan, Civica Raccolta delle Stampe Bertarelli), tirée de l'ouvrage de Cesare Molinari, *la Commedia dell'arte*, Milan, Arnoldo Mondadori, 1985, p. 70.

Vers la réforme du théâtre

À la moitié du XVIII^e siècle, Venise, capitale d'une glorieuse république désormais en décadence, est également capitale européenne du spectacle. L'année ne comprend pas moins de trois saisons théâtrales : du 1^{er} septembre au 30 novembre ; du 28 décembre au 30 mars ; de la fête de l'Ascension au 15 juin. Dans les nombreux théâtres de la ville, on peut assister à toutes sortes de spectacles, notamment en musique (mélodrames, intermèdes, opéras comiques, cantates, etc.). Dans la « Serenissima », les spectacles lyriques, appréciés par les aristocrates, sont la coqueluche de la bourgeoisie marchande, épine dorsale de l'économie vénitienne. Pour les gens de spectacle, soumis à une concurrence féroce, il est nécessaire de tenir compte des goûts de ces deux classes sociales s'ils veulent s'assurer le succès et, par conséquent, le renouvellement de leurs contrats avec les nobles et puissants propriétaires de théâtres.

C'est dans ce contexte que Goldoni en 1734 commence à écrire des librettos pour le théâtre lyrique en tant que « poète aux gages³ », tout en poursuivant encore sa carrière d'avocat. C'est également dans ce contexte qu'il parviendra à apprivoiser certains rouages de la machine théâtrale : structuration des scènes, rapport avec les interprètes, exigence du public... Ces connaissances l'amèneront d'une part à prendre en considération comme modèle le spectacle en prose constitué par la comédie de caractère et de mœurs

3. C. Molinari, *La commedia dell'arte*, Milano, Mondadori, 1985, p. 184.

Gravure de la collection Foissard (Drottningholms Teatermuseum de Stockholm), tirée de l'ouvrage de Cesare Molinari, *la Commedia dell'arte*, Milan, Arnoldo Mondadori, 1985, p. 102.

☺

[...] la commedia dell'arte est devenue désuète. Ses masques stéréotypés et ses canevas joués à l'impromptu sur la base d'un répertoire sclérosé de phrases guindées ou, à l'opposé, truffées de vulgarités, véhiculent des situations invraisemblables.

de Molière⁴; l'auteur vénitien a comme but de suivre ce modèle pour l'adapter à la société italienne de son époque. D'autre part, il met en cause la tradition de la commedia dell'arte. Même si elle a le mérite d'avoir donné naissance à un théâtre professionnel, Goldoni pense qu'après deux siècles la commedia dell'arte est devenue désuète. Ses masques stéréotypés et ses canevas joués à l'impromptu sur la base d'un répertoire sclérosé de phrases guindées ou, à l'opposé, truffées de vulgarités, véhiculent des situations invraisemblables. Certes, au théâtre, le public devrait s'amuser, d'où le succès de la commedia dell'arte, mais l'auditoire devrait également être confronté à des situations vraisemblables, au contenu moral et éducatif. C'est pourquoi un auteur, sans négliger la tradition littéraire, devrait s'inspirer du monde, qui souvent fournit les sujets les plus intéressants. Depuis déjà quelques décennies, Crescimbeni, Gravina, Muratori et Maffei préconisaient des spectacles sérieux, sobres, élégants, modérément réalistes, selon les principes rationalistes et anti-baroques prônés par l'Académie de l'Arcade (ils en étaient des adeptes). Goldoni prend ses distances également de cette perspective trop conformiste, qu'il connaît très bien pour avoir fréquenté pendant quelque temps le cercle de l'Arcade pisane. En adoptant le registre comique⁵, il commence son lent « siège⁶ » tant du public que des troupes théâtrales, depuis toujours habituées à la liberté de l'impromptu. *Momolo courtisan* et *Momolo sur le Brenta* (1738-1739) sont ses deux premières comédies. Ce sont des pièces à canevas où le seul rôle écrit est celui du marchand Momolo. Après quelques comédies imitant les modules de la commedia dell'arte, Goldoni passe graduellement aux premières œuvres entièrement écrites⁷. Il s'agit de *la Brave Femme* (1743), une sorte de « femme savante », ou encore des *Deux Jumeaux vénitiens* (1747). À l'intrigue quelque peu « noire » d'après le modèle de Cicognini, mais avec le rythme comique de Plaute, de Shakespeare et de la commedia dell'arte, cette pièce met en scène un milieu et des personnages bourgeois et actuels. C'est le début de la réforme de Goldoni, orientée vers la recherche de caractères psychologiquement



4. « Oui, il faut traiter des sujets de caractère ; c'est-là la source de la bonne Comédie : c'est par là que le grand Moliere a commencé sa carrière, et est parvenu à ce degré de perfection, que les anciens n'ont fait que nous indiquer, et que les modernes n'ont pas encore égalé [...] Moliere fut le premier qui osât jouer les mœurs et les ridicules de son siècle et de son pays » [sic]. C. Goldoni, *Mémoires, op. cit.*, p. 184 et 455. À propos du rêve de Goldoni de devenir le Molière italien, voir G. Ortolani, *La riforma del teatro nel Settecento*, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1962, p. 26.

5. À propos des intermèdes comiques considérés comme des textes d'entraînement en vue de sa réforme, Goldoni dit : « Les traits comiques que j'employois dans les Intermèdes, étoient comme de la graine que je semois dans mon champ pour y recueillir un jour des fruits mûrs et agréables » [sic]. C. Goldoni, *Mémoires, op. cit.*, p. 162.

6. Voir. G. Davico Bonino, *Carlo Goldoni*, dans C. Goldoni, *Comédie*, I, Milano, Garzanti, 1987 (1^{re} éd. 1976), p. XVII.

7. Sur les liens au point de vue structural entre les pièces de Goldoni et les canevas de la commedia dell'arte, voir L. Zorzi, *Persistenza dei modi dell'Arte nel testo goldoniano*, dans L. Zorzi, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 225-241.

vraisemblables et axée sur un théâtre ouvert au spectacle vivant du monde, ce même monde que Goldoni connaît bien grâce à ses nombreux voyages et à l'expérience quotidienne de ses quinze années de plaidoiries en cour. Les liens étroits du Monde avec le Théâtre, et de ces deux univers avec la nouvelle comédie de caractère et de mœurs, sont bien expliqués par Goldoni dans la préface à la première édition de ses comédies (1750).

Désormais employé à temps plein aux théâtres vénitiens Sant'Angelo (1748-1753) et San Luca (1753-1762), Goldoni se donne tout entier à ce théâtre en voie de réforme en donnant ainsi un statut professionnel à son métier d'auteur, inconnu dans l'ancienne tradition⁸.

Pleinement conscient des contraintes de la machine théâtrale et d'un public exigeant qu'il faut à la fois éduquer et amuser, Goldoni écrira entre 1748 et 1762 ses œuvres les plus importantes et innovatrices. Mentionnons seulement quelques titres : *la Veuve rusée* (1748), *l'Honnête Fille* (1748), *Pamela* (inspirée de l'œuvre de Richardson, cette comédie de 1750 est la première à être jouée sans masques), *le Théâtre comique* (1750). En tant que théâtre dans le théâtre, c'est une mise en scène des idées de la réforme théâtrale, *le Café* (1750), *la Famille de l'antiquaire* (1750), *les Caquets* (1751), *la Servante généreuse* (1752), *la Locandiera* (1753), *Il Campiello* (ou « le Carrefour », 1756), *les Amoureux* (1758), *les Rustres* (1760), *la Trilogie de la villégiature* (1761), *Barouffe à Chioggia* (1761), *Une des dernières soirées de carnaval* (1762).

À quoi ressemble le monde des pièces de Goldoni ? Au risque d'être schématique (mais présenter l'œuvre de cet auteur en quelques pages est déjà trop la simplifier), on pourrait mettre en évidence trois grands protagonistes : la bourgeoisie, la femme et le peuple.

Sens du travail, honnêteté, franchise, noblesse de cœur, modération, sens de l'unité et de l'harmonie familiale sont les thèmes qui s'entremêlent dans ses comédies jusqu'à la moitié des années 1750. Ce sont les valeurs d'une bourgeoisie représentée emblématiquement par le marchand Pantalone, copie renversée de son homonyme de la commedia dell'arte. Les valeurs de ce nouveau personnage bourgeois constituent les termes positifs par opposition aux vices de la noblesse (ancienne et nouvelle...), une classe souvent ignorante, paresseuse, frivole, improductive ou corrompue⁹. L'auteur vénitien n'emploie cependant jamais un ton sentencieux ou moralisateur. C'est en tournant en ridicule les mauvaises mœurs qu'il atteint son but de corriger les vices.

8. G. Davico Bonino, *op. cit.*, p. X.

9. Selon Goldoni, les nobles pourraient sans honte choisir de devenir marchands ou sages administrateurs de leurs fortunes afin de contribuer au bien-être de la société (voir *l'Homme de goût* de 1750). Pour une analyse de l'éthique bourgeoise dans les comédies de l'auteur vénitien, voir F. Fido, *Guida a Goldoni*, Torino, Einaudi, 1977, p. 5-47.




 Sens du travail,
 honnêteté,
 franchise,
 noblesse de cœur,
 modération, sens
 de l'unité et de
 l'harmonie familiale
 sont les thèmes
 qui s'entremêlent
 dans ses comédies
 jusqu'à la moitié
 des années 1750.


La Trilogie de la villégiature,
mise en scène par
Guillermo de Andrea
au T.N.M. en 1991.
Photos : Robert Etcheverry.



Goldoni a également le mérite d'avoir créé un autre « héros positif » en dehors des clichés traditionnels. Ce héros est la femme. Dans ses comédies, la plupart des femmes se situent à un niveau psychologiquement supérieur par rapport aux hommes. Leur jeu de ruse et de séduction n'est jamais uniquement le résultat de l'éternel charme féminin. Il constitue au contraire le seul code possible pour affirmer leur personnalité dans un monde de sujets toujours hiérarchiquement supérieurs¹⁰. La femme, personnage en émergence, est capable de jouer un rôle avec passion et adresse, donc de feindre dans le sens théâtral du terme. C'est dans *la Locandiera* (1753) qu'on trouve le personnage emblématique de cette image de femme : Mirandolina, belle propriétaire d'une auberge florentine. Elle est douée de force de séduction, de clairvoyance, de créativité et de passion pour son travail, qualités tout à fait nouvelles dans la littérature chez une femme. Au point de vue méta-théâtral, le jeu de séduction-éducation¹¹ de Mirandolina, par opposition au mauvais jeu d'Ortensia et de Dejanira, actrices de la commedia dell'arte, pourrait bien être considéré comme l'objectivation sur scène de la réforme *in progress* de Goldoni.

Protagoniste positive de tant de comédies, la bourgeoisie a entre-temps perdu, à cause de son conservatisme, l'occasion de renverser l'inexorable décadence de Venise. Goldoni semble pressentir ce sort inévitable. Les grognements acariâtres des *Rustres* (1760), *laudatores temporis acti*, en sont une illustration, tout comme les velléités aristocratiques

10. G. Davico Bonino, *op. cit.*, p. XXXIII.

11. Voir F. Angelini, *Teatri moderni*, dans A. Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana*, VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, p. 69-225 (surtout p. 139-144).



FESTIVAL DE PARIS

THEATRE SARAH BERNHARDT

ITALIE

LUCHINO VISCONTI

Les 14, 15, 16 et 17 JUIN, à 21 heures

RINA MORELLI - PAOLO STOPPA - MARCELLO MASTROIANNI
GIORGIO DE LULLO - ROSSELLA FALK - ROMOLO VALLI

LA LOCANDIERA

de CARLO GOLDONI

Mise en scène :
LUCHINO VISCONTI

Décor et Costumes :
LUCHINO VISCONTI et PIERO TOSI

Organisation :
CARLO ALBERTO CAPPELLI

des petits bourgeois de *la Trilogie de la villégiature* (1761). En revanche, l'intuition du sens des valeurs populaires est le fruit mûr de la production goldonienne. Son « tendre (...) amour pour le peuple », comme le dit Strehler¹², se manifeste dans l'ambiance de comédies comme *Il Campiello* (1756) et *Barouffe à Chioggia* (1761). C'est également dans ces comédies, caractérisées par leur funambulesque réalisme dialectal, que la versatilité linguistique de l'auteur atteint son plus haut niveau. La mise en valeur du peuple et de sa langue confirme une fois de plus l'attitude progressiste de Goldoni, « démocrate avant d'avoir lu Rousseau et avant la Révolution française¹³ ».

La Locandiera, mise en scène par Visconti en 1956. Photos tirées de *la Locandiera*, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 1991.

Une langue pour le théâtre

Goldoni est également l'auteur d'une réforme linguistique : ce sont surtout les études de Folena qui l'ont démontré¹⁴. Il voit un lien profond entre la langue de l'impromptu et celle de Goldoni. En effet, en Italie, à cette époque, seule la langue de la commedia dell'arte comble le manque d'une tradition littéraire liée à l'oralité.

C'est à partir de l'héritage de l'impromptu que l'auteur bâtit sa propre langue italienne, orientée constamment vers la communication et conjuguée sur deux autres langues : premièrement, celle de la conversation cultivée de l'Italie du Nord et, deuxièmement, le dialecte vénitien¹⁵, qui n'a rien de figé au point de vue grammatical et qui sert à discuter

12. O. Bertani, *Goldoni*, Milano, Garzanti, 1993, p. 34 (nous traduisons).

13. *Cahiers de prison*, cahier 6, Paris, Gallimard, 1983, p. 126.

14. G. Folena, *L'italiano in Europa*, Torino, Einaudi, 1983. Sur Goldoni, voir p. 87-215 et 357-396. Folena utilise l'expression *rimforma linguistica* à la page 90.

15. Au point de vue linguistique, Goldoni est sans doute un auteur d'avant-garde. En effet, en Italie, l'idée d'utiliser une langue littéraire qui reflète la communication orale (même si c'est uniquement dans son usage cultivé) deviendra un thème de débat d'envergure seulement au XIX^e siècle. Cette idée est à la base du choix linguistique de Manzoni ; pour écrire son roman, *les Fiancés* (1840, édition définitive), il utilisera, à l'exception près, le dialecte des florentins cultivés. Après l'unité politique de l'Italie en 1861, la proposition linguistique de Manzoni constituera le point de départ pour les discussions sur l'unité de la langue dans ce pays, l'Italie, encore fragmenté à cause de ses nombreux dialectes.

de questions administratives et juridiques ainsi que de philosophie et de science¹⁶. Tantôt cet italien vif et communicatif, provenant de ces intersections linguistiques, est utilisé seul, tantôt il est mêlé au dialecte vénitien, avec lequel il a des rapports de complémentarité, jamais de supériorité. À son tour, le dialecte vénitien est souvent utilisé seul ou même à côté d'autres langues employées sous forme parodique ; par exemple, dans *Une des dernières soirées de carnaval*, les dialogues en vénitien alternent avec la langue de madame Gatteau, qui est le résultat d'un pastiche franco-italien¹⁷. Mais même le dialecte est utilisé sous forme parodique : c'est le cas du dialecte de Chioggia dans *Barouffe à Chioggia*.

De toute évidence, c'est également la musicalité du théâtre lyrique qui influence le rythme rapide et plein de rebondissements, propre à la langue que Goldoni utilise dans ses comédies¹⁸. Mentionnons seulement un exemple : *Il Campiello*. Non seulement cette comédie est en dialecte vénitien mêlé parfois à l'italien, mais de plus elle est en vers libres de sept ou onze syllabes selon le style du mélodrame¹⁹. Sans doute, c'est dans *Il Campiello* que ludisme linguistique et rythme musical parviennent au même diapason²⁰.

Bien que Goldoni soit extrêmement prudent dans sa démarche de réforme et qu'il utilise des situations vivantes et un style communicatif, susceptibles de plaire à un large public, ses détracteurs ne manquent pas. Le soutien, entre autres, de Pietro Verri, jeune intellectuel des Lumières, n'est pas suffisant. Pietro Chiari puis Carlo Gozzi, avec leurs compositions romanesques ou fantastiques, obtiennent la faveur du public, des metteurs en scène et des propriétaires des théâtres. La déception gagne Goldoni. En 1762, à la fin de son contrat avec le noble Francesco Vendramin, il accepte la proposition d'aller à Paris pour y diriger le « Théâtre Italien ». Il y passera les trente dernières années de sa vie sans jamais revoir Venise, sa « très adorée patrie », comme la définit Anzoletto alias Goldoni dans *Une des dernières soirées de carnaval*, sa comédie d'adieu au public, la dernière à être présentée avant son départ pour la France

16. G. Folena, *op.cit.*, p. 91.

17. Goldoni avait déjà expérimenté cette sorte de pastiche dans le texte de l'intermède musical en vers *Monsieur Petiton* de 1736. À propos des différences entre la langue de madame Gatteau et celle de monsieur Petiton, voir G. Folena, *op. cit.*, p. 369-378.

18. N'oublions pas qu'à Venise Goldoni ne cessera jamais d'écrire des textes également pour le théâtre lyrique.

19. Voir *L'autore a chi legge*, qui précède la comédie.

20. À noter que la comédie débute par une scène de jeu, celui de la *Venturina*. Les jeux sont souvent présents dans les pièces de Goldoni.

Sylvie Drapeau et Robert Lalonde dans *la Locandiera* au T.N.M. Photo : Yves Renaud.



sous la protection de l'ombre de Molière²¹. Malheureusement, à Paris, son travail de réformateur n'est pas mis en valeur. On lui commande au contraire des pièces qui appartiennent à la vieille commedia dell'arte. Avec les succès de deux comédies de caractère, *l'Éventail* (1765) et *le Bourru bienfaisant* (1771), se termine de fait sa longue carrière d'auteur de théâtre²².



Outre les *Mémoires*, Goldoni est l'auteur de 120 comédies, 18 tragi-comédies, 55 drames et mélodrames « *giocosi* », 15 intermèdes pour musique, plusieurs cantates, sérénades, scénarios et lettres. D'une part, son succès chez le public a toujours été constant et a été assuré par des interprétations la plupart conventionnelles, voire maniérées, tous sourires et courbettes. D'autre part, les intellectuels, surtout les romantiques, ont longtemps méconnu l'œuvre de Goldoni, considérée comme superficielle et dépourvue de grands idéaux. Seulement vers la fin du XIX^e siècle, grâce aux appréciations de De Sanctis²³, les critiques ont commencé à consacrer aux textes de Goldoni toute l'attention philologique qu'ils méritaient. La publication du premier volume des œuvres complètes remonte à 1907. Cependant, c'est à partir des années cinquante que l'intérêt pour l'auteur vénitien s'est accentué et n'a cessé de s'intensifier. Les études consacrées à Goldoni sont de plus en plus nombreuses. Certaines sont inspirées des différentes écoles de pensée (historisme, psychanalyse, sociologie, linguistique, etc.), d'autres sont axées sur des questions techniques (machine théâtrale, gestualité, liens avec la commedia dell'arte, etc.), d'autres encore sont à la base des interprétations peu conventionnelles de grands metteurs en scène tels que Visconti, Squarzina, Missiroli, Strehler, etc. Bref, toutes ces contributions sont en train de révéler un Goldoni beaucoup plus complexe et problématique par rapport au portrait serein et modéré que l'auteur même avait peint dans ses *Mémoires*²⁴ et qui était devenu canonique.

Marcello Moretti avec le masque d'Arlecchino dans *l'Amante militaire*, mis en scène par Giorgio Strehler en 1951. Photo tirée de l'ouvrage de Cesare Molinari, *la Commedia dell'arte*, Milan, Arnoldo Mondadori, 1985, p. 187.

Certes, le côté ludique est omniprésent chez Goldoni, que ce soit dans ses intrigues ou dans son plurilinguisme. Mais il est également vrai que son humour ne peut plus se lire sans penser au « sentiment du contraire » pirandellien, qui renverse ironiquement l'apparente cohérence des choses pour mettre à nu l'incongruité de la réalité humaine. C'est pourquoi Goldoni, bien que si intimement lié à Venise et à son époque, est à considérer comme l'un des plus universalistes parmi les auteurs. ◆

21. C. Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 437. Goldoni, on le sait, n'est pas le seul à quitter Venise. Mentionnons également Vivaldi, Tiepolo et Da Ponte.

22. Sur les années parisiennes de Goldoni, voir F. Fido, *Da Venezia all'Europa. Prospettive sull'ultimo Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1984.

23. Pour De Sanctis, Goldoni inaugure « la nouvelle littérature » car son art s'inspire du vrai et du naturel. Voir F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, II, Bari, Laterza, 1958 (1^{re} éd. Napoli, Morano, 1870), p. 359.

24. On trouve cette image également dans les dédicaces et les avertissements au lecteur, deux sortes de textes très intéressants qui précèdent chaque comédie.