

**LA RÉFORME ET LE POÈTE DRAMATIQUE
SOUS LES FEUX DE LA RAMPE :
MÉTATHÉÂTRE, MISE EN ABÎME, RIVALITÉS
ET POLÉMIQUES (GOLDONI, CHIARI, GOZZI)**

Lorsque Carlo Gozzi se lance publiquement dans sa carrière d'auteur de théâtre pour prouver, contre les réformateurs, que la comédie à l'italienne est encore vivante et appréciée du public, Carlo Goldoni et Pietro Chiari sont presque à la fin de leur propre carrière vénitienne : Goldoni part pour Paris, Chiari se retire à Brescia dont il est originaire. Cette activité est qualifiée par Gozzi lui-même de « frivole » et la pièce qu'il propose à la représentation en 1761, *L'Amour des trois oranges* (*L'amore delle tre melarance*)¹, n'est pas encore appelée « fable théâtrale », genre dont il se dira plus tard l'inventeur, mais simplement « fable » (*fiaba*), terme qui a encore le sens de *conte merveilleux inspiré de la tradition orale populaire*. Cette pièce est toute fondée sur les qualités des acteurs à l'*impromptu* de la troupe de l'Arlequin Antonio Sacchi et Gozzi se garde bien de la rédiger, ce qu'il fera plus tard – en partie ou entièrement – pour d'autres de ses pièces. La trace qu'il nous reste de *L'Amour des trois oranges* n'est d'ailleurs pas un canevas préalable, mais un compte rendu détaillé où l'auteur explique ses

¹ Eurydice El-Etr a traduit ce texte. Cf. Carlo Gozzi, *L'Amour des trois oranges*, Paris, La Délirante, 2010. Toutes les citations seront proposées en note dans leur traduction éditée. Lorsque l'édition française fait défaut, nous proposons une traduction.

intentions, retranscrit certains dialogues significatifs et rapporte les réactions du public tout au long du résumé de l'intrigue répartie sur trois actes. Le texte prend la forme d'un récit au passé intitulé *Analyse réflexive* et publié dix ans plus tard, lors de l'édition complète des œuvres de Gozzi² (seul le prologue était lisible au moment de la représentation). Le résumé de l'intrigue est augmentée de didascalies précises sur le jeu des acteurs et les inventions scénographiques, mais aussi sur la signification métathéâtrale de la pièce qui exclut a priori la critique directe telle qu'il l'a pratiquée précédemment dans des textes satiriques en vers ou des pamphlets en prose pour critiquer les œuvres de Goldoni et Chiari³. La polémique, déjà vieille de dix ans, se transforme en allégorie parodique à peine voilée.

Dans *L'Amour des trois oranges*, l'abbé Pietro Chiari est représenté sous les traits de la fée malfaisante Morgane qui s'exprime en vers martelliens baroquais et ampoulés, et « l'avocat Goldoni » apparaît sous les traits du magicien Celio dont le langage terre à terre est truffé d'expressions juridiques. Gozzi oppose à toute idée de réforme un théâtre de pur divertissement qui mêle le jeu des masques de la tradition et le merveilleux des contes pour enfants. Ce faisant, il s'insurge à la fois contre la comédie bourgeoise caractérisée par l'imitation de la réalité dont Goldoni a été le promoteur – selon Gozzi jusqu'à la bassesse et à la subversion – et contre la comédie romanesque, mâtinée de formules prétendument éclairées que Chiari a proposée avec toutes sortes d'incohérences selon Gozzi. L'action tourne autour des obstacles apportés au bonheur de Tartaglia, fils du Roi des Coupes (la couleur du jeu de carte) et de sa succession au trône. Le prince Tartaglia est atteint depuis dix ans, c'est-à-dire depuis le début de la réforme du théâtre, de mélancolie morbide à cause des vers martelliens larmoyants (de toute évidence chiariens) que des traîtres ont mélangés à son

² *Opere del Conte Carlo Gozzi*, Venise, Colombani, 1772-1774.

³ *La Tartane des épidémies pour l'année bissextile 1756*, pamphlet écrit en 1756-57, et publiée en 1758 (Goldoni y est appelé « Original » et Chiari « Saccage »). *Le Théâtre comique à l'hôtellerie du pèlerin tombé aux mains des académiciens Granelleschi* circule sous le manteau à partir de 1759 et Goldoni y est représenté sous forme de monstre à quatre têtes appelé *Le Théâtre comique*. Une édition moderne d'une partie des textes critiques anti-goldoniens de Gozzi est proposée par Sandro Bajini, *La guerra dei due Carli*, con scrittura contestativa al taglio della tartana e il teatro comico all'osteria del pellegrino, Vicence, Accademia Olimpica, 2000.

alimentation, empoisonnement découvert par Truffaldin (rôle d'Antonio Sacchi) :

Il principe guardava di buon occhio Truffaldino ; ma per quante prove facesse non poteva ridere. Voleva discorrere del suo male, voleva opinione da Truffaldino [...] Truffaldino fiutava il fiato al principe, sentiva odore di ripienezza di versi martelliani indigesti. Il principe tossiva, voleva sputare. Truffaldino porgeva la tazza ; raccolto lo sputo, lo esaminava; trovava delle rime fracide, e puzzolenti.⁴

Dans un premier temps, Truffaldin fait sortir Tartaglia de sa mélancolie en insultant la fée Morgane-Chiari déguisée en vieille femme qui tombe la tête la première et les jambes en l'air dans une fontaine d'huile, provoquant le rire du jeune prince. Mais dans un second temps, c'est le magicien Celio-Goldoni qui aide Tartaglia à posséder les oranges dont l'une renferme sa future épouse, ce qui laisse deviner que le jugement de Gozzi sur Goldoni est moins négatif que celui qu'il porte sur Chiari. La victoire finale revient tout de même à Truffaldin, moteur de l'action et force qui rétablit l'ordre en agissant dans la dimension du merveilleux : Truffaldin extrait l'aiguille maléfique de la tête de la colombe qui n'est autre que la fiancée du prince métamorphosée. La volonté de ridiculiser le théâtre contemporain se concrétise à deux niveaux dans la fable de Gozzi : celui des deux personnages allégoriques qui représentent Goldoni et Chiari, celui des références régulières aux textes de ces auteurs, comme en témoigne l'allusion, au début du troisième acte, à l'immoralité des pièces modernes comme *La Mère trahie* (*La Madre tradita*) de Chiari représentée en 1760 :

[Il re] rifletteva, che il poco rispetto del figliuolo nasceva dall'esempio delle nuove commedie. S'era veduto in una commedia del signor Chiari un figliuolo sguainar la spada per ammazzar il proprio padre.⁵

⁴ Atto primo. « Le Prince regardait Truffaldin d'un bon œil ; mais malgré tous ses efforts, il ne réussissait pas à rire. Il voulait raisonner sur son mal, voulait l'opinion de Truffaldin [...]. Truffaldin reniflait l'haleine du Prince, y sentait l'odeur d'une indigestion de vers martelliens. Le Prince toussait, voulait cracher. Truffaldin lui tendait une tasse ; il recueillait le crachat, l'examinait ; trouvait des rimes moisies et fétides ». C. Gozzi, *L'Amour des deux oranges*, Analyse réflexive, Acte I.

⁵ « Il [le Roi] songeait que le peu de respect que lui témoignait son fils naissait de l'exemple des comédies nouvelles. Il avait vu, dans une Comédie de Monsieur Chiari, un fils dégainer son épée pour tuer son propre Père ». C. Gozzi, *L'Amour des deux oranges*,

L. COMPARINI

L'illusion théâtrale créée par Gozzi est régulièrement rompue par les allusions au contexte des querelles théâtrales ou des opinions personnelles de l'auteur en matière de poétique dramatique. Lorsque sont évoqués les futurs choix du royaume de Tartaglia en matière de programmation théâtrale, les dissensions entre les personnages reproduisent de manière burlesque les querelles vénitiennes autour des genres réactivés par Goldoni (ici la comédie de caractère) et par Chiari (la tragi-comédie romanesque, avec la citation voilée, mais claire et comique pour le public de l'époque, de *La Bergère fidèle* représentée pour la première fois en 1754)⁶, alors que la troisième proposition de représentations à *l'improptu* qui sont la spécialité de la troupe de Sacchi est censée susciter l'assentiment du public. Par une double mise en abîme, c'est cette troisième voie, augmentée de l'aspect féérique, que représente *L'Amour des trois oranges* grâce au soutien de Carlo Gozzi lui-même, jamais nommé mais présent implicitement comme le troisième auteur et le porteur du genre réactivé :

Clarice voleva rappresentazioni tragiche, con dei personaggi, che si gettassero dalle finestre, dalle torri, senza rompersi il collo, e simili accidenti mirabili : idest opere del signor Chiari. Leandro, voleva commedie di carattere : idest opere del signor Goldoni. Brighella proponeva la commedia improvvisa colle maschere, opportune a divertire un popolo con innocenza. Clarice, e Leandro collerici, che non volevano goffe buffonate, fracidumi indecenti in un secolo illuminato ; e partivano. Brighella [...] compiangeva una truppa onorata, e benemerita, oppressa, e ridotta a perder l'amore di quel pubblico da lei adorato, e di cui era stata il divertimento per tanto tempo.⁷

Analyse réflexive, Acte II.

⁶ Dans *La Pastorella fedele*, la protagoniste, nommée Irene, est une jeune bergère dont le père a accueilli un orphelin qui s'avérera être l'héritier du domaine dont le châtelain a usurpé le pouvoir. Pour sauver son amour et sa virginité, Irene, enfermée au château et convoitée par le châtelain, se résout, à l'acte II, à sauter d'une fenêtre dans une rivière. Cet acte violent et invraisemblable, contraire aux bonnes règles, mais qui fit une forte impression sur le public, est justifié par Pietro Chiari dans ses *Observations critiques* sur la pièce publiée dans le premier tome de ses comédies en vers (1759).

⁷ Atto secondo. « Clarice voulait des Pièces tragiques, avec des personnages qui, sans se casser le coup, se jetteraient par les fenêtres du haut de tours, et autres accidents merveilleux : id est des Œuvres de Monsieur Chiari. Léandre voulait de Comédies de caractère : id est des Œuvres de Monsieur Goldoni. Brighella proposait la Comédie à l'improptu avec Masques susceptible de divertir le public en toute innocence. Clarice et

Dans ses tardifs *Mémoires inutiles*, Gozzi sanctionnera le succès de cette première représentation en exagérant ses conséquences pour le théâtre et pour le déclin de Goldoni et de Chiari⁸. Gozzi prend acte, lors des premières représentations de sa fable, de la viabilité de ses projets en tant qu'auteur dramatique. Toutefois, contrairement à la reconstruction autobiographique qu'il opère dans ses mémoires, ce projet n'est pas l'effet du hasard, du caprice ou de l'insistance de Sacchi à lui demander le soutien de sa plume. Certes, Gozzi fait le pari du succès auprès du public de ce qu'il appelle une fantaisie scénique et crée le prototype d'un genre qui ira d'ailleurs vers le dépassement aussi bien de la *commedia dell'arte* que du conte merveilleux (avec ses comédies et tragi-comédies *spanolesche*), mais il est à présent certain qu'il ne s'agit pas là de son premier essai en tant qu'auteur dramatique. Dix ans avant *L'Amour des trois oranges*, au moment où la réforme introduite sur scène par Goldoni battait son plein et que le public se déchirait pour déterminer qui était, de Carlo Goldoni ou de Pietro Chiari, le vrai réformateur et l'auteur le plus talentueux, Carlo Gozzi a écrit une comédie en trois actes et en prose (avec seulement quelques scènes à *l'impromptu*) intitulée *Le gare teatrali*⁹ (que nous proposons de traduire *Les Joutes théâtrales*) et dont le manuscrit, retrouvé depuis peu, porte la date de 1741 : elle met en scène, en direct, les rivalités entre les productions de Goldoni et de Chiari dans deux théâtres différents ainsi que les disputes entre goldonistes et chiaristes et les deux auteurs eux-mêmes. La pièce, restée manuscrite, était originellement destinée à la représentation – si on en croit l'attention que lui porte Gozzi qui la récrit partiellement en vers

Leandro, furibonds, déclaraient qu'ils ne voulaient pas de ces gauches bouffonneries, de ces pourritures indécentes dans un siècle éclairé ; et ils partaient. Brighella [...] s'apitoyait sur le sort d'une troupe honorable et méritante, opprimée et réduite à perdre l'amour d'un Public adoré qu'elle avait diverti si longtemps. Il sortait sous les applaudissements de ce Public qui avait parfaitement compris le vrai sens de ce discours ». Ibid. Acte II.

⁸ C. Gozzi, *Mémoires inutiles*, I, 34. Nous renvoyons, pour une lecture critique des mémoires de Gozzi, à la traduction collective du texte italien (réédité en 2006 par Paolo Bosisio) : *Mémoires inutiles de la vie de Carlo Gozzi écrits par lui-même et publiés par humilité*, nouvelle traduction d'après l'édition vénitienne de 1797, sous la direction de Françoise Decroisette, Paris, Alain Baudry et Cie, 2010.

⁹ Le texte original, édité par Fabio Soldini, se trouve, avec d'autres éditions de manuscrits de textes métathéâtraux plus tardifs de Gozzi, dans le volume : Carlo Gozzi, *Commedie in commedia. Le gare teatrali. Le convulsioni. La cena mal apparecchiata*, a cura di Fabio Soldini e Piermario Vescovo, Venezia, Marsilio, 2011.

martelliens vers 1753 et la soumet au jugement de Luisa Bergalli – l'épouse de Gasparo Gozzi – vers 1754 (les notes de sa correctrice font mention du *Colombo* de Chiari, représenté en 1754), ce qui signifie que son auteur ne l'a pas encore rangée dans son tiroir au moment où se durcit la rivalité entre Goldoni et Chiari – et cela avant que Gozzi ne formule ses critiques dans des textes non théâtraux.

Il faut revenir aux années 1750 pour mieux prendre la mesure des polémiques en jeu, et en particulier à la pièce programmatique de Carlo Goldoni *Le Théâtre comique* (*Il teatro comico*) qui comporte une mise en abîme appuyant le discours métathéâtral. Cette comédie en trois actes (la répartition en trois actes, structure héritée des canevas, est conservée comme elle est dans la plupart des comédies en prose de Goldoni et Chiari). Goldoni y met en scène non pas une représentation publique ou une comédie dans la comédie, mais plutôt, sur le modèle de *L'Impromptu de Versailles*, les répétitions d'une troupe de comédiens (*comici*) professionnels dont l'organisation est encore celle de la tradition de la *commedia dell'arte*. Les répétitions montrent une troupe et un jeu en transformation, c'est-à-dire en train de se réformer sous la direction du chef de troupe (*capocomico*) au nom symbolique d'Orazio qui reçoit lui-même ses textes d'un auteur inconnu. Cette comédie des comédiens est la pièce la plus métathéâtrale de Goldoni, à la fois manifeste de sa réforme et, comme il la définit lui-même en français dans ses *Mémoires* « poétique mise en action »¹⁰. Lors de la représentation de 1750, ainsi que dans la première édition, les acteurs apparaissaient avec leurs noms réels et leurs vêtements habituels, alors que dans l'édition Pasquali de 1761, Goldoni, soucieux de généraliser son propos et de diffuser la pièce au-delà des frontières de la Sérénissime, leur confère des noms de personnages de fantaisie. En revanche, il conserve toutes les allusions aux conditions de production de spectacles théâtraux vénitiens, car ils sont déterminants pour la compréhension du travail à accomplir : les acteurs évoluent, en effet, dans un système de théâtre public payant, autogéré et soumis à la concurrence entre les théâtres ainsi qu'à l'encaissement des recettes. La représentation relève donc d'une opération de promotion des comédies modernes. Elle porte aussi la marque d'une nouveauté plus ponctuelle dans l'activité de la

¹⁰ *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, éd. N. Jonard, Paris, Aubier, 1992, II, 7.

troupe, à savoir l'arrivée et la présentation au public du nouvel acteur Antonio Collalto (Tonin), un Pantalon capable de jouer sans masque, comme l'a été son prédécesseur Cesare Darbes avec lequel Goldoni avait commencé à faire évoluer le personnage traditionnel de Pantalon vers celui du marchand vénitien honnête, avisé, économe et bon chef de famille. Goldoni, désormais engagé par contrat comme poète de la compagnie de Girolamo Medebach au théâtre de Sant'Angelo (Saint-Ange est le nom de la paroisse où se situe le théâtre) introduit sa réforme en homme de terrain, proposant un éloignement progressif du théâtre à *l'impromptu*, imposant la mémorisation des textes, un jeu plus naturel et, du point de vue de la création des textes, la simplification et la moralisation de l'intrigue fondée à la fois sur l'observation de la réalité et l'adaptation des conventions théâtrales à la comédie moderne ainsi qu'au génie comique de l'auteur (ce sont les deux Livres dont Goldoni dit s'être inspiré : le Monde et le Théâtre¹¹). L'année 1750 est aussi l'année du pari goldonien qui, pour prouver ses compétences face à ses détracteurs, promet de donner; durant l'année théâtrale, seize comédies nouvelles *réformées* au lieu des huit auxquelles il est tenu par contrat. Et c'est, pour finir, l'année de la publication, dans le premier volume de ses pièces, d'une préface où il contextualise sa réforme.

Le Théâtre comique est rempli de considérations théoriques dont l'exposition revient largement au chef de troupe pédagogue, véritable double de l'auteur. La plus significative, dans la défense du renouveau et de la dignité du théâtre italien, accompagne le refus des traductions de pièces étrangères et compare la comédie de caractère traditionnelle française (mais sans doute aussi la comédie française contemporaine) et la comédie réformée correspondant au goût italien : pour Orazio-Goldoni, tous les personnages d'une pièce italienne réformée constituent des caractères, l'intention morale s'accompagne du souci de garantir le comique et les dénouements sont préparés par l'intrigue avec vraisemblance (II, 3). Outre la nécessité de créer dans et pour le goût de son public, Goldoni expose la

¹¹ Ces deux termes, érigés en maîtres-mots de la réforme, apparaissent dans la préface à l'édition Bettinelli de ses comédies (tome premier) de 1750. Cette dernière se trouve en traduction française dans la traduction du *Teatro comico*. Cf. C. Goldoni, *Le Théâtre comique, comédie. La querelle du théâtre. Gozzi/Baretti*, traduction et présentation de G. Herry, Paris, Imprimerie nationale, « Le Spectateur français », 1990. La traduction de Ginette Herry est notre traduction de référence pour les citations du *Théâtre comique*.

difficulté de proposer une réforme qui prenne en compte non seulement le projet théorique, mais la nécessité du succès auprès d'un public métissé, instable et séduit par toutes sortes de nouveautés ; un public qu'il faut former au même titre que les acteurs de la troupe dont on montre les problèmes d'adaptation à la réforme. Orazio se voit, par ailleurs, empêché de hâter ses répétitions par un type d'obstacle extérieur qui lui permet de définir théoriquement – et par exclusion – les termes de la poétique goldonienne : l'obstacle est incarné par un jeune auteur qui vient proposer des textes inacceptables, faisant flèche de tout bois, à la fois baroqu岸ants et attachés à des formes de comique grossier, ainsi que, dans une moindre mesure, par une cantatrice qui demande à être employée mais risque de bouleverser la bonne entente de la troupe par son habitude des prérogatives. Les extraits des différents genres proposés et lus par Lelio, les scènes d'essai – véritables auditions– des apprentis acteurs que le poète et la cantatrice finissent par devenir, au fur et à mesure qu'ils admettent leurs erreurs, offrent des incursions supplémentaires dans les pratiques d'écriture et le jeu des acteurs par une mise en abîme partielle.

Notre intention n'est certes pas de revenir en détail sur les éléments théoriques contenus dans cette comédie à laquelle la critique a largement fait sa place¹² et dont on attend une édition scientifique sous peu, mais plutôt d'insister sur l'un de ses aspects : l'utilisation efficace du procédé de la *répétition enchâssée* de la troupe d'Orazio dans les scènes centrales de l'acte II de la pièce-cadre (II, 5-9) et dans plusieurs scènes de l'acte III (III, 2-3 ; III, 4-7 ; III, 10). La petite pièce qui fait l'objet de la répétition a pour titre *Le Père rival de son fils* (*Il padre rivale del figlio*). L'auteur de cette courte comédie à représenter n'est autre que l'auteur attitré de la troupe, jamais nommé, mais identifié dans les références goldoniennes des dialogues hors répétition : sont cités *L'Homme prudent*, *L'Avocat [vénitien]*,

¹² Pour une analyse assez récente de cette pièce, voir Piermario VESCOVO, « Le riforme nella riforma. Preliminari goldoniani », in *Quaderni Veneti*, 16, 1992, p. 119-152, en partic. p. 146-149 ; « Guardando verso la scena. Il Teatro comico: una lettura », in *Studi goldoniani. Quaderni annuali di storia del teatro e della letteratura veneziana nel Settecento*, IX, 1 N. S, 2012, p. 11-25 ; Concetta D'Angeli, « La riforma messa in scena : il metateatro goldoniano », *Problemi di critica goldoniana*, VI, 1999, p. 68-96. Ginette Herry, avec la traduction de la pièce, offre une longue introduction sur les querelles théâtrales. Des extraits de textes fondamentaux de Carlo Gozzi et Giuseppe Baretta y sont traduits. Cf. C. GOLDONI, *Le Théâtre comique*, op. cit.

Les Deux Jumeaux [véniens], L'Honnête Fille (La Putta onorata), La Belle-mère et la Bru [La Famille du Collectionneur (La famiglia dell'antiquario)] (I, 4-5). Pourtant, la pièce proposée comme comédie enchâssée est loin d'être un parangon de comédie réformée. C'est plutôt une composition hybride, encore attachée aux schémas de la *commedia dell'arte* mais en transition, comme semble en offrir une image la rédaction du canevas du *Serviteur de deux maîtres* (1745) pour l'édition de 1753. Elle est qualifiée de « petite farce » (I, 2), mais cette dénomination signifie davantage *pièce en un acte* que *farce* à proprement parler. Bien qu'elle tire son sujet du répertoire de la *commedia dell'arte*, elle n'en est pas un canevas et n'en comporte pas les excès : Pantalon s'est épris de Rosaura, fille du Docteur, alors que celle-ci aime Florindo, le fils de Pantalon qui l'aime en retour ; le Docteur, incapable de voir souffrir sa fille, arrange l'union entre les jeunes gens en devançant le projet de mariage de Pantalon ; ce dernier refuse alors de donner son accord à son fils jusqu'à ce que, par ses bonnes paroles, le Docteur le ramène à des dispositions plus sages. L'intrigue assez simple, seulement enrichie d'une rivalité parallèle (mais ouverte) entre Arlequin et Brighella pour la main de Colombine, est entièrement rédigée et réglée, selon les principes de la réforme, proposant un exemple simplifié de ce qu'on attendrait des débuts d'un auteur et d'une troupe en voie de réforme. Le temps de la fiction du *Théâtre comique* est donc antérieur au temps réel des réalisations goldoniennes. Ce décalage permet de faire apprécier, par comparaison implicite, le chemin parcouru par Goldoni et par la troupe avec laquelle il travaille (celle qui propose les seize comédies réformées au public). Il offre aussi un espace concret au dévoilement temporaire des efforts mis en œuvre pour la production d'un spectacle avec tous ses artisans (souffleur et ouvrier compris) à un moment de sa préparation. En effet, la petite pièce enchâssée n'est pas répétée dans son intégralité : son début n'est pas montré – comme si la troupe en était à la reprise d'une répétition interrompue précédemment – et le public n'assiste à la répétition que d'une partie du deuxième moment et du dénouement (pour lequel il manque la résolution des amours des serviteurs). La fiction théâtrale de l'enchâssement n'est donc que très partiellement assurée par ces fragments et régulièrement cassée par les interruptions qui dépendent de la répétition.

Le décor général intègre la représentation de la petite comédie en répétition. En faisant coïncider le lieu de la répétition des comédiens avec la

scène de théâtre elle-même – dont on a levé le rideau pour bénéficier de la lumière qui vient de la salle – Goldoni garantit le réalisme de la pièce-cadre. Il ménage, en outre, un sous-espace particulier qu'il décrit précisément (après la liste des personnages dans son édition du *Théâtre comique*) comme le théâtre même dans lequel la troupe se produit, mais avec, sur la scène, le décor d'une chambre en perspective. Le public se trouve donc devant une scène dénudée dans son ensemble, à l'exception de l'espace réduit et placé de côté que constitue soit le châssis, soit la toile représentant la chambre en perspective, ce qui signifie que les acteurs jouant leur rôle foulent le même sol que lorsqu'ils jouent les personnages de la pièce enchâssée, mais qu'ils ont la possibilité de se déplacer vers le décor de la chambre lorsqu'il s'agit de répéter. C'est le cas de la scène où, dans *Le Père rival de son fils*, Rosaura est obligée de cacher Florindo venu lui rendre visite au moment où arrive Pantalón (II, 6 de la pièce-cadre) pour lui faire sa cour sans rien savoir des sentiments qui lient les jeunes gens et mû par un malentendu qui vient d'arriver : Rosaura a accepté de se lier à la maison Bisognosi sans savoir qu'il était question du père et non du fils ; les deux visites masculines sont ainsi moralement justifiées et la plus compromettante (celle du fils se retrouvant seul avec la jeune fille à marier qui croit accueillir son fiancé officiel) sera *réparée* par le mariage vite conclu (pour des raisons socio-morales car la jeune fille est quelque peu compromise) par le sage Docteur, père de Rosaura¹³. Le public est sollicité par ces aller et retour entre les principes discutés parmi les artisans du spectacle et la petite pièce représentée en répétition comme un exemple simplifié de comédie traditionnelle qu'on fait évoluer vers le vraisemblable, les limites morales, l'expression des sentiments, l'affinement des caractères, l'analyse des rapports entre les conditions, sans compter que les consignes d'un jeu plus naturel données aux acteurs sont elles-mêmes mises en pratique dans leur transformation en personnages lors de l'enchâssement. Toutefois, comme l'a souligné Ginette Herry dans l'introduction à sa traduction de la pièce, on peut voir dans la pièce répétée l'allégorie d'une réforme qui ne va pas de soi. Remarquons que les deux serviteurs du *Père rival de son fils* ne

¹³ Par cette série de détails justificatifs, Goldoni semble montrer aux auteurs de canevas comment s'acheminer vers la moralisation du théâtre. Mais Carlo Gozzi saura détecter le danger de l'intrigue montrée sur scène. Lisant *Le Théâtre comique* une plume à la main, il dénonce les « scènes lubriques » comme celle de la rencontre entre Rosaura et Florindo. Ces remarques de Gozzi sont reprises par Fabio Soldini dans son introduction à *Le gare teatrali*, dans Carlo Gozzi, *Commedie in commedia*, cit.

résolvent pas leur différend et Colombine est encore destinée à choisir Arlequin, le mari le plus complaisant mais aussi le plus irresponsable (l'accès aux sentiments et la moralisation pour les serviteurs ne sont pas encore accomplis : il faut attendre leur embourgeoisement dans les comédies de Goldoni). L'acteur qui joue le rôle d'Arlequin se dit à la fois brimé dans son expressivité et cantonné à des scènes creuses qu'il n'a pas besoin de répéter. Les caractères de certains personnages ne sont pas aussi fouillés que ce qu'annonçait théoriquement Orazio. Quant à Pantalon, placé sous un jour modérément comique lors de sa déclaration d'amour, puis de son explosion de colère, il ne semble pas encore tout à fait prêt au sacrifice de toutes ses caractéristiques si on en croit la tirade pathétique de son renoncement – au nom de la morale et de l'équilibre économique des familles – à l'union avec Rosaura pour laquelle il éprouvait une passion sincère. Allégoriquement, les pulsions et les sentiments de Pantalon conduisent à une impasse ou à l'auto-exclusion (il demande à Florindo d'aller vivre avec Rosaura chez le Docteur). Pantalon, qui sort de scène avant le dénouement de la petite comédie (en s'exclamant : « Je n'en peux plus ! »), n'est pas intégré au dénouement heureux, comme n'est pas complètement acquise la réforme goldonienne.

Le jeu de va-et-vient entre la représentation et le discours métathéâtral avait été ébauché de façon plus enthousiaste et avec humour un an avant *Le Théâtre comique*, dans *L'Honnête jeune fille (La Putta onorata)* en 1749. La situation de départ de l'intrigue évoque un peu *Le Père rival de son fils* : Pantalon a quelques vues sur sa protégée, la blanchisseuse Bettina, ne sachant pas encore que Pasqualin, l'amoureux de celle-ci, n'est pas le fils d'un gondolier mais son propre fils. Représentée au théâtre de Sant'Angelo, occupé depuis peu par la compagnie de Girolamo Medebach, la comédie présente comme décor la ville de Venise et, à l'acte III, les alentours du théâtre lui-même, à un moment où la marquise Beatrice, pour sauver Bettina des assiduités de son mari, l'a conduite à la comédie dans l'intention de la confier à une parente à la fin du spectacle. Alors que, pour Bettina, qui s'en tient aux dires moralisateurs qu'elle a entendus dans son enfance, le théâtre est un lieu à éviter parce qu'il est l'occasion de dévoiements, Beatrice prend la défense du théâtre dont on comprend qu'il s'agit en réalité du théâtre réformé, moralisé et pédagogique de Goldoni :

Beatrice : Verrete meco alla commedia.

L. COMPARINI

Bettina : Oh, la me perdona, no ghe son mai stada. Le pute no le va a la comedia.

Beatrice : Le putte non devono andare alle commedia scandalose ; ma alle buone commedie, oneste e castigate, vi possono, anzi vi devono andare ; e se verrete meco, sentirete una certa commedia che forse vi apporterà del profitto.¹⁴

Le bref réquisitoire en faveur de la comédie se tourne en opération de promotion non seulement du théâtre de Goldoni, mais de la pièce à l'affiche, par une mise en abîme assez étourdissante si on considère que cette pièce est *La putta onorata* elle-même. Les scènes centrales de l'acte III sont, en outre, l'occasion de recentrer l'attention des spectateurs sur des personnages secondaires et la disparition des protagonistes principaux à l'intérieur du théâtre est relayée par la focalisation sur l'entrée du théâtre où se trouvent les gondoliers attendant leurs clients ou leurs maîtres. La comédie dans la comédie a lieu hors champ, tandis que les gondoliers (public populaire dont le jugement est ici aussi sûr que celui de la marquise), dont certains ont vu une partie du spectacle, se transforment en critiques théâtraux. Le décor extérieur n'est autre que celui que les spectateurs ont laissé en entrant dans la salle de spectacle, de sorte que Bettina, protagoniste de la pièce-cadre, en devient, hors champ, la spectatrice potentielle, contrainte à la vision de ses propres aventures pour en tirer quelque enseignement. Quant aux gondoliers, ils finissent par faire partie d'un tableau mouvant amplifié par l'apparition du personnel attaché au théâtre : l'aboyeur, visible, qui interpelle les passants pour les attirer, et l'ouvreur, invisible, mais qu'on entend, qui guide de l'intérieur du théâtre la sortie de certains spectateurs ou des gondoliers eux-mêmes. La didascalie du début de la séquence est particulièrement longue et détaillée. Goldoni avait sans doute conscience de la richesse de ces éléments et d'une certaine difficulté de réalisation de la scène chorale :

Veduta del Canal Grande con gondole. Da una parte il casotto di tavole, che introduce in teatro. Più in qua, la porta per dove si esce di teatro, ed

¹⁴ III, 4. « BEATRICE : Vous viendrez avec moi au théâtre. Bettina : Oh, pardonnez-moi, je n'y suis jamais allée. Les jeunes filles ne vont pas au théâtre. Beatrice : Les jeunes filles ne doivent pas aller voir des pièces scandaleuses ; mais les bonnes pièces, honnêtes et convenables, elles peuvent, et même elles doivent aller les voir ; et si vous venez avec moi, vous verrez jouer une pièce qui peut-être vous sera profitable ».

Métathéâtre, mise en abîme, rivalités et polémiques : Goldoni, Chiari, Gozzi

*il finestrino, ove si danno i viglietti della commedia. Un ragazzo, che grida di quando in quando : A prendere i viglietti, siore maschere ; diese soldi per uno, e el pagador avanti, siore maschere. Dall'altra parte una banchetta lunga per quattro persone. Ed i fanali qua e là, come si usa vicino ai teatri. Passano varie maschere, e vanno alcune a prendere i viglietti, indi entrano nel teatro, e alcune vanno senza viglietti ; poi passa Nane barcaiuolo col lampione, conducendo maschere al teatro ; poi il servitore con il lampione, conducendo la marchesa Beatrice, Bettina e Catte al teatro ; poi Menego Cainello con il Marchese e quattr'uomini, che vanno al teatro. E il Ragazzo di quando in quando grida : a prender i viglietti ecc. ; poi si sente di dentro gridare : Qua, se la va fuori. S'apre una porta, da dove escono Menego e Nane coi lampioni.*¹⁵

Dès *L'Honnête fille*, Goldoni explore les possibilités des scènes simultanées et de la pantomime dans un décor multiple composé de différents plans. Le processus de fusion du réel et de la fiction est progressif ; il ménage, par étapes, un traitement original du théâtre dans le théâtre en même temps qu'un discours métathéâtral par touches suggestives. Les gondoliers, qui représentent ici le public *réformé*, affirment leur

¹⁵ III, 2. « Vue du Grand Canal avec des gondoles. D'un côté l'auvent de planches qui conduit à l'entrée du théâtre. Plus en avant, la porte par laquelle on sort du théâtre et le guichet où l'on prend les billets. Un jeune garçon qui crie de temps en temps : Venez prendre vos billets, messieurs les masques ; dix sous par personne, et celui qui paie se met devant, messieurs les masques. De l'autre côté, un banc pour quatre personnes. Et des réverbères ici et là comme toujours dans le voisinage des théâtres. Passent de nombreux masques dont certains vont prendre leurs billets puis entrent dans le théâtre, tandis que d'autres entrent sans billet ; puis passe Nane, le gondolier, avec sa lanterne, accompagnant des masques au théâtre ; puis le serviteur, avec sa lanterne, accompagnant des masques au théâtre ; puis le serviteur avec sa lanterne amenant la marquise Beatrice, Bettina et Catte au théâtre ; puis Menego Cainello avec le marquis et quatre hommes qui entrent dans le théâtre. Et le jeune aboyeur, de temps en temps, crie : Venez prendre vos billets etc ; puis l'on entend crier de l'intérieur : Ici, c'est par ici qu'on sort. Une porte s'ouvre d'où sortent Menego et Nane avec leurs lanternes ». Remarquons que Goldoni distingue les fanali aux environs du théâtre et les lampioni portés par les gondoliers ou les serviteurs des clients du théâtre. Si on s'en tient aux gravures qui accompagnent l'une des éditions de la pièce, dont l'acte III est illustré par la vue du Canal et l'entrée du théâtre, les fanali semblent être des sortes de réverbères-projecteurs placés en face du théâtre (près du Canal) pour en éclairer les abords. Cf. *Commedie buffe in prosa del Sig Carlo Goldoni, tomo vigesimoprime, Venezia, dalle stampe di Antonio Zatta e figli, con approvazione e privilegio, 1791*. Toutes les gravures des éditions d'époque de Goldoni sont consultables dans le volume C. Goldoni, *Il teatro illustrato nelle edizioni del Settecento*, éd. C. Molinari, Venise, Marsilio, 1993.

capacité à apprécier les qualités des comédies nouvelles et du jeu des acteurs qui ont abandonné l'impromptu sans renoncer à faire rire le public (III, 14). Ce que disent les personnages participe à la fois d'une mise en abîme et du discours métathéâtral. Les mérites de la pièce enchâssée, décrite par un de ces personnages, correspondent aux mérites de la pièce-cadre que voit le public¹⁶. L'effet de miroir immédiat est encore biaisé par le fait que l'image ne renvoie ni la scène, ni les acteurs, ni les spectateurs qui les regardent pendant qu'ils les regardent. Un phénomène de fusion par substitution se produit alors : la pièce de la fiction, cachée, est remplacée par la pièce réelle, montrée ; l'assentiment du public fictif devient l'assentiment du public réel, aussi bien pour l'une ses composantes (les gondoliers du parterre réel) que pour son ensemble, et on rit de l'habileté du procédé, car Goldoni fait entendre des applaudissements et des cris d'enthousiasme venus de l'intérieur du théâtre (c'est-à-dire de la coulisse) et commentés par les gondoliers à l'extérieur (III, 12):

Menego : Co la piase ai barcarioi, la sarà bona. Nualtri semo quei che fa la fortuna dei comedianti. Co enego ne piase a nu, per tuto dove ch'andemo, oh, che comedia ! oh, che comedia ! oh, che roba squesita ! In teatro, co nu sbatemo, sbate tuti, e anca a nu ne piase el bon. No ghe pensemo né diavoli, né de chiassi ; e gh'avemo gusto de quele comedie che gh'ha del sugo.

Menego : Oe, senti che bocon de fracasso ! (*si torna a sentire l'applauso*)

Tita : Via, che la vaga.¹⁷

Par cette digression dans l'action de *L'Honnête fille*, Goldoni introduit dans l'action elle-même, et non plus seulement dans le récit des gondoliers-spectateurs, la réaction du public dans le temps réel du spectacle

¹⁶ Nous empruntons ces catégories aux travaux de Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre*, Genève, Droz, 1996.

¹⁷ III, 12. « Menego : Si ça plaît aux gondoliers, c'est de la qualité. C'est nous qui faisons la fortune des comédiens. Quand ça nous plaît à nous, partout où nous passons : Oh, la belle pièce ! oh, la belle pièce ! oh, quel délice ! Dans la salle, quand nous, on applaudit, tout le monde applaudit, et nous aussi, c'est la qualité qui nous plaît. Ça ne nous intéresse pas les diableries et les culbutes ; ce qu'on aime, c'est les pièces qui ont de la substance. [...] Provenant de l'intérieur du théâtre, on entend des applaudissements et des braves. Menego, se tournant vers le théâtre pour mieux entendre : Ohè, vous entendez le raffut qu'ils font ! Tita : Comme ils y vont ! ».

enchâssé-caché. Le rire et les applaudissements du public réel peuvent alors se substituer à ceux de la fiction et devenir la réaction positive du public réel en temps réel. Certes, en l'absence de miroir frontal et de mise en abîme visuelle de la scène, l'identification n'est pas complète, puisqu'il n'y a pas d'oubli de soi de la part du spectateur et que ce dernier joue le jeu autant qu'il savoure le procédé. Il n'en reste pas moins que le tour de force de Goldoni consiste à produire le dédoublement, puis la substitution du public en n'utilisant que partiellement l'illusion théâtrale. Avec *Le Théâtre comique*, Goldoni propose plus directement – et plus sérieusement – sa version de la comédie des comédiens, mais la métathéâtralité n'est, ici aussi, que partiellement soutenue par la mise en abîme (les répétitions enchâssées du *Père rival de son fils*) qui fonctionne comme illusion temporaire à valeur d'exemple. Or Carlo Gozzi, lorsqu'il écrit ses *Joutes théâtrales* en 1751, semble bien avoir en tête ces deux types de procédés, outre les textes de Goldoni, édités dans les deux premiers volumes de ses œuvres auxquels il pouvait se référer.

Comédie entièrement métathéâtrale comme *Le Théâtre comique* dont elle est une réponse, *Les Joutes théâtrales* visent à dresser une satire des rivalités entre goldonistes et chiaristes et à montrer l'inanité de la réforme et des comédies de ces deux auteurs. Son originalité et son audace par rapport aux pièces précédentes (et sans doute la raison principale de sa non-représentation) consiste à montrer sur le plateau non seulement les clans rivaux, mais les deux poètes dramatiques qui sont pris pour cibles. Bien que l'action soit située dans une ville du Mississippi, appelée Ovaia (Ovaire), Goldoni et Chiari apparaissent sous les traits de l'ancien avocat Pasticcio (que nous pourrions traduire Salmigondis)¹⁸ et de l'auteur débutant, plagiaire au gré des modes, nommé Girandola (Girouette). Les noms complets des deux auteurs sont *Girandola degli Espedienti* (Girouette des Expédients), appellation explicite qui caractérise la méthode de Pietro Chiari, et *Pasticcio dei Pasticci*, onomastique à la fois ronflante et redondante désignant Goldoni, que nous pouvons traduire Salmigondis des Bouillies, ce qui permet de réintroduire le double sens culinaire et figuré

¹⁸ Le terme *pasticcio* désigne une farce de restes de viandes enveloppée d'une pâte et cuite au four. Le sens second du terme est celui de salmigondis, bouillie (sens figuré). Dans une réécriture très partielle en vers des *gare teatrali*, Gozzi rebaptise Pasticcio qui devient Portento (Prodige) : ce nom est moins injurieux et moins concret que le nom d'origine donné à Goldoni, en tout cas plus conforme au registre de Girouette-Chiari.

contenu dans *pasticcio*. La comédie s'ouvre sur l'affichage de deux panneaux annonçant la représentation pour le soir de deux comédies nouvelles dans les deux théâtres concurrents : au Théâtre vieux (comprenons le Théâtre de Sant'Angelo) *La comédie de bon goût* de Pasticcio (comprenons *Le Théâtre comique* de Goldoni), au Théâtre nouveau (le théâtre de San Samuele qui avait été reconstruit après un incendie) *La Vraie femme* de Girandola : ce dernier titre pour le moins abscons fait sans doute référence à l'affaire de *La veuve rusée* (*La vedova scaltra*, 1749) de Goldoni et de sa parodie *L'École des veuves* (*La scuola delle vedove*) de Chiari, pièce perdue par laquelle l'abbé ouvre les hostilités en affirmant être le vrai réformateur, ce à quoi Goldoni répond par un *Prologue apologétique de La Veuve rusée*¹⁹ (la censure vénitienne intervient en 1750 pour faire cesser les querelles qui ont entre-temps enflammé le public), à moins qu'il ne s'agisse, plus généralement, de tourner en ridicule le procédé désormais répétitif chez Chiari qui consiste à s'appuyer sur des titres goldoniens pour écrire ses comédies : après *Le Père de famille* de Goldoni (1750), Chiari a donné *Le Bon père de famille* et, puisque le protagoniste de la pièce de Goldoni se veut un modèle, le titre de Chiari sonne comme un rectificatif polémique et poétique, c'est-à-dire comme « le vrai père de famille », d'où probablement l'ironie de Gozzi quand il invente, pour l'une des deux comédies en lice des *Joutes théâtrales*, le titre chiarien de *La Vraie femme* ; *donna* peut, enfin, être compris comme *dame* (les dames qui s'ignorent sont aussi les protagonistes de pièces de Chiari tirées de romans), ce qui, tout en faisant écho à *Le Chevalier et la Dame* de Goldoni, pourrait justifier la présentation de la pièce de Girandola sur le panneau d'annonce : *comédie de caractère très noble et tout à fait nouvelle*. Dans la version en vers rédigée par Gozzi plus tard (probablement pour seconder – contre toute attente, s'agissant de Gozzi – la mode du martellien introduit par Goldoni et largement repris par Chiari), le titre goldonien sera changé en *La comédie en comédie* qui rend plus juste l'allusion à la mise en abîme du *Théâtre comique* et permet de donner un titre plus compréhensible à la pièce chiarienne rebaptisée *La Femme de bon goût*.

¹⁹ Dans son *Prologo apologetico della Vedova scaltra*, Goldoni fait dialoguer Polisseno (Polisseno Fegejo est le nom de poète arcade de Goldoni) et Prudenziio « réformateur des théâtres ». Les circonstances de la polémique sont détaillées par Ginette Herry dans le volume III de sa monumentale biographie raisonnée de Carlo Goldoni (le volume IV est à paraître). Cf. Ginette Herry, *Carlo Goldoni, Biografia ragionata*, III (1750-1753), Venise, Marsilio, 2009.

Les jugements sont d'abord généraux, mais ceux qui sont donnés par les auteurs eux-mêmes s'avèrent particulièrement significatifs. Alors que Girandola ironise avec Zanetto, l'imprésario du Théâtre nouveau, sur le manque de culture de Pasticcio (I, 2), le Docteur-libraire écoute les confidences et l'opinion de Pasticcio sur son adversaire et sur sa propre méthode²⁰:

Dottore : Lo scontro del Teatro nuovo non vi sbigottisce ?

Pasticcio : Non istimo un fico né la compagnia, né l'imprésario e meno di tutti poi il poeta.

[...]

Ho già veduta la sua commedia, non sa il debile delle genti ; a che servono le regole della Crusca, Aristotele e gli altri precettori ch'egli [Girandola] milanta di sapere a memoria ? Il mondo e il teatro sono i miei libri, e particolarmente i bordelli²¹ ; oh ne' bordelli ho imparato assai, vedete, è un gran libro quello per far commedia. Ha poi scene stucchevoli e lunghissime e se ha qualche cosa di buono l'ha rubato a me.²²

L'affrontement direct entre les deux poètes dramatiques a lieu au début de l'acte II, lors d'un déjeuner où ils ont été invités par le couple noble d'amateurs de théâtre, le comte Tambour (Tamburo), protecteur de Pasticcio, et la comtesse Trompette (Trombetta), protectrice de Girandola. Les deux auteurs sont vus sous un jour ridicule, mais Gozzi s'acharne

²⁰ Pasticcio répétera la formule monde et théâtre dans la scène du repas chez le comte et la comtesse (II, 1) : « Girandola : I libri per voi dunque sono superflui ? [...] Pasticcio : Gli ho letti e riletti, ma i miei veri libri sono : il mondo e il teatro » (Girouette : Les livres sont-ils donc superflus pour vous ? [...] Salmigondis : Je les ai lus et relus, mais mes vrais livres sont : le monde et le théâtre).

²¹ Dans la version réécrite en vers, et sur le conseil de Luisa Bergalli, la mention des bordels dans lesquels Pasticcio dit avoir tiré son inspiration disparaîtra. Cette auto-censure est l'un des éléments qui suggèrent que Gozzi avait l'intention de faire représenter (ou au moins publier) sa comédie.

²² I, 5. « Le docteur : Ne craignez-vous pas la confrontation avec le Théâtre nouveau ? Salmigondis : Je n'ai aucune estime ni pour sa troupe, ni pour son imprésario, et encore moins pour son auteur. [...] J'ai déjà vu sa comédie, il ne connaît pas la faiblesse du public ; à quoi servent les règles, la Crusca, Aristotele et les autres théoriciens qu'il [Girandola] se vante de connaître par cœur ? Le monde et le théâtre sont mes livres, et en particulier les bordels ; oh, dans les bordels, voyez-vous, j'ai beaucoup appris, voilà un grand et beau livre à consulter pour faire une comédie. Il a quant à lui des scènes ennuyeuses et très longues, et s'il s'y trouve quelque chose de bon, c'est qu'il me l'a volé ».

L. COMPARINI

davantage et de manière circonstanciée sur l'œuvre et les principes de Pasticcio-Goldoni. L'accusation d'inculture est ici doublée du reproche de ne montrer que des lieux triviaux et des situations scabreuses. Pasticcio contre-attaque en critiquant Girandola pour ses plagiats et ses intrigues invraisemblables et tortueuses :

Girandola : Come vi regolate voi perché una commedia incontri ?

Pasticcio : Vi dirò. Procuo di porre in vista spesso delle cose naturali. Vale a dire : de' tavolini da giuoco, circoli di sedie per conversazioni, finestrini, finestroni, veroni e particolarmente delle buone barche²³.

[...]

Girandola : [...] Lo stile certamente con cui scrivete le vostre commedie puzza di estragiudiziale scrittura che ammorba. [...] insegnate dimostrativamente tutti i vizi dell'universo e credete poi di rimediare facendo fare a Pantalone o a Brighella o ad altro personaggio un sermoncino morale all'udienza.

[...]

Pasticcio : Sono più difficili da intendere gl'intrecci delle vostre commedie assai di ciò che dite, poiché con una dozzina di viglietti, d'equivoci, d'accidenti inverisimili e di mille fatti cuciti con le spranghe in mezzo a cento scene rubate da commedie, da drammi, da romanzi e inchiodate a forza, con chiodi da libra, formate commedie [...].²⁴

La leçon donnée à Goldoni sur l'immoralité de son théâtre sera répétée à l'acte III lors du dépôt d'une des plaintes devant le Gouverneur au sujet des querelles théâtrales et des troubles qu'elles ont provoqués. Un vieil homme, représentant des pères de famille de la ville, qui n'est pas sans

²³ Gozzi n'emploie pas le terme gondole pour ne pas trahir l'allégorie qui implique une ville du Mississipi, mais l'allusion à *L'Honnête fille* est claire.

²⁴ II, 1. « Girouette : Quelle procédé suivez-vous pour qu'une comédie réussisse ? Salmigondis : Je vais vous dire. J'essaie de montrer souvent des choses naturelles, à savoir des tables de jeu, des chaises en demi-cercle pour la conversation, des lucarnes, des fenêtres, des balcons et surtout de belles barques²⁴. [...] Girouette : [...] Assurément le style dans lequel vous écrivez vos comédies pue le procès verbal judiciaire à vous rendre malade. [...] vous enseignez en les montrant tous les vices de l'univers et vous croyez y remédier en faisant prononcer à Pantalon, à Brighella ou à un autre personnage un petit sermon pour le public. [...] Salmigondis : Les intrigues de vos comédies sont bien plus difficiles à comprendre que ce que vous dites, car vous faites des comédies en enfonçant de force, avec des clous énormes, des dizaines de billets, équivoques, accidents invraisemblables et événements ficelés avec des cordes à nœuds parmi d'innombrables scènes volées aux comédies, aux drames et aux romans [...] ».

rappeler les pères de famille sur lesquels Goldoni s'est appuyé pour mettre en œuvre sa réforme (*L'Homme prudent*, *Le Père de famille*) vient demander qu'on interdise les représentations licencieuses auxquelles on ne peut pas conduire sa famille sans danger. Gozzi répond, ici, à la défense du théâtre exprimée par la marquise Beatrice dans *L'Honnête Fille* ainsi qu'aux propos de Goldoni lui-même dans sa préface à l'édition Bettinelli qui impute ce danger au théâtre à l'improvvisu d'avant la réforme. La requête du vieil homme des *Joutes théâtrales*, lue par un secrétaire au Gouverneur, est destinée à dévoiler la vraie nature immorale des comédies prétendument réformées :

Segretario (*legge*) : « Eccellenza signor Governatore. Le commedie dovrebbero essere una censura ai cattivi costumi o almeno un innocente divertimento. Io Panfilio de' Vigilanti, deputato da tutti i padri di famiglia della città supplicante, all'Eccellenza Vostra chiedo genuflesso per parte de' suoi fedeli sudditi miei alleati la sospensione di tutte le correnti moderne commedie dette di carattere degli autori novelli. Le disonestà, gli equivoci osceni, il malcostume introdotto nelle suddette commedie le rende dannose affatto agl'animi giovanili. Non è possibile di più condurre a' teatri né le figlie, né i figliuoli, né i nipoti, né le mogli dei figli nostri, purtroppo maliziose senza la troppo libera lasciva scola delle accennate commedie. Siamo certi che l'onesto desiderio nostro sarà esaudito dalla retta osservanza dell'Eccellenza Vostra e che sarà posto sollecitamente argine a così abominevole infernale veleno. Grazie etc. »²⁵

Dans *Les Joutes théâtrales*, les deux comédies à représenter ne sont pas montrées sur scène. Il est toutefois question de leurs répétitions, de leurs contenus et de l'appréciation de certains spectateurs avant et après leur

²⁵ III, 17. Le secrétaire, lisant : « Votre Excellence Monsieur le Gouverneur, les comédies devraient servir à la correction des mauvaises mœurs ou au moins à l'innocent divertissement. Moi, Pamphile des Vigilants, délégué par tous les pères de famille de la ville comme requérant, je demande à genoux, au nom de ses fidèles sujets qui s'unissent à moi, la suspension des représentations de toutes les comédies modernes dites de caractère des nouveaux auteurs. La malhonnêteté, les équivoques obscènes et les mauvaises mœurs introduits dans les dites comédies les rendent tout à fait dommageables à l'âme de notre jeunesse. Il n'est plus possible de conduire au théâtre ni ses filles, ni ses fils, ni ses neveux, ni ses brus, hélas assez malignes sans les enseignements trop libres et trop lascifs de ces comédies. Nous sommes certains que notre honnête désir sera exaucé compte tenu du souci de votre Excellence d'appliquer la loi et que sera endigué au plus tôt le flux d'un poison si abominable et infernal ».

représentation, même si ces considérations concernent davantage les chances de succès ou l'affluence des spectateurs. Le même décor extérieur et nocturne que dans *L'Honnête fille* se retrouve dans *Les joutes théâtrales*, mais, par un inversement de perspective, ce sont les spectateurs masqués (accompagnés de porteurs de lanternes)²⁶, et non les gondoliers, qui commentent la pièce à laquelle ils ont assisté en s'éloignant du théâtre par les rues de la ville. Grâce à un certain nombre de subterfuges, la comédie de Girandola-Chiari a eu plus de spectateurs et plus de succès que celle de Pasticcio-Goldoni. Or, les propos sur les contenus sont davantage réservés à la pièce de Pasticcio, que Girandola lui-même résume à la comtesse Milensa (Sossotte) qu'il accompagne. Il ne fait aucun doute que *La comédie de bon goût* de Pasticcio s'affiche comme une allégorie du *Théâtre comique* de Goldoni et que le dialogue (III, 5) est clairement destiné à faire ricaner le public vénitien :

Milensa : Chi sa mai se la commedia di Pasticcio è piaciuta ?

Girandola : Niente, vel so dire io.

Milensa : Che commedia era ?

Girandola : Me l'ha detta a puntino un mio amico. Volete saperla ? ve la dirò in poche parole, già voi siete velocissima d'intelletto. Il matto ha preteso di mettere in una commedia tutte le regole che ci vogliono a fare una commedia, di dire il parer suo su tutti gli autori di commedie antichi e moderni, ed ha stabilito infine che tutti sono stati e che sono difettosi ; che Giove finalmente ha cacato un Pasticcio unico al mondo per far le vere commedie ; che in avvenire poi se qualche sublime ingegno studierà le sole sue commedie e abbrucierà tutte le altre, potrà essere che l'uguali. Il bello è che la persona che disputa nella commedia con serietà tutti i suoi infallibili precetti è un capo di comici d'una compagnia che introduce nella composizione, ed ha fatto bene perché così si può ridere de' suoi precetti che sono infine tutti marroni e farfalloni così fatti.²⁷

²⁶ Gozzi emploie dans ses didascalies le mot *fanali* pour désigner les lanternes alors que Goldoni utilisait ce terme pour les réverbères. S'agit-il d'une copie distraite de Gozzi ou d'une recherche puriste de Goldoni lors de l'édition de sa pièce ?

²⁷ « Sossotte : Qui sait si la comédie de Salmigondis a plu ? Girouette : En deux mots je peux vous le dire. Sossotte : Comment était la comédie ? Girouette : Un ami me l'a racontée en détail. Vous voulez la connaître ? Je vous la décrirai rapidement, car vous avez l'esprit vif. Le fou a eu la prétention de placer dans une comédie toutes les règles qu'il faut pour écrire une pièce, de rendre sa sentence sur tous les auteurs de comédies anciennes et modernes, d'établir que tous sont pleins de défauts et que Jupiter a déféqué un Salmigondis unique au monde pour écrire les vraies comédies ; si, à l'avenir, un esprit sublime étudie

Enfin, Gozzi cite avec humour sa propre comédie, plus clairement encore que ne l'avait fait Goldoni dans *L'Honnête fille* : le personnage positif du marquis Barbino (Brouillon), bien plus modéré dans les polémiques que les autres nobles de la pièce, mais obligé, en tant que chevalier servant, de suivre la comtesse Trombetta au Théâtre nouveau, finit par proposer à l'impresario Zanetto une comédie intitulée *Les Joutes théâtrales*, écrite (par caprice) par un auteur inconnu (originaire du Pérou) et offerte à la troupe du Théâtre nouveau (si on suit l'allégorie, il s'agit de la troupe d'Antonio Sacchi pour laquelle Gozzi écrira plus tard ses fables théâtrales et à laquelle il a peut-être déjà l'intention de donner sa pièce (sans savoir que Sacchi partira quelques années plus tard à Lisbonne). Le don gratuit et la création fantaisiste qui ne se prend pas au sérieux seront le leitmotiv de Gozzi dans son auto-présentation en tant qu'auteur généreux de la troupe de Sacchi²⁸. La double mise en abîme est ébauchée et biaisée : elle fonctionne comme une réponse (admirative ?) à l'auteur de *L'Honnête fille* qui réussissait à s'auto-citer par la représentation de la représentation en cours. Si les deux pièces enchâssées des deux rivaux des *Joutes théâtrales* ne sont pas montrées, la troisième proposition de représentation présentée par Barbino²⁹ et seulement annoncée ici (le projet ne pourra aboutir car le Gouverneur interdira toutes les comédies contemporaines) constitue l'intrigue même de la pièce-cadre : les joutes théâtrales sont ce que sont

seulement ses comédies et brûle toutes les autres, il pourra peut-être parvenir à l'égaliser. Le plus drôle est que le personnage qui mène le débat le plus sérieusement du monde selon d'infailibles préceptes s'avère être le chef d'une compagnie de comédiens eux-mêmes introduits dans la composition, mais il a bien fait, car on peut ainsi rire de ses principes qui ne sont qu'un fatras d'erreurs et de bêtises ».

²⁸ Au moment où Antonio Sacchi reviendra à Venise après le tremblement de terre de Lisbonne. Cette deuxième anticipation des réalités de la période d'activité théâtrale de Carlo Gozzi est tout aussi troublante. Gozzi pensait-il déjà à devenir l'auteur de la troupe de Sacchi avant le départ de ce dernier (1753) ou construit-il a posteriori l'histoire de son implication théâtrale ? Peut-être ne faudrait-il pas exclure la possibilité que Gozzi ait remanié et mis au propre son texte en prose après 1751 malgré cette date qu'il fait figurer près du titre (peut-être comme date de début de création).

²⁹ Le sens de *barbino* vient de la pièce de tissu qui sert au barbier à essuyer son rasoir et, par dérivation, le terme signifie chose mal faite (on pourrait proposer comme traduction le nom de Brouillon). Le marquis Barbino pourrait être le double de Gozzi et il n'est pas exclu que son nom décrive la comédie qu'il offre de la part d'un autre, de même qu'Orazio dans le Théâtre comique n'était autre que l'alter ego de Goldoni malgré sa fonction de chef de troupe dans la pièce.

censés voir les spectateurs de la pièce-cadre, à savoir de la comédie de Carlo Gozzi. Avec beaucoup d'humour (et sans doute une certaine fausse modestie), Gozzi apporte une variante au procédé goldonien en présentant, par la bouche de Barbino, les défauts de sa composition dont les conditions de création diminuent la valeur³⁰ :

Zanetto : [...] Chi xe l'autor, caro sior Marchese ?

Barbino : Non posso dirvelo. Vi dirò solo che fu composta per passatempo in quindici sere a un pezzuolo la sera in un caffè fra le risa, il ciarlare e l'urtarsi assieme de' scodellini, figuratevi la commedia ch'ella può essere. Stile cativo, scene slegate, superfluità di personaggi, mutazioni quasi impossibili di scene e tutto ciò che suggerì il capriccio v'è dentro. Pensate che questi sieno i minor difetti che l'adornano ; ma perché vedo in questo paese incontrare più i difetti delle commedie che il migliore, vi fo coraggio a farla recitare. A voi basta di aver concorso, non è vero ? Io ve ne so fare un regalo.³¹

À la suite d'un certain nombre de troubles qui se répandent aussi bien parmi leurs protecteurs de haut rang des théâtres que parmi les spectateurs populaires, en passant par les imprimeurs de feuilles volantes, les cafetiers, les vendeurs de billets de théâtre et les familles bourgeoises, les deux auteurs finiront par être bâtonnés par des émissaires de nobles qui se sont crus ridiculisés sur scène (III, 7-8), puis soumis à la sentence du Gouverneur de la ville : voulant rétablir l'ordre, ce dernier leur interdit d'exercer et impose la seule représentation de canevas du siècle précédent. Comme on le voit, certains éléments de l'action et du dénouement anticipent le traitement de *L'Amour des trois oranges*. À la fin de la comédie, Pasticcio

³⁰ Le même procédé sera employé par Gozzi lorsqu'il présentera sa première fable théâtrale ou sa traduction de Fayel (devenu Fajel sous la plume du traducteur). Ce détail résonne encore comme une anticipation ou un élément supplémentaire de la logique de reconstruction a posteriori dont Carlo Gozzi se fera le champion dans ses mémoires.

³¹ II, 18. « Zanetto : [...] Qui est l'auteur, cher Marquis ? Brouillon : Je ne peux pas vous le dire. Je vous dirai seulement qu'elle fut composée comme un passe-temps, en quinze soirs, à un bout de table de café entre les rires, les bavardages et les bruits de verres et de tasses ; vous imaginez quelle comédie cela a pu donner. Elle contient, dans un style déplorable, des scènes mal agencées, des personnages inutiles, des changements de décor presque impossibles à réaliser et tout ce que le caprice a pu inspirer. Il suffit d'imaginer que ce sont là les moindres défauts dont elle est parée. Mais puisque je vois que, dans ce pays, les défauts des comédies plaisent plus que leurs qualités, je vous incite à la faire représenter. Il vous suffit qu'elle ait du succès, n'est-ce pas ? Je vous en fais donc cadeau ».

proclame son intention de s'exiler à Venise pour poursuivre son œuvre³², tandis que Girandola est réintégré à la société à la condition qu'il n'écrive plus de comédies (III, 26). Dans cette comédie précoce sont déjà présents les thèmes que Carlo Gozzi développera dans ses écrits sur le théâtre, qu'il s'agisse de pamphlets visant Goldoni comme *Le Théâtre comique à l'hôtellerie du pèlerin*³³ (*Il Teatro comico all'osteria del pellegrino*), dialogue satirique qui circule clandestinement à partir des années 1758) ou de textes théoriques plus tardifs comme la préface à *Fajel* ou le *Discours ingénu* (*Ragionamento ingenuo*) de 1772³⁴.

Les joutes théâtrales est une pièce qui complète le tableau des querelles théâtrales des années 1750 et pousse assez loin, par un jeu de renvois, l'utilisation de la métathéâtralité pour dévoiler poétiques et contre-poétiques. Cette pièce est également étonnante par le fait que, malgré le genre des fables théâtrales en partie à *l'impromptu* dont il sera le promoteur dix ans plus tard, Carlo Gozzi utilise, pour combattre Goldoni (et Chiari, dans une moindre mesure), une comédie entièrement rédigée qui, d'une certaine façon, est elle-même réformée. On peut rêver à ce qu'il se serait passé si, entrant en lice à son tour (en admettant que la censure l'acceptât), cette comédie avait été représentée, créant une surenchère triangulaire.

³² Il faut remarquer que le verdict du gouverneur vient à la suite d'une série de requêtes qu'il reçoit lors de son audience et qui réclament le bannissement de présumés coupables d'impertinences liées aux représentations théâtrales. Voilà une étrange préfiguration des troubles auxquels Carlo Gozzi sera lui-même mêlé une vingtaine d'années plus tard lors de la représentation de sa pièce *Les Drogues d'amour* (*Le droghe d'amore*) dans laquelle Antonio Gratarol verra une satire de sa propre personne : Gozzi adressera une requête aux autorités pour défendre son honneur, Gratarol sera banni, la censure bloquera à long terme le texte narratif d'auto-défense que Gozzi ne pourra publier que sous forme de *Mémoires inutiles* à la fin du siècle.

³³ Disponible en français, en de longs extraits, dans le volume de la traduction du Théâtre comique par Ginette Herry, déjà cité.

³⁴ Le titre complet de ce long texte préfaciel (*Ragionamento ingenuo*) à l'édition Colombani des pièces de Gozzi (qui sera suivi d'un *Supplément : Appendice al ragionamento ingenuo*) est : *Discours ingénu et histoire sincère de l'origine de mes dix fables théâtrales*. La traduction de longs extraits de ces textes théoriques est proposée dans Carlo Gozzi, *Écrits sur le théâtre. Dramaturgie de l'acteur et poétique théâtrale*. Introduction, traduction et notes de Lucie Comparini et Eurydice El-Etr, Actes Sud-Papiers, 2010. Anna Scannapieco vient de rééditer ces textes fondamentaux (avec les inédits qui en préparent l'édition définitive) : Carlo Gozzi, *Ragionamento ingenuo. Dai « preamboli » all'Appendice. Scritti di teoria teatrale*, a cura di Anna Scannapieco, Venezia, Marsilio, 2014.

Comme l'a souligné Fabio Soldini dans son introduction au texte, nous avons ici la preuve que Carlo Gozzi a très vite compris la révolution apportée par la réforme du théâtre engagée par Goldoni. Mais le fait de la combattre sur le même terrain que les réformateurs comportait sans doute le risque d'un affaiblissement de la condamnation, ce qu'évitera la création de fables théâtrales dix ans plus tard. L'une des raisons de la non représentation et de la non publication des *Joutes théâtrales* de Gozzi est peut-être liée au fait que, modifiée sur la durée, elle n'était plus assez proche de l'actualité des années 1750 et, surtout, qu'entre-temps, le sujet et le genre avaient été exploités dans les œuvres mêmes des auteurs que Gozzi prenait pour cibles. Toutefois, il n'est pas exclu que, malgré le renoncement à la représentation et à la publication de cette pièce, l'entourage de Gozzi ait parlé de son existence jusqu'à ce qu'elle soit rapportée à Chiari et à Goldoni.

Comme on l'a vu, dans *Le Théâtre comique*, Goldoni ne fait pas apparaître le personnage de l'auteur. Il faut attendre l'année suivante, en 1751, pour que Goldoni se projette dans un personnage-auteur sur la scène³⁵, mais il le fait par le truchement d'un auteur réel de la traduction. Agacé, durant une tournée, que ses comédies soient moins appréciées à Turin qu'à Venise et sans cesse comparées à celles de Molière, il crée un *Molière (Moliere)*³⁶ en cinq actes (et non en trois actes comme le veut la

³⁵ Sur la représentation du métier d'auteur chez Goldoni, voir Bartolo Anglani, *L'Autore in Scena*, in *Le passioni allo specchio. Autobiografie goldoniane*, Roma, Kepos, 1996, p. 125-139, ainsi que Franco Fido, *Le professioni e il mondo del lavoro nel teatro di Goldoni*, in *L'avvocato di buon gusto. Nuovi studi goldoniani*, Ravenna, Longo Editore, 2008, p. 29-47, cap. 5, *Il mondo del teatro*, p. 37-39. Notons qu'en 1762, après la comédie *L'Impresario de Smyrne (L'impresario delle Smirne, 1759)* qui comporte un poète-librettiste, Goldoni se fera réellement apparaître comme auteur de livrets d'opéra dans le *dramma giocoso* metaméloramatique *La Belle Vérité (La bella verità)* : le personnage de Lorano Glodoci (anagramme de Carlo Goldoni) y est harcelé par les prétentions des chanteurs et torturé par son impuissance créatrice. Cf. Françoise Decroisette, *Goldoni et le metamelodramma : La bella verità*, in *Musiques goldoniennes. Hommage à Jacques Joly*, Aubenas, Circé, Outre-Monts, 1995, p. 37-43.

³⁶ Carlo Goldoni, *Il Molière*, a cura di Bodo Guthmüller, Venezia, Marsilio, 2004. Voir aussi, pour des études critiques de la pièce, Bodo Guthmüller, « *Ad imitazione dei Francesi : Il Moliere di Goldoni* », in *Problemi di critica Goldoniana*, I, 1994, p. 273-297 et Ginette Herry, *Molière ou le sursaut vindicatif*, in *Goldoni à Venise. La passion du poète*, Paris, Champion, 2002, p. 177-197. Sophie Marchand a récemment analysé l'adaptation que Mercier a faite du *Moliere* de Goldoni : Sophie Marchand, « Mercier et la

tradition comique italienne venue de l’impromptu) et, pour la première fois, en vers martelliens (dont le rythme ressemble à celui de l’alexandrin). L’originalité de la pièce consiste également dans le fait de faire coïncider dans l’intrigue de *Molière* la représentation de *Tartuffe* rebaptisé ici *L’Imposteur* (*L’impostore*) avec le moment où Molière épouse la jeune Béjard contre la volonté de Madeleine qui veut empêcher la représentation. Les obstacles sont augmentés par un personnage d’hypocrite moralisateur que Molière démasquera en jouant hors-scène le rôle de l’imposteur durant la représentation de sa pièce – et nom celui d’Orgon comme le voudrait la vérité historique – avec les vêtements mêmes de l’imposteur Pirlone, ainsi que par deux personnages de critiques théâtraux qui risquent de nuire à l’issue du spectacle. Il n’y a pas de véritable théâtre dans le théâtre dans *Molière*, car la représentation s’effectue hors champ, mais la figure de Molière permet à Goldoni de rappeler les difficultés que peut rencontrer un auteur, en particulier lorsqu’il est impliqué dans la vie (et même la survie) de la troupe pour laquelle il écrit (Molière est à la fois auteur, chef de troupe et impresario), contre la malveillance d’une partie de la critique. Sur un tout autre versant, presque opposé, et de manière plus légère et comique, Goldoni exploite, deux ans après, le thème des difficultés insurmontables de la mise en scène avec des acteurs qui, cette fois, se montreront mal disposés et mal choisis.

Avec *La cameriera brillante* (que Goldoni traduit *La Soubrette femme d’esprit* dans ses *Mémoires*), représentée dans la période difficile d’adaptation au théâtre de San Luca (automne 1753), Goldoni prend à contre-pied l’un des principes de sa réforme : la composition des rôles en fonction des caractéristiques des acteurs, principe qu’il rappellera dans la préface de la réécriture de *L’Intendante* (*La castalda*). *La cameriera brillante*³⁷ se situe après le succès de *La sposa persiana*, mais aussi au

réforme goldonienne à travers Molière (1776) », in *Le théâtre italien en France à l’époque des Lumières : entre attraction et dénégation*, textes réunis par Camilla M. Cederna, Lille, Editions du CS de l’Université de Lille3, UL3, 2012, p. 105-119.

³⁷ Ginette Herry prépare chez Marsilio le quatrième volume de sa *Biografia ragionata* (bibliographie raisonnée) de Goldoni qui contient aussi le commentaire le plus récent sur la pièce (dont la lecture éclairante qu’elle nous a permis de faire a confirmé la possibilité de dégager une étude spécifique de l’aspect métathéâtral et de la mise en abîme dans cette comédie. L’édition scientifique italienne de la pièce est la suivante : C. Goldoni, *La cameriera brillante*, a cura di Roberto Cuppone, introduzione di Paolo Puppa, Venezia, Marsilio, 2002.

carrefour d'un certain nombre d'expériences dans la carrière de Goldoni. La mise en abîme, dans cette comédie, s'effectue de manière particulièrement riche et originale. Goldoni se projette allégoriquement dans la nouvelle fonction qui lui est assignée à son arrivée au théâtre de San Luca, celle de *concertatore* (répétiteur) auprès des acteurs, fonction qu'il attribue au personnage éponyme. La pièce est aussi une façon, pour Goldoni, de s'approcher de nouveau de la comédie bourgeoise dont les premiers essais au San Luca ont échoué (en particulier *Il geloso avaro - L'Avare jaloux*). La métathéâtralité sert la tentative pour sortir d'une difficulté de réalisation sur le plateau (à laquelle les acteurs ont une grande part), mais elle propose une solution fantaisiste, voire irréalisable par son audace – et suggérée, pour le moins, avec une certaine auto-ironie. L'intrigue semble reprendre les schémas désormais connus de la servante maîtresse positive : Argentina, la femme de chambre de Pantalon, est désireuse de marier les filles de ce dernier pour pouvoir elle-même épouser son maître ; elle profite de la villégiature et de ses divertissements pour faire en sorte que ces unions soient possibles. La gageure est de taille car les affinités amoureuses se trouvent bloquées dans une combinatoire en chiasme, chaque amoureux/amoureuse ayant choisi comme partenaire celle/celui qui lui correspond le moins : la modeste Flamminia est attirée par Ottavio, noble désargenté mais particulièrement glorieux, tandis que l'orgueilleuse Clarice s'est promise au riche mais rustique Florindo. À cette configuration problématique s'ajoute l'accentuation du caractère de Pantalon aux tendances misanthropes et autistes qui ne veut ouvrir sa porte à personne. Le repas qu'Argentina³⁸ l'oblige à offrir aux prétendants devient l'occasion de

³⁸ Goldoni consacre plusieurs scènes de l'acte I à cette invitation et à la projection du repas dans les discussions des personnages, en particulier dans un dialogue entre Brighella (le serviteur de Pantalon) et Ottavio, le glorieux pique-assiette (I, 7) ; et dans un dialogue entre le même Brighella et Traccagnino, le serviteur d'Ottavio qui révèle l'état de pauvreté relative de son maître (I, 8). Dans le premier dialogue, Ottavio fait croire à Brighella qu'il a l'habitude de manger « salse, torte e pasticci » qu'on ne lui servira certainement pas à la taverne de campagne où il est censé déjeuner, puis salive à l'évocation du menu, plus simple mais abondant, de la table de Pantalon, malgré l'absence de « torte... pastizzi » que Brighella lui fait malicieusement remarquer. Dans le second dialogue, Brighella s'étonne auprès de Traccagnino qu'il meure de faim alors qu'aux dire d'Ottavio il devrait être habitué aux « ragù... pastizzi », ce à quoi Traccagnino répond par la pirouette verbale qui fait allusion à la polenta, plat des pauvres : « anca ieri avemo magnà un pastizzo de farina gialla ». Le jeu autour du terme *pasticcio* (augmenté de *torta*) est-il un pur hasard sous la plume de Goldoni ou peut-on voir là une allusion allégorique, avec détournement de sens

tous les rapprochements bien qu'il révèle les incompatibilités des caractères et des principes matrimoniaux. C'est alors qu'Argentina transforme les convives en spectateurs, puis en acteurs, forçant la prise de conscience par la pratique théâtrale. Le théâtre dans le théâtre se déploie progressivement, alors qu'Argentina devient elle-même actrice et metteur en scène. *La cameriera brillante* comporte trois types de représentations enchâssées – différentes par leur genre et leur déroulement – qui occupent une partie assez importante dans la pièce-cadre : une scène dans l'acte I (pantomime), cinq scènes dans l'acte II (saynètes) et huit scènes dans l'acte III (répétitions de la comédie).

A l'acte III s'affirme le procédé du *théâtre dans le théâtre*. Il s'agit, cette fois, de faire jouer aux convives eux-mêmes une petite pièce en un acte (un peu moins aboutie que *Le père rival de son fils* répétée par la troupe du *Théâtre comique*). Les acteurs sont ici des amateurs, pire de grands débutants (sauf peut-être Ottavio qui dit avoir déjà joué des héros nobles chez des princes), qui plus est récalcitrants aux rôles qui leur sont assignés. Argentina-dramaturge a choisi pour son petit théâtre de société une comédie de caractère ou plus exactement de caractères, au pluriel, (comme le suggérait déjà Orazio dans *Le Théâtre comique*, II, 3), une comédie entièrement rédigée (*premeditata* ou *studiata*) – contrairement aux saynètes à *l'improptu* qui ont formé la comédie (*concertata*) de l'acte II – et fondée sur la détermination socio-psychologique des personnages. Cette fois Argentina devient chef de troupe en action : c'est elle qui a recopié et distribué les rôles à apprendre et elle seule connaît le texte en entier. A l'en croire (III, 1), l'auteur veut rester anonyme, mais il semble qu'elle lui ait commandé cette petite pièce intitulée *Les Enormités* (*Gli spropositi*) pour la circonstance, à moins qu'elle en soit elle-même l'auteur incognito. Son dialogue avec Brighella avant le début de la répétition (III, 1) est métathéâtral : la figure de *capocomico* se confond avec celle du poète dramatique dont Argentina est le porte-parole. Aussi, la liberté qu'elle a prise de distribuer les rôles à sa façon relève-t-elle d'une expérience théâtrale inédite à laquelle son assistant-souffleur Brighella ne croit pas – compte tenu de la piètre qualité des acteurs. L'originalité du théâtre dans le

par rapport à la pièce de Gozzi, qui opposerait une théâtralité recherchée (*pasticci, torte*) se révélant en réalité très pauvre (la polenta de la table d'Ottavio) et une théâtralité naturelle, mais bien plus riche (le menu de la table de Pantalon) ? Comme on le verra, Chiari se souviendra des termes *pasticcio* et *torta* dans sa comédie métathéâtrale *Il poeta comico*.

théâtre tel qu'il s'organise dans *La cameriera brillante* consiste dans le fait que les acteurs doivent jouer les rôles les plus opposés à leur caractère, que le comique qui en découle vient du jeu problématique et qu'il s'agit d'un comique de circonstance, difficilement reproductible. Poursuivant le but du triple mariage, Argentina donne à son théâtre une fonction utilitaire et éphémère : une unique représentation et même une seule répétition suffiront. Dans la succession de dialogues amoureux qui doivent se conclure par des mariages, les acteurs ont tendance à sortir sans cesse de l'illusion théâtrale de la pièce enchâssée pour formuler des protestations ou pour introduire délibérément des répliques infirmant celles du texte et qui sont pour eux doublement des énormités. Le titre de la comédie enchâssée est à la fois théâtral et métathéâtral car distribuer les rôles et les jouer de cette façon est une énormité en soi, comme le remarque Brighella – le Brighella de la troupe du San Luca est Angeleri, ami de Goldoni – apparemment familiarisé avec la réforme. Dans sa préface, Goldoni indique la nouveauté de cette utilisation à contre-emploi des acteurs dans la comédie des comédiens :

C'est une idée tout à fait nouvelle que de donner un caractère déterminé à chacun des acteurs et de faire en sorte qu'ils soient forcés, dans la représentation fictive, de jouer un rôle opposé à leur propre caractère, qu'ils aient de la répugnance à dire le contraire de ce qu'ils pensent, même si c'est un rôle appris pour le jouer³⁹

Il est d'ailleurs possible que l'auteur tire cette palinodie de l'expérience de *Il geloso avaro*, comédie pour laquelle le choix premier de l'acteur Pietro Gandini, maigre et plutôt laid, s'est avéré malheureux alors que le choix postérieur du gracieux Pantalon Francesco Rubini sera profitable à la représentation (celle de Gênes, dont Goldoni se souvient peut-être au moment de publier *La cameriera brillante*). Ici, le divertissement théâtral de la villégiature et la réalisation ludique du procédé des rôles *a contrario* permettent d'en énoncer le principe dramaturgique sur scène et d'en dévoiler les modalités aux spectateurs. Argentina-Goldoni, face à l'énième échec du jeu des acteurs amateurs, répond à la critique de Brighella que son système fonctionnerait avec des comédiens professionnels (et serait donc reproductible), affirmant ainsi la validité d'un paradoxe sur le comédien avant la lettre (Mirandoline s'y est essayée sans le théoriser dans

³⁹ *Avis au lecteur.*

La Locandiera) et que l'objection de Brighella sur les inévitables remarques à voix basse des acteurs ne contredit pas :

Cela n'arriverait pas si les acteurs étaient des comédiens professionnels et s'ils se trouvaient dans un théâtre où ils ont l'habitude de jouer le rôle qu'on leur attribue.⁴⁰

La métathéâtralité s'exprime aussi sous la forme d'ordres ou de conseils qui valent moins pour ces dilettantes occasionnels que pour les acteurs professionnels en général. L'accent est mis, en particulier, sur l'importance de l'allure et la manière de se tenir sur scène, la nécessité de comprendre ce que l'on récite, de parler à son interlocuteur et non au public dans les dialogues, de ne pas se répéter dans l'espoir d'être applaudi, de ne pas inventer, modifier ni sauter des répliques, d'écouter attentivement le souffleur, de ne pas s'en prendre personnellement à l'auteur, de ne pas commenter à voix haute ce que l'on dit et de ne pas sortir de la fiction scénique (III, 5-11). Toutefois, les acteurs amateurs d'Argentina se montrent incapables de bien suivre ces consignes à cause de la répartition inadaptée des rôles : Ottavio doit jouer le second amoureux et l'homme modeste, de noblesse récente, tandis que Florindo doit se comporter en damoiseau s'exprimant de manière précieuse. Flamminia se voit attribuer la place de *prima donna* que sa qualité d'aînée de la famille devrait lui réserver (sa cadette a été promise avant elle), même si elle joue peu volontiers le rôle d'une femme noble et orgueilleuse, tandis que Clarice est obligée, bien malgré elle, d'imiter une jeune fille humble et pleine de retenue. Ce faisant, Goldoni dédommage peut-être l'actrice Teresa Gandini (Flamminia), plus sympathique dans cette comédie que Caterina Bresciani (Clarice), du retournement de situation qui a vu le public s'enflammer pour la *seconde amoureuse* au détriment de la première amoureuse avec *La sposa persiana*. Dans *La cameriera brillante*, les scènes de répétition entre acteurs amoureux sont particulièrement comiques, car chacun répugne à jouer son rôle et le joue mal, alors que, simultanément, il voit chez son partenaire la piètre imitation de ce qu'il apprécie le plus. Dans la permutation fictive imposée par la distribution des rôles, les couples s'avèrent encore plus mal assortis que dans la *réalité* de la pièce-cadre, les incompatibilités s'exacerbent et les dialogues amoureux tournent court (III, 7 ; III, 9).

⁴⁰ III, 10.

L'illusion théâtrale est sans cesse rompue par les interventions des acteurs sur leur rôle, ce qui l'empêche de basculer dans la séduction trompeuse. Le procédé débouche sur l'échec dans un premier temps. Seul le couple Pantalon-Argentina réussit à jouer sa scène jusqu'au bout, car la jeune femme, seule bonne actrice de la représentation (comme Mirandolina dans le jeu de la séduction), imite la servante respectueuse et amoureuse (à la Pamela, ce qu'elle n'est pas, avec son brio sans réel engagement affectif)⁴¹, tandis que Pantalon, malgré le toscan imprononçable de ses répliques, accepte de jouer le rôle du maître ouvert et éclairé. Peu à peu, le jeu thérapeutique transforme légèrement les personnages-acteurs : Flamminia par exemple (III, 8) réussit à se venger de l'orgueil de sa sœur par le jeu (un clin d'œil à Teresa Gandini contre Caterina Bresciani ?). La projection en l'autre des fixations de chacun, de son idéal et de son désir, d'abord caricatural, produit le déclic escompté lors des promesses fictives de mariage où les amoureux, devenus conscients de leurs excès, s'ouvrent au compromis. Le jeu des miroirs déformants, dans ce jeu de miroirs croisés, finit par être efficace pour le dévoilement de la part acceptable de l'autre. Après avoir éprouvé des difficultés dans l'impossible application d'un paradoxe sur le comédien avant Diderot, les acteurs amateurs se mettent à parler vrai tout en parlant faux, faisant fusionner momentanément l'individu avec le rôle (III, 13). Le théâtre d'Argentina, au-delà du divertissement et de l'intérêt qui en découle, apparaît comme une proposition faite par Goldoni à ses acteurs professionnels de les suivre dans des expérimentations qui bouleversent les hiérarchies ainsi que les habitudes de jeu et de distribution (y compris les siennes).

Pietro Chiari ne se bat pas sur le terrain des pratiques goldoniennes avec les acteurs. Ex-jésuite originaire de Brescia, l'abbé Chiari s'est formé à Modène où il a été précepteur et secrétaire, et où il a gardé de nombreux amis intellectuels⁴². Sa carrière d'auteur à gages commence en 1749 et ses

⁴¹ Rappelons que *Pamela* (1750, inspirée du roman de Richardson) est la première comédie sans masques de Goldoni. Une parodie de ce type de personnage est visible dans les faux adieux larmoyants de Corallina à son maître dans *La gastalda* (*L'Intendante*) de 1751, ainsi que dans la scène de la facture de *La Locandiera* (1753). La soubrette Giustina Campioni pour laquelle Goldoni écrit le rôle-titre de *La cameriera brillante* avait, sans doute, les qualités nécessaires pour jouer les rôles sérieux si on en croit son passage à l'emploi de *première amoureuse* dont nous informe Goldoni à la fin de sa préface.

⁴² La famille de Goldoni, qui est né à Venise, est originaire de Modène.

déplacements comme auteur attiré d'une troupe théâtrale suivent l'itinéraire emprunté par Carlo Goldoni, occupant la place que ce dernier laisse libre, progressivement, dans les principaux théâtres vénitiens. Pietro Chiari est un polygraphe, auteur de romans, de lettres familières et de poèmes, directeur de journal (pour la *Gazzetta veneta*), promoteur de nouveautés littéraires et traducteur⁴³. Il conçoit les sources d'inspiration, voire les plagiats, comme des possibilités d'émulation, n'hésitant pas à s'appuyer sur les créations goldoniennes pour en proposer des variantes, ou des suites, et reçoit assez de soutien de la part de certains lettrés et du public. La rivalité avec Goldoni et les polémiques qui s'ensuivent atteignent un point culminant autour des années 1754-1755. Mais avant, pour affirmer sa qualité d'auteur réformateur, Chiari revient d'abord à la figure de l'auteur Molière. Le succès du *Molière* goldonien l'incite à reprendre le sujet et lui donne l'idée de faire fusionner le domaine public et le domaine privé dans la représentation biographique d'un grand auteur de théâtre. Toutefois son *Molière mari jaloux* (*Moliere marito geloso*) représenté en 1753 enferme le personnage dans ses déboires affectifs et le montre exclusivement tourné vers la coulisse plus que vers la scène⁴⁴. Pour inventer la suite des aventures domestiques de Molière après son mariage avec Guerrina (dont le nom avait été tiré par Goldoni de celui du second mari d'Armande), Chiari exagère le dilemme entre l'auteur-imprésario et l'individu Molière. En effet, les personnages de Madeleine et de Pirlon ayant disparu, les obstacles extérieurs au bonheur du protagoniste sont constitués par l'actrice La Brie – jalouse du succès de Guerrina – et par le marquis d'Estrame qui veut séduire Guerrina. Quant à la servante La Forêt, elle seconde ici Guerrina dans ses

43 Peu de textes critiques sur Pietro Chiari dramaturge ont été produits depuis les études qui lui ont été consacrées au début du XX^e siècle pour en exhumer l'œuvre : Gianfrancesco Sommi-Picenardi, *Un rivale del Goldoni: l'abate Chiari e il suo teatro comico*, Milan, Stamperia Editrice Lombarda di Mondaini, 1902 ; Giuseppe Ortolani, *Settecento. Per una rilettura dell'abate Chiari*, Venise, Fontana, 1905, ed. 1960. Le colloque vénitien de 1985 reste une référence importante : *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, a cura di Carmelo Alberti, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1986. Récemment, Marco Catucci a publié le diptyque *chinois* (*La schiava cinese - Le sorelle chinesi*) de Chiari ainsi qu'un ouvrage sur son théâtre exotique : Marco Catucci, *Il teatro esotico dell'abate Chiari. Il mondo in scena tra décor e ragione*, Rome, Robin Edizioni, 2007. Valeria Tavazzi a publié un ouvrage sur les échos des polémiques théâtrales contenus dans les romans de Pietro Chiari : Valeria G.A. Tavazzi, *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Rome, Bulzoni Editore, 2010.

⁴⁴ P. Chiari, *Commedie in versi...*, op.cit., Bologne, AS. Tommaso d'Aquino, t. 2, 1760.

subterfuges pour soigner la jalousie de Molière. Ce dernier, à la fois mari et amoureux, doit lutter, au nom du succès de la troupe, contre le désir de ne pas faire monter son épouse sur la scène alors qu'elle en est la *jeune première*. L'obstacle principal est donc inhérent au caractère presque paradoxal du protagoniste (au même moment Goldoni crée un véritable caractère paradoxal avec *L'Avare jaloux - Il geloso avaro*). Ici, la passion fait basculer le domaine privé dans le domaine public. L'impasse du paradoxe est résolue par l'utilisation d'un procédé facile, romanesque et spectaculaire dont il est devenu le maître : l'enlèvement de Guerrina par le marquis d'Estrame, empêché in extremis par un duel, provoque l'amendement de Molière et la sortie de crise qui, grâce aux efforts de Guerrina elle-même, garantira la poursuite de l'activité théâtrale et l'accès de l'épouse actrice à une part de liberté licite.

Un simulacre de l'auteur est alors proposé par Goldoni durant la saison du carnaval de 1754 avec *Le Philosophe anglais (Il filosofo inglese)*⁴⁵. Le sujet est, cette fois, entièrement inventé par Goldoni et le protagoniste peut être vu comme une allégorie de l'auteur empêché, car Jacobbe Monduill est victime de la rumeur calomnieuse et de l'idéologie sectaire de prétendus moralisateurs savants. Cette comédie provoque immédiatement des critiques pour la non conformité du personnage principal avec l'attitude philosophique qu'il professe. Mais surtout la polémique s'envenime lorsque Pietro Chiari écrit durant la même saison théâtrale *Le Philosophe vénitien (Il filosofo veneziano)*⁴⁶, réactivant la thématique en même temps que les luttes de factions entre goldonistes et chiaristes⁴⁷. Son succès immédiat (la pièce est à l'affiche dix-huit soirs de

⁴⁵ Nous ne nous attardons pas sur cette comédie de Goldoni qu'on peut lire dans l'édition scientifique suivante : Carlo Goldoni, *Il Filosofo inglese*, a cura di Paola Roman, Venise, Marsilio, 2000. Voir aussi : Ginette Herry, *Dramaturgie, philosophie et politique : Le Philosophe anglais de Carlo Goldoni*, in *Le philosophe sur les planches. L'image du philosophe dans le théâtre des Lumières : 1680-1815*, textes réunis par Pierre Harmann, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p. 203-216.

⁴⁶ P. Chiari, *Commedie in versi...*, *op.cit.*, Bologne, AS. Tommaso d'Aquino, t. 4, 1760. Nous renvoyons aux deux articles qui font le point sur la rivalité Goldoni-Chiari autour des comédies du philosophe, articles publiés après celui de Ginette Herry sur *Le Philosophe vénitien* de Goldoni dans les actes du colloque *Le philosophe sur les planches*, *op. cit.* Paola Roman, *La querelle du Philosophe anglais*, p. 217-224 ; Lucie Comparini, *Une philosophie en situation dans Le Philosophe vénitien de Pietro Chiari*, p. 225-235.

⁴⁷ Cf. Ginette Herry, *Pour une biographie détaillée de Carlo Goldoni: printemps 1755 -*

suite) consacre son auteur : accueilli triomphalement à Modène par ses amis de l'académie arcadienne des Dissonants (*Dissonanti*) à laquelle il appartient sous le nom d'Egerindo Criptonide (poète arcade), il sera nommé poète de cour par le Duc Frédéric III. Dans la comédie de Chiari, le philosophe est plus clairement utilisé comme la figure allégorique du poète déraciné qui se bat pour ses choix. Des scènes du *Philosophe vénitien* sont consacrées à des discussions animées sur la composition, la représentation, la publication et la critique d'œuvres théâtrales. La métathéâtralité est d'autant plus soulignée par Chiari que son protagoniste Zanetto est un Vénitien, fils de marchand, installé clandestinement en Hollande après avoir fui un mariage arrangé par son père et se retrouvant aux prises avec les préjugés des personnages qu'il côtoie, en particulier avec ceux du président D'Osbech : friand de nouveautés culturelles mais piètre lecteur, D'Osbech convie Zanetto à un débat littéraire et l'une de leurs longues discussions est consacrée au théâtre (III, 2). Face aux préjugés négatifs de ses interlocuteurs, Zanetto, qui subvient à ses besoins par l'écriture, défend la dignité du roman, la validité de l'imitation théâtrale⁴⁸ (dans laquelle il faut voir une allusion au plagiat dont Chiari est accusé par les goldonistes) ainsi que la valeur de la comédie larmoyante⁴⁹. Il va sans dire que Zanetto, en qui

automne 1756. *Premiers matériaux*, in Carlo Goldoni, a cura di Carmelo Alberti e Ginette Herry, Venise, Il Carlo, 1996, p. 11-47.

⁴⁸ Zanetto déclare à Arlequin : « Merita lode, e premio chi d'imitar procura. / Tutte l'arti fa sempre la scimmia alla Natura. » (*Il mérite louange et récompense, celui qui tente l'imitation. / Tout art fait le singe devant la Nature*) (IV, 4). Il est possible que Chiari emploie, en toute conscience, la métaphore du singe dont il avait été victime en 1751 dans une lettre familière de Giuseppe Antonio Costantini (avec le titre *La scimmia col fagotto*, parue en 1752 dans le volume VII des *Lettres critiques*) pour la généraliser à tous les artistes et créateurs. Dans cette même comédie, le débat sur la valeur d'un auteur de théâtre avec le président D'Osbech fait figurer ce terme (*scimmia*) dans l'intention de désigner le vol de titres de la part d'un poète comique à la mode qui n'est autre que Chiari lui-même (III, 2). Zanetto rétorque par le principe de la compétition, employant le mot (sans doute allusif) de *gara*. Il faut comprendre que le perfectionnement de Chiari s'opère sur les erreurs de Goldoni : « L'intelletto dei omeni s'aguzza con la gara / E dai falli dei altri a no fallar s'impara » (*L'esprit des hommes s'aiguise grâce à la joute / Et des erreurs d'autrui on apprend à ne pas faire d'erreurs*).

⁴⁹ Pour Zanetto, « Se vede dal far pianzer chi ze bravo scrittor ; / El pianto è la più nobil passion del nostro cor. / Per rider ghe vol poco, se ride ancor un matto, / Ghe vol assae per pianzer : ghe vol un cor ben fatto » (III, 2). (*Un écrivain se reconnaît s'il sait faire pleurer / Les larmes sont la plus noble passion de notre cœur / Il faut bien peu pour rire, si même un fou peut rire / Il faut beaucoup pour pleurer : il faut un cœur bien fait*).

le philosophe se mêle à l'homme de lettres, parle au nom de l'auteur. Les pièces de Chiari citées et commentées sur scène sont *Molière mari jaloux* (appelé ici *Molière ammogliato* - *Molière marié* - qui en est peut-être le premier titre avant publication), *Pamela mariée* (*Pamela maritata*, écrite après la *Pamela* de Goldoni) et *L'Esclave chinoise* (*La schiava cinese*, écrite après *La sposa persiana* de Goldoni). D'Osbech accuse l'auteur de ces pièces – dont Zanetto se dit l'ami – de créer des « caractères forcés » et des « intrigues molles ». Les débats de poétique théâtrale se mêlent à la philosophie morale, les vices (par exemple ceux du personnage de Valerio dans la pièce) devant être montrés pour mieux faire ressortir les vertus, ce que permet la mise en scène d'un philosophe particulièrement humanisé et auquel le spectateur peut s'identifier. Zanetto, malgré sa fragilité identitaire, économique et sociale, devient un héros persécuté mais non moins combatif dont Chiari est devenu le spécialiste en s'inspirant de romans contemporains (comme le *Tom Jones* de Fielding dont il a tiré la trilogie de *L'Orphelin*) : il défend sa liberté de choix, prônée comme valeur absolue en opposition à l'alliance que sa famille veut lui imposer, au point de mettre en péril ses liens avec Marianna, la jeune Hollandaise dont il est entre-temps tombé amoureux. La crise se résoudra, toutefois, par la fin conventionnelle d'un heureux hasard, à savoir la conformité du désir des jeunes gens avec la clairvoyance – voire la préscience – de leurs pères.

Avec *Le Philosophe vénitien*, Chiari a sans doute entrevu tout le parti qu'il pouvait tirer du procédé métathéâtral. Il n'est pas étonnant qu'il décide d'étendre ce dernier à toute une comédie au moment où il se voit reconnu et couronné comme un poète dramatique de valeur. Mais c'est encore en référence à Goldoni qu'il entreprend de montrer sur scène un auteur dramatique sans avoir recours à la projection historique ou romancée du dramaturge comme Molière, Térence ou Plaute (*Terenzio* est une création de Goldoni de 1755, suivie de *Marco Accio Plauto* de Chiari). Dans *Le théâtre comique* de Goldoni, l'auteur dramatique n'était pas apparu sur scène, même si le chef de troupe, Orazio, s'en faisait le porte-parole réformateur, en particulier face au personnage de Lelio, un mauvais poète dramatique qui essayait d'entrer au service de la troupe par toutes sortes de propositions de textes inacceptables aux yeux des promoteurs du nouveau théâtre comique. Le personnage épisodique et comique de Lelio, sorte de double négatif ou de double inexpérimenté de l'auteur réformateur, ne pouvait garantir l'identification à l'auteur positif contemporain. C'est Chiari

qui, avec une certaine audace, place sur le plateau un poète dramatique de son temps censé réunir les qualités nécessaires à la réforme et à la défense de celle-ci. Enhardi par le soutien de ses amis lettrés – et peut-être pour répondre aux compositions poétiques de Giogio Baffo et de Gasparo Gozzi en faveur de Goldoni parues en 1754 à Venise –, Chiari écrit *Le Poète comique* (*Il Poeta comico*) durant le carnaval de 1755⁵⁰. Il s'agit, à quatre années de distance, d'une réponse implicite au *Théâtre comique* que Goldoni avait lui-même présenté comme une pièce programmatique mettant en action sa poétique. Toutefois, Chiari utilise *Le Poète comique* moins pour contrecarrer les préceptes goldoniens que pour affirmer sa suprématie d'auteur. La pièce est choisie durant l'été de 1755 (avant l'ouverture de la saison théâtrale vénitienne), à Modène, pour accompagner le couronnement de Chiari en tant que poète de cour. Son importance est visible dans l'édition de ses comédies en vers : *Le Poète comique* sera placé en début de volume, au même titre que ses autres comédies métathéâtrales dont la chronologie réelle est bouleversée pour mettre en avant une chronologie *poétique*, avec, respectivement, en ouverture des quatre premiers volumes, *Plaute*, *Térence*, *Le Poète comique* et *Le Philosophe anglais*.

Chiari place sur scène ce que Goldoni n'a pas montré ou qu'il a laissé en coulisse⁵¹. Il nous semble qu'il profite aussi de l'occasion de ce dévoilement pour éclairer une autre forme de coulisse. En effet, dans *Le Poète comique*, l'auteur, encore plus que dans le cas de Molière, est vu en tant qu'individu, dans un environnement privé dont il ne sort jamais. En outre, il est saisi non seulement au moment où il n'est pas encore reconnu comme auteur, mais où cette reconnaissance pose problème. Chiari déplace la focalisation sur un poète caché et empêché. Là où Goldoni mettait en

⁵⁰ P. Chiari, *Commedie in versi...*, op.cit., Bologne, AS. Tommaso d'Aquino, t. 3, 1760.

⁵¹ Ginette Herry a fait le lien entre cette comédie de Chiari et *Le Théâtre comique* de Goldoni. Cf. Carlo Goldoni, *Le Théâtre comique*, op. cit., *Introduction*, p. 47. Voir aussi ses analyses dans l'article consacré à Chiari lors de la publication des actes du colloque de 1985 : Ginette Herry, « *La commedia è un'impresa più di tutte difficile...* », in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, op. cit., p. 170-187. Nous signalons aussi l'article plus récent de Cristina Cappelletti sur le sujet qui nous intéresse ici : Cristina Cappelletti, « Il commediografo in commedia. Appunti su Pietro Chiari personaggio letterario », in *Quaderni di lingue e letterature*, Università degli studi di Verona, Facoltà di lettere straniere, n. 32/2007, p. 27-42. Cet article cite une pièce du baron Giovanni Carlo Cosenza intitulée *Pietro Chiari* et représentée à Naples en 1821 (nous n'avons pas encore pris connaissance de cette œuvre apologétique consacrée à la figure de Chiari).

scène, sur le modèle de la comédie des comédiens, les répétitions d'une troupe de théâtre en voie de transformation, Chiari oriente son traitement sur un auteur particulièrement singulier. En baptisant son protagoniste Zanetto comme celui du *Philosophe vénitien*, il confère au poète la dimension du héros presque romanesque de la pièce précédente et l'isole dans ses vicissitudes comme il l'avait fait avec son homologue. Zanetto est *forestiero* (étranger d'une autre région) en tant que Vénitien établi à Modène (hommage rendu aux partisans de Chiari), il parle vénitien quand tous les autres personnages de la pièce (sauf Arlequin) parlent toscan ; il s'est employé pour survivre comme le secrétaire d'un financier ; la clandestinité de Zanetto ne concerne pas l'identité sociale du personnage, mais plutôt son véritable statut professionnel, car son emploi de secrétaire fait écran à sa véritable passion qu'il voudrait transformer en métier : celui d'auteur dramatique. Or, le secret est doublement imposé à Zanetto par le fait qu'il ne peut déclarer cette activité à son hôte et employeur Fabrizio – ce dernier étant farouchement hostile au théâtre – et par le fait que cette révélation compromettrait le mariage d'amour entre Zanetto et Rosina, la fille de Fabrizio. Outre sa théâtraphobie, Fabrizio a un autre défaut : c'est un homme instable, à l'opinion changeante, qui se laisse influencer par les déclarations des critiques sans se faire lui-même une idée des nouveautés. La portée allégorique de ce personnage est assez claire : il s'agit de montrer à quel point les œuvres théâtrales et leurs auteurs sont soumis à l'inconstance du public. La pièce permet alors d'exposer différentes opinions sur ce qu'est la bonne comédie, école des mœurs et école de style (grâce au vers martellien), mais non moins divertissement qui peut conserver ses personnages traditionnels masqués (Arlequin, par exemple, auquel on impose l'obligation d'apprendre son texte en martelliens vénitiens). Entièrement métathéâtral dans le choix de son sujet, *Le Poète comique* met également au jour le drame de l'auteur secret qui livre son œuvre sans pouvoir intervenir dans la répétition privée que vient lui demander l'actrice Fiammetta et provoque involontairement la jalousie de Rosina. L'accent est mis sur le paradoxe de l'auteur dont l'existence en tant qu'auteur est impossible et, qui, comme le dit Fiammetta, ne peut équivaloir qu'à une forme de mort (I, 3).

Au fur et à mesure qu'avance l'intrigue, Zanetto met en avant et défend l'honorabilité du métier de poète comique (II, 7), puis se défait de son dilemme entre projet de mariage et activité secrète : lorsque son identité

d'auteur est révélée, il choisit résolument la passion théâtrale et l'honneur de poète, malgré le risque de perdre son hôte, futur beau-père et père de substitution (l'amour pour Rosina semble relégué au second plan tant la reconnaissance identitaire est ce qui taraude le plus le protagoniste, III, 5). En outre, Zanetto s'affirme dans sa façon de faire front à une kyrielle d'opposants : les moralistes anti-théâtre, les fanatiques partisans d'une faction dont on comprend qu'elle est goldonienne, incarnée par l'agent des finances Agapito, le public aux goûts variés et changeants incarné par Arlequin, les paresseux et les ignorants qui se permettent de juger des pièces qu'ils n'ont pas vues (le Comte de la Paille est la reprise d'un personnage déjà présent dans le *Molière* puis dans *Le philosophe vénitien* de Goldoni), les gazetiers et les médisants des cafés, enfin ceux qui remettent en cause la paternité de son œuvre une fois qu'il se déclare l'auteur de la pièce à l'affiche (alors que le manuscrit complet de sa pièce est perdu). C'est donc dans l'adversité que se consolide son goût pour l'écriture théâtrale et pour la comédie moderne en vers martelliens dont Chiari se fait le promoteur en évoquant, par la bouche de Zanetto, le public modénais bienveillant (III, 5). A l'acte IV, l'intrigue est relancée par la sortie de Fabrizio qui accepte de se rendre au théâtre parce que le bruit couit qu'il y est tourné en ridicule dans la comédie de caractère de Zanetto intitulée *L'Irrésolu*. C'est une autre occasion pour Chiari de plonger son protagoniste dans la solitude du poète attendant que lui soient rapportés le déroulement et l'issue de la représentation. Contre toute attente, Fabrizio revient enthousiaste, décrivant les effets sur lui de la comédie de caractère – mais d'un caractère positif malgré son défaut – qui lui a ouvert les yeux. Le miroir du défaut présenté sur scène a fait place à l'idéalisation et Fabrizio s'est identifié au protagoniste de *L'Irrésolu* au point de prendre pour lui les applaudissements des spectateurs (IV, 3) :

Fabrizio : Oh se veduto aveste, siccome vidi anch'io
 Che stupendo carattere dipinge in scena il mio !
 Generoso, benefico, con tutti, a tutte l'ore,
 De' Poeti, e Filosofi, amico e protettore,
 Che pensa, e non risolve, che cangia di presenza,
 Ma per grandezza ei pensa ; e cangia per prudenza.
 Oh ! se sentito aveste da' luoghi più lontani
 Come a certe mie scene battevasi le mani.
 Tutto plauso era quello, che a me venia mandato,

L. COMPARINI

E a Zanetto io lo deggio.⁵²

Les caractéristiques modernes et typiquement goldoniennes de la composition de Zanetto, qui a su à la fois faire rire, émouvoir et instruire ne se retrouvent pas forcément aussi bien représentées dans les œuvres de Chiari, contrairement à ce que *Le Poète comique* veut démontrer en valorisant la poétique chiarienne par l'intermédiaire d'un porte-parole autrement plus efficace que Chiari. La représentation qui a eu lieu hors scène a poussé Fabrizio à se ranger du côté des partisans du théâtre en général et du théâtre réformé en particulier. A la fin de la pièce, Zanetto est autorisé à entrer en pleine possession de ses droits d'auteur, de la main de Rosina et des biens mêmes de Fabrizio. Toutefois, cette consécration ne s'effectue qu'après une dernière épreuve, celle de la déréliction liée à la perte du manuscrit en mesure de prouver qu'il est bien l'auteur de la comédie représentée ce soir-là (la détresse de Zanetto et les accusations qu'il essuie durent huit scènes, à cheval entre l'acte IV et l'acte V). Ce rebondissement permet à Chiari de mêler à la pièce métathéâtrale la polémique liée à sa rivalité avec Goldoni, même s'il la présente apparemment comme la première comédie qui a clarifié les idées du public sur le théâtre. La scène se transforme en terrain d'attaque et de défense et non seulement en « chaire de poésie » comme voudrait le faire croire la préface du *Poète comique* :

Le due numerose fazioni, in cui era allora Venezia tutta divisa ; il calore con cui si disputava da ambi le parti sopra il nuovo gusto poetico introdotto nei nostri Teatri ; le confuse, e tra di loro contrarie opinioni del Volgo mal pratico, che metteva in quistione, e formava a suo senno l'idea del vero Poeta comico, ed il carattere della vera Commedia, concepir mi fecero il disegno di cangiare in cattedra di Poesia comica le pubbliche scene, onde tutto ad un tratto illuminare i ciechi, convincere gli increduli, e dar da sostenere le proprie opinioni, e combattere le altrui stravaganze. Il mio disegno riuscì ; e a farlo riuscire contribuì non poco la novità dell'idea. [...] Non si deplorò più la rovina imminente delle burlette

⁵² « FABRIZIO : Oh, si vous aviez vu, comme je l'ai vu moi-même, / Quel splendide caractère il fait de moi sur scène ! / Généreux, bienfaisant, avec tous, à toute heure, / Ami et protecteur des poètes, des philosophes, / Qui pense et ne résout, qui change incontinent, / Mais change par prudence et pense avec le cœur. / Si des coins éloignés vous aviez entendu Les applaudissements à mes scènes résonner ! / C'était à moi comme un accord qu'ils étaient adressés, / C'est à Zanetto que je dois tout cela ».

dell'Arte, che andavano a gran passi in disuso ; e divenne invidiabile la professione di Poeta comico [...] L'oggetto che presi in essa di mira fu di giustificare e difendere in generale ogni scrittore di commedie ; e sopra tutto il nuovo gusto poetico su' Teatri introdotto, che dagli intellettuali più illuminati si chiamava *Riforma*.⁵³

Chiari fait très précisément entrer dans l'intrigue du *Poète comique* les joutes critiques liées à son *Philosophe vénitien*, comédie jamais citée mais intégrée à la trame lorsque se fait jour le doute autour de la paternité de *L'Irrésolu*. L'auto-défense de l'auteur devient même par endroits auto-célébration. A la fin de l'acte IV, la pièce de Zanetto est attribuée à l'auteur anonyme d'une *Lettre* théorique sur la comédie dont Agapito se dit l'ami (IV, 8). Grâce à une longue tirade de Zanetto, Chiari se donne la possibilité de répondre sur scène à l'auteur anonyme de la *Lettre* réelle : ce dernier est, en réalité, Stefano Sciugliaga, ami de Goldoni, qui a fait paraître à Mantoue la même année (1754) un texte critique anonyme où il est largement question du *Philosophe vénitien* et dont le titre complet est *Instructions pour le théâtre comique, écrites en forme de Lettre de monsieur N.N. à un ami désireux de composer des comédies*⁵⁴. Chiari, par la bouche de Zanetto, reproche essentiellement à l'auteur de n'avoir rien compris à sa comédie et de commettre l'impair de publier un jugement sur une œuvre qui n'est pas encore éditée. En effet, *Le Philosophe vénitien* paraîtra seulement dans les

⁵³ « Les deux abondantes factions qui divisaient Venise, la passion avec laquelle les deux partis dissertaient sur le nouveau goût Poétique introduit dans nos Théâtres, les avis confus et contradictoires d'un public sans lettres qui mettait en cause le vrai Poète comique et le caractère de la vraie Comédie en s'en faisant une idée personnelle, tout cela me poussa à concevoir le dessein de changer en chaire de Poésie comique la scène publique, de façon tout à la fois à rendre la vue aux aveugles, à convaincre les incrédules et à fournir des armes aux personnes raisonnables et modérées pour défendre leurs opinions et combattre les extravagances d'autrui. Mon dessein réussit et ce qui contribua grandement à sa réussite fut la nouveauté de l'idée. [...] On ne déplora plus la ruine imminente des petites farces à l'impromptu qui se démodaient à grands pas et la profession de Poète comique devint enviable [...] Mon but fut de justifier et de défendre en général tout auteur de Comédies et surtout le nouveau goût poétique introduit dans les Théâtres que les esprits les plus éclairés appelaient Réforme ». P. Chiari, *Osservazioni critiche sopra il poeta comico*, in *Commedie in versi...*, op. cit., t. 3, p. 3-4.

⁵⁴ Il s'agit d'un opuscule de trente pages, publié anonymement sous le titre *Istruzioni per il teatro comico, scritte a maniera di Lettera del Sig. NN a un suo amico ch'è voglioso di comporre commedie*. À la fin du livret est indiquée la mention de l'édition : In Mantova, 1754. Per l'erede di Alberto Pazzoni, Regio Ducale Stampatore.

Comédies en vers de Chiari à partir de 1756 (édition vénitienne Bettinelli)⁵⁵, accompagné d'une préface qui rappelle le contexte polémique de la représentation – et la probable nouveauté de la référence sur scène à la querelle – en ironisant après-coup sur la contribution involontaire des critiques et, en particulier, de l'auteur de la fameuse *Lettre* au succès de sa pièce :

Questa gloria non ha potuta negarmela il più caldo degli emoli miei, che in una sua lettera anonima, fu cieco a segno di recidersi il naso per insanguinarsi la bocca, facendo un panegirico alla Commedia nell'atto medesimo che metteva alla tortura il suo cervello per criticarla. L'apologia, che in essa introdussi d'altre mie antecedenti Commedie era adatta alle circostanze d'allora ; e fu quel colpo inaspettato, che sorprese l'Udienza, e la trasse quasi fuori di sé, per il piacere incredibile di sentir ricopiate sulle scene quelle dicerie, quelle accuse, e quelle difese che facevano l'argomento ordinario delle conversazioni private, e delle pubbliche più solenne adunanze. Io mi difesi da mille imposture, che sentivo tuttodi suonarmi all'orecchio ; ma lo feci in maniera, che non osarono chiamarmi temerario, o incivile neppur quelli istessi, che mi volevan ad ogni modo colpevole.⁵⁶

L'affaire ne s'arrête pas là : les amis de Chiari font paraître une série de textes en réponse à Sciugliaga pour défendre Chiari, en particulier la *Réfutation des critiques faites à certaines comédies de l'abbé Chiari et principalement au Philosophe vénitien par l'auteur des Instructions pour le théâtre comique* (1754)⁵⁷ dont l'auteur (également anonyme) est l'abbé

⁵⁵ P. Chiari, *Osservazioni critiche sopra le Commedie contenute in questo tomo quarto*, in *Commedie in versi...*, op. cit., t. 4, p. 4.

⁵⁶ « Cette gloire n'a pu m'être refusée par le plus échauffé de mes émules qui, dans sa Lettre anonyme, fut aveugle au point de se couper le nez pour ensanglanter sa bouche, faisant un panégyrique à la Comédie en même temps qu'il se torturait l'esprit pour la critiquer. L'apologie de certaines autres de mes Comédies antérieures que j'introduisis dans cette dernière était dictée par les circonstances de ce moment-là ; et ce coup inattendu surprit le Public et le fit presque délirer du plaisir incroyable d'entendre répétés sur scène les débats, les accusations et les défenses qui étaient le sujet ordinaire des conversations privées et des réunions publiques les plus sérieuses. Je me défendis quant à moi des mille impostures qui résonnaient à mes oreilles du matin au soir, mais je le fis de telle sorte que même ceux qui me voulaient coupable à tout prix n'osèrent pas me qualifier d'impertinent ou de malotru ».

⁵⁷ [Giovanni Battista Vicini] *Confutazione delle Censure fatte ad alcune Commedie del Sig. Ab. Chiari e principalmente al Filosofo veneziano dall'autore delle Istruzioni per il Teatro*

Vicini, premier poète de la cour de Modène. La charge polémique contenue dans *Le poète comique* se manifeste de biais, mais Goldoni est toutefois pris pour cible grâce au personnage d'Agapito. Ce dernier, dans les discussions métathéâtrales d'ordre général, a avancé des arguments à la fois vagues, partiels et spécieux pour nier les qualités de Zanetto en tant qu'auteur. L'utilisation de la terminologie théorique goldonienne du Monde et du Théâtre s'est trouvée ainsi parodiée, en même temps que les critiques souvent faites à Chiari contre son absence de génie comique :

Agapito : Ha studiato, ha dell'ingegno ; ma tuttociò non basta.
 Ci vuol... lo so ben io... non serve aver del fondo :
 Ci vuol mondo e teatro... ci vuol teatro e mondo.
 Egli non ha dialogo, carattere, e costume.
 Non è buono, non so, troppo di sé presume.⁵⁸

Il est surprenant de constater qu'Agapito, après la représentation de *L'Irrésolu*, veut croire à tout prix que la comédie a été écrite par l'auteur anonyme de la *Lettre anti-chiarienne* (IV, 6). Les *Instructions pour le théâtre comique* auraient-elles été un temps attribuées à Goldoni par Chiari et ses amis, ce qui expliquerait la charge anti-goldonienne que Chiari se permet avec son *Poète comique* ? Par ailleurs, le choix du genre de la pièce enchâssée (invisible) ne transforme-t-elle pas Zanetto-Chiari en réformateur qui a dépassé son prédécesseur indépendamment des attaques masquées ou par procuration de ce dernier ? Ou bien faut-il seulement déduire des éléments de l'intrigue du *Poète comique* que Chiari suggère que Goldoni, tout comme lui-même, ne fait que s'inspirer d'œuvres existantes telles que *L'Irrésolu* (la pièce de Destouches qui porte le même titre est de 1713 et une traduction italienne paraît à Venise en 1754) ? La supposition d'Agapito, même si elle relève de la pure invention par rapport à la vérité historique du texte de Sciugliaga (et en admettant que Chiari et les chiaristes aient connu d'emblée son véritable auteur), reste troublante par le fait qu'elle tend à présenter les caractéristiques de *L'Irrésolu* de Zanetto comme la mise en scène concrète d'une poétique goldonienne ou défendue par les goldonistes :

Comico, Lucques [Modène], 1754.

⁵⁸ II, 4. « Agapito : Il a étudié, il a de l'esprit; mais cela ne suffit pas. / Il faut... je le sais, moi... le fond ne sert à rien : / Il faut le monde et le théâtre... il faut le théâtre et le monde. / Il n'a ni dialogue, ni caractères, ni mœurs : / Il n'est pas bon, je ne sais, il présume de ses forces ».

L. COMPARINI

AGAPITO : Vedrete ch'egli ha fatta quella Commedia ancora.
 Scriver finge una Lettera. Prima i precetti uniti
 Ha qui della Commedia, egli ha poscia eseguiti.
 Si vede ch'era sua, ch'era di lui ben degna ;
 In essa contenevasi quanto il suo libro insegna.⁵⁹

Au-delà de son ancrage contextuel, *Le Poète comique* présente un aspect assez original : le dilemme entre l'activité théâtrale et les affects personnels se double de la conscience aiguë du danger de la notoriété. Même lorsque la douleur de l'honneur bafoué est effacée par la reconnaissance de l'auteur du manuscrit retrouvé, la récompense familiale⁶⁰ et socio-économique ponctuelle ne semble pas devoir garantir le succès éternel. Le dénouement heureux n'efface pas la solitude et le pessimisme de l'auteur face aux contingences de la réception. Il semble donc que Chiari insiste, malgré tout, sur la nécessité de dépasser les conditions de production des œuvres théâtrales et d'affirmer la valeur de la création en soi. Plus qu'un homme de terrain au contact des artisans du théâtre, son poète comique est un homme de la table qui aime se mesurer à la tradition, à ses prédécesseurs⁶¹, mais aussi à lui-même, si on en croit les derniers mots de Zanetto : «A mi me basta l'animo di superar me stesso»⁶². Le but moral et civique de la création n'est d'ailleurs pas atteint, puisque l'irrésolu Fabrizio, en se voyant représenter dans la pièce de Zanetto, rit, s'êmeut de son caractère paradoxal et tire une certaine fierté de cet irrésolu bienfaisant. Mais la révélation théâtrale qui le frappe lors de la représentation ne le guérit pas vraiment et il y a fort à parier qu'il continuera à se montrer à la

⁵⁹ IV, 6. « AGAPITO : Vous verrez qu'il en est l'auteur aussi. / Il a feint d'écrire une Lettre où sont réunis / Les préceptes de la comédie, / Et il les a ensuite mis à exécution. / On voit bien que cette Comédie est de sa main, / Elle est digne de lui, elle applique ses écrits ».

⁶⁰ Ginette Herry a vu dans les personnages autobiographiques de Chiari une tendance à présenter les pères (réels ou de substitution) comme des pères capables de répudier leur descendance, de sorte que ses jeunes héros, en particulier si ce sont des lettrés ou des auteurs, cherchent à transcender cette filiation dangereuse par l'auto-engendrement grâce à l'étude et en particulier au théâtre. Cf. Ginette Herry, « *La commedia è un'impresa più di tutte difficile...* », in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, op.cit.

⁶¹ Zanetto cite le nom de Maggi pour Milan et de Fagioli pour Florence en évitant de citer celui de Goldoni pour Venise (II, 7).

⁶² V, 5. « Il me suffit quant à moi d'avoir la force de me dépasser moi-même ».

fois généreux et soumis aux avis de ses semblables jusqu'à l'injustice involontaire.

Il ne faut pas douter que Goldoni ait été blessé et outré par les attaques des chiaristes, par l'hommage que Modène rendit à Chiari et par les attaques dont il fut l'objet dans les allusions du *Poète comique*. La réponse théâtrale la plus directe qu'il donne à son tour, en 1755, se trouve sans doute dans *Les Mécontents (I Malcontenti)*, comédie en trois actes et en prose. Le personnage le plus comique de cette pièce chorale est un poète dramatique débutant et nécessairement nommé Grisologo (de *grisolare* qui, en vénitien, signifie *parler de manière compliquée et obscure*). Ce dernier cherche à gagner quelques sequins en étonnant le public par ses extravagances en vers et par un sujet historique moderne et anglophile, *La vie de Cromwell*, comédie censée imiter Shakespeare (*Sachespier* dans le texte). Ici, à l'inverse de la façon dont Chiari organise l'intrigue du *Poète comique*, le poète est montré en train de lire et de commenter à son entourage des extraits de sa comédie (acte II) avant la représentation, qui tombera, sans écouter les critiques qui lui sont faites sur ses excès baroques et ses invraisemblances. Ces dernières sont justifiées par l'exemple de Shakespeare (Chiari s'abrite régulièrement derrière sa source d'inspiration) qui aidera Grisologo à réformer la comédie italienne. Le public a eu tôt fait de voir dans ce personnage qui est pris par la « fureur poétique [...] sans écouter la nature » (II, 7), la caricature du rival de Goldoni, bien que, dans sa préface à la pièce, publiée en 1758, Goldoni nie résolument qu'il s'agit de la parodie d'un auteur existant et insiste sur l'invention inédite d'un poète imitateur de l'auteur anglais. Il est vrai que le mélange des tonalités hautes et basses, les métaphores filées les plus incongrues, le non respect des unités poussent outre mesure la critique de l'écriture chiarienne et il n'est pas impossible de voir en Grisologo, comme avec le mauvais poète Lelio du *Théâtre comique*, le double opposé mais ambigu de Goldoni, ou la tentation à la fois contradictoire et jubilatoire d'une expressivité rivale qui, même ridiculement imitée, porterait en elle le souffle d'une créativité enivrante. C'est ainsi qu'apparaissent, par exemple, les élucubrations de Grisologo lisant à la servante Grilletta le rôle de la suivante dans sa tirade de consolation à Madame Cromwell :

Grisologo : Sentite.
Suol l'allegrezza il duolo scacciare in cotal modo,

L. COMPARINI

*Come la ferrea punta scaccia dall'asse il chiodo.
Fabbro sagace, antico, colla sinistra mano
Alza il duro metallo spunta ferrea testa,
Tronca la superficie, ed il novello innesta.
Indi col destro pugno maglio ferrato innalza,
Replica i colpi al centro, batte, ribatte, incalza :*

Esca l'antico chiodo, entri il novello a forza.

[...]

Grilletta : Io l'ho creduto arabo, in coscienza mia.⁶³

Les renvois au Poète comique de Chiari restent cependant nombreux. Goldoni profite de sa pièce partiellement métathéâtrale (les dysfonctionnements familiaux et économiques ainsi que la manie de la villégiature en sont les autres thèmes) pour mettre en présence différents points de vue concernant le premier essai dramatique de son poète ridicule. L'issue de la représentation – hors champ, comme celle du *Poète comique* de Chiari – est attendue, mais différée par l'arrivée progressive des spectateurs qui ont quitté le théâtre avant la fin. L'auteur a assisté lui aussi au spectacle – contrairement au Zanetto du *Poète comique* – et il est le dernier à revenir pour annoncer que les acteurs ont fait baisser le rideau bien avant le dénouement. À plusieurs reprises, avant le compte rendu de Grisologo, les personnages s'informent du déroulement de la représentation en participant aux échanges critiques sur la pièce. La terminologie désormais entrée dans les débats entre goldonistes et chiaristes est reprise par Goldoni qui réitère l'argument du manque de génie comique attribué à Chiari (III, 4):

Ridolfo : Sachespir non piace dunque ?

Mario : Non piace, perché il signor Grisologo non l'ha saputo imitare.

⁶³ II, 16. Nous proposons, ici, la traduction inégalée de Charles Sablier [C. Goldoni, trad. Ch. Sablier], *Œuvres de M*** [La Suivante généreuse, Les Mécontents]*, Londres [Paris], 1761, p. 137-138. « Grisologo, lisant : Quel que soit dans nos cœurs le noir chagrin qui presse, / Comme un clou chasse l'autre, ainsi fait l'allégresse ; / Tel l'artisan qui veut qu'un clou neuf soit placé / À la place d'un vieux dans la planche enfoncé ; / Il prend tous ses outils, il s'arrange, il s'apprête, / Du vieux clou qu'il dédaigne il vous tranche la tête. / Lors de sa main, avec dextérité, / Il pose un nouveau clou sur le vieux étêté ; / Et de son poignet dextre, haussant le marteau dur, / Il donne coup sur coup, et chaque coup est sûr : / Il enfonce en cognant, chasse, chasse, rechasse, / Et de l'antique clou, le clou neuf prend la place. / [...] Grilletta : J'ai cru que vous parliez arabe ».

Métathéâtre, mise en abîme, rivalités et polémiques : Goldoni, Chiari, Gozzi

Leonida : Non vi è ordine, non vi è intreccio, non ci sono caratteri. Oh che pasticcio!⁶⁴

L'exclamation finale de Leonida nous a paru digne d'intérêt car le terme *pasticcio* est répété dans un autre dialogue, plus dur et plus ironique, entre les deux frères âgés Geronimo et Policastro, respectivement oncle et père de Grisologo, à propos de la pièce en discussion. Policastro met l'accent sur les qualités classiques du style de Grisologo, ce qui en fait un chiariste. Sa partialité ne l'empêche pas de ne pas connaître l'auteur anglais (réellement inconnu du grand public) imité par son fils, et lorsqu'il essaie de prononcer son nom, il le confond comiquement avec les deux versions du nom de l'acteur Sacchi (Sacco)⁶⁵. Cette comique erreur de prononciation sert peut-être à évoquer la pratique traditionnelle propre à la *commedia dell'arte* de détourner et adapter librement toutes sortes de sources d'inspiration – à moins que Goldoni ne fasse allusion à la rupture entre Chiari et Sacchi après leur collaboration au théâtre de San Samuele. Quoiqu'il en soit, Geronimo rétorque en employant la même image que Leonida quelques scènes auparavant, celle du *pasticcio* (à laquelle il faudrait ajouter la notion de *spropositi*) pour désigner la pièce de Grisologo :

Geronimo : Nella commedia di questa sera ci sono più spropositi che parole.

Policastro: Spropositi ? Se scrivo da Cicerone ? Scrivo colla Crusca in mano ; dice paroloni stupendi.

Geronimo : Paroloni fuor di proposito. E poi, che pasticcio è quello che egli ha fatto ? Si può far peggio ?

Policastro : Pasticcio chiamate una commedia fatta sul gusto di quelle di Sacca... di Sacchi... di Sacco...

Geronimo : Di Sacchespir volete dire. C'è tanta differenza, come dal giorno alla notte.⁶⁶

⁶⁴ III, 4. « Ridolfo : Sachspir ne plaît donc pas ? / Mario : Il ne plaît pas parce que monsieur Grisologo n'a pas su l'imiter. / Leonida : Il n'y a pas de structure, il n'y a pas d'intrigue, il n'y a pas de caractères. Ah, quelle bouillie ! ».

⁶⁵ Même si Sacchi est parti de Venise pour exercer à Lisbonne à partir de 1753.

⁶⁶ « Geronimo : Dans la comédie de ce soir il y a plus d'énormités que de mots. / Policastro : Des énormités ? Mais s'il écrit comme Cicéron ! Il écrit le dictionnaire à la main ; il emploie des mots stupéfiants. / Geronimo : Des mots hors de propos. Et puis, quel est cette bouillie qu'il a produite ? Peut-on faire pire ? » / Policastro : Vous appelez bouillie une comédie faite selon le goût des comédies de Sac.. Sacco... Sacchi... / Geronimo : Vous voulez dire Sacchespir. Il y a autant de différence entre eux qu'entre le jour et la nuit ».

Or, le nom commun *pasticcio* avait été utilisé au pluriel par Chiari dans *Le Poète comique* : Arlequin, dans un dialogue avec l'actrice Fiammetta, mettait en parallèle le métier d'acteur et le métier de valet, tous deux destinés à s'adapter aux goûts divers des maîtres à servir et, dans sa démonstration en langue vénitienne, il s'appuyait, entre autres, sur la métaphore culinaire (III, 2):

Arlecchino : [...] Chi longhe le Commedie, chi curte le vorriave,
Chi vol pianzer un poco, chi sempre riderave,
Chi vol l'intrezzo slisso, e chi lo vol coi rizzi,
A chi piase le torte, a chi piase i pastizzi.⁶⁷

La répartition binaire faite par l'Arlequin de Chiari semble diviser les goûts théâtraux du public en deux catégories où l'on peut deviner, en début de vers, les caractéristiques attribuées à Chiari (cinq actes, intrigue linéaire, larmoyant) et, en fin de vers, celles qui sont communément rappelées pour caractériser Goldoni (trois actes, intrigue élaborée, comique). Les *pastizzi* se référeraient, en ce cas, à l'œuvre de Goldoni. On est alors en droit de se demander si, dans les passages relevés des *Mécontents*, Goldoni n'aurait pas voulu conjurer cette étiquette d'auteur de mélanges disparates et incohérents en transférant le goût du *pasticcio* à Grisologo par la bouche de ses critiques, retournant le compliment à Chiari qui avait opté avant lui pour le procédé en le dissimulant dans des considérations apparemment générales et accessoires. Et le texte fantôme des *Joutes théâtrales* paraît hanter le discours métathéâtral des deux rivaux.

La sensibilité de Goldoni et de Chiari aux critiques qui leur sont faites ainsi qu'aux détails de la polémique issue de leur rivalité se manifestent de plus en plus clairement dans leurs œuvres des années 1750-1755 (avec, on l'a vu, un pic d'intensité en 1754-55). Les auteurs semblent

⁶⁷ III, 2. « Arlequin : [...] Qui voudrait que les comédies soient longues, qui les voudrait courtes, / Qui aime un peu pleurer, qui ne pense qu'à rire, / Qui veut l'intrigue lisse, qui la veut hérissée, / Qui apprécie les soupes, qui préfère les bouillies ». Le texte original oppose *torte* (tourtes, souvent de légumes, conformes à une recette) aux *pastizzi* (mélange improvisé de restes de viandes en croûte), mais, pour les besoins du double sens de *bouillie*, et surtout de la proximité culinaire entre les deux termes de la comparaison nous avons changé les tourtes en soupes.

se répondre dans un réseau d'allusions internes et de termes-signaux, en particulier lorsqu'ils traitent la comédie dans la comédie et la représentation de la figure de l'auteur. Les pièces métathéâtrales de cette période, qui ont toutes un lien avec les principes réformateurs tels qu'ils ont été d'abord définis et appliqués par Goldoni, en acquièrent davantage de signification. Il n'est pas impossible que les échanges auxquels elles font référence de manière plus ou moins voilée intègrent, plus tôt qu'on ne l'a cru (compte tenu de l'absence de publications), les critiques argumentées et les satires de Carlo Gozzi. Notre attention a été attirée, certes de façon quelque peu téléologique, par la piste éventuelle d'un système de références sous-jacent dont la nature serait plus large et plus variée que celle de la simple joute duelle. Cette perspective incite à élargir l'analyse des contenus et à continuer de dessiner les contours d'une dramaturgie à la fois ancrée dans la production de spectacles (puis de textes publiés) et en dialogue avec les considérations théoriques des critiques contemporains.

Lucie COMPARINI
Université Paris Sorbonne