

**LA BELLA GIORGIANA DE GOLDONI (1761) :  
ÉPUISEMENT OU DÉPASSEMENT  
DE LA VEINE EXOTIQUE ?**

**Une fille mal aimée**

La métaphore de l'écriture comme enfantement, de la feinte paternité de l'auteur, dont on trouve de multiples variations dans les paratextes des pièces de théâtre tout au long des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, alimente toujours les avis au lecteur et autres préfaces défensives ou mémorielles que Carlo Goldoni rédige au fil des éditions de ses œuvres. Dans la grande fresque entreprise en 1784 et publiée en 1787, appelée communément *Mémoires français*<sup>1</sup>, il décerne encore avec complaisance, parfois de façon surprenante pour le lecteur-spectateur d'aujourd'hui, des lauriers et des compliments à « ses filles chéries », celles qui, en leur temps, lui avaient assuré le succès, délaissant par ailleurs, voire passant totalement sous silence, celles qu'il considère comme des échecs.

Parmi ses « filles chéries » figure en bonne place la trilogie « de caractère oriental » qu'il propose au public vénitien du théâtre de San Luca entre 1753 et 1756 : *La sposa persiana* (automne 1753) dont le succès fut tel, à Venise et ailleurs, qu'il fut contraint par le public de lui donner une

---

<sup>1</sup> *Mémoires de monsieur Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, éd. N. Jonard, Paris, Aubier, 1993.

suite : ce fut *Ircana in Julfa*<sup>2</sup> (décembre 1755), suivie par *Ircana in Ispaan* (novembre 1756) qui concluait les pathétiques aventures de l'esclave circasienne Ircana et de son bien-aimé Tamas. Dans les *Mémoires*, il ne consacre pas moins de treize pages à ces trois « sœurs », sur trois chapitres consécutifs (XVIII-XX)<sup>3</sup>, bouleversant la chronologie stricte à laquelle il s'est tenu jusque là dans son entreprise mémorielle<sup>4</sup>. Il va jusqu'à enrichir leur analyse d'une scène tirée du dernier volet, qu'il traduit de façon assez libre, parce qu'il juge que « la pensée [en] est heureuse et nouvelle »<sup>5</sup> et qu'elle pourra lui attirer l'estime des spectateurs français : le dialogue où Ircana annonce à Machmut la fausse mort de son fils, Tamas, qui a abandonné son épouse persane légitime, Fatima, pour rejoindre sa bien-aimée, afin qu'il revienne sur sa décision de les bannir à tout jamais de la maison paternelle à cause de leur amour coupable<sup>6</sup>. Le procédé est d'autant plus significatif de l'importance que Goldoni attribue à cette trilogie qu'il ne l'utilise qu'une seule autre fois, pour une autre trilogie, dans son abrégé du *Ritorno della villeggiatura*<sup>7</sup>, et que dans la dédicace de *La sposa persiana* à la comtesse Serbelloni, traductrice de Destouches en Italie, il se déclare mauvais traducteur, doutant de la « fidélité » de toute traduction<sup>8</sup>.

Il passe, en revanche, plus rapidement sur les autres pièces représentées entre 1754 et 1761 (toujours au théâtre de San Luca) dans lesquelles, fort du succès de la *Sposa persiana* et de sa *suite*, il avait exploité, avec plus

<sup>2</sup> Selon l'avertissement au lecteur de, *Ircana in Julfa*, la pièce n'eut pas « le sort grandiose qui favorisa la première de façon extraordinaire ». Toutefois « [...] les comédiens en tirèrent un bon profit financier, et [l'auteur] reçut quant à lui des félicitations très aimables ». Goldoni file aussi la métaphore des « filles », qui deviennent des « sœurs » : « Oh (me dirat-on), tu tisses des éloges à tes comédies, et en mettant en compétition le mérite de ces trois sœurs, tu veux qu'on loue et qu'on honore leur Père », ce dont il se défend. Voir *La sposa persiana, Ircana in Julfa, Ircana in Ispaan*, M. Pieri (éd), Venise, Marsilio, 1996, p. 246.

<sup>3</sup> Dans les *Mémoires*, une seule autre pièce peut rivaliser : *Terenzio* (1755), magnifiée par un synopsis détaillé acte par acte, *Mémoires*, II, XXV, *op. cit.*, p. 350-358.

<sup>4</sup> Voir F. Decroisette, « Goldoni passeur de Goldoni. Extraits, abrégés, analyses dans les *Mémoires* », in *Hommage à Jacqueline Brunet*, textes réunis par M. Diaz-Rozzotto, Besançon, Annales littéraires de l'université de Franche Comté, 1998, vol. 1, p. 231-241.

<sup>5</sup> *Mémoires*, II, XX, *op. cit.*, p. 331.

<sup>6</sup> *Ircana in Ispaan*, I, 7.

<sup>7</sup> *Mémoires*, XXIX, p. 368-372. Il s'agit des deux scènes (II, 5, 6) entre Fulgenzio, le zio Bernardino, puis Leonardo, lorsque le très rigoriste oncle refuse d'aider financièrement son neveu, trop dépensier à son goût.

<sup>8</sup> *La sposa persiana*, dédicace, *op. cit.*, p. 138.

*La bella Giorgiana* de C. Goldoni (1761)

ou moins de réussite, la mode de l'exotisme propre au XVIII<sup>e</sup> siècle qui transportait lecteurs et spectateurs à la découverte de contrées et de mœurs inconnues, extra-européennes et aptes, selon Goldoni lui-même, à « exciter leur curiosité »<sup>9</sup>. Il fait donc voyager ses spectateurs vers le Pérou, d'où un généreux capitaine français avait arraché une « vierge du Soleil » à son peuple et à son fiancé incas pour l'implanter dans un village proche de Paris (*La Peruviana*, automne 1754) ; puis sur les rivages de la Guyane conquise par les *conquistadores* portugais arrivant du Brésil qui se disputent les faveurs d'une belle sauvage et veulent faire, chacun à sa manière, son éducation (*La bella selvaggia*, carnaval 1758) ; sur le port marocain de Tetuan où une Dalmate enlevée par les barbaresques africains et réduite à l'esclavage est réclamée par un compatriote généreux et brave auquel elle a été fiancée par son père (*La Dalmatina*, novembre 1758) ; enfin près de la Mer Noire sur les rives du fleuve Kodur, dans une Géorgie où les princes locaux s'affrontent pour le pouvoir et pour la possession d'une belle princesse livrée par son père comme tribut à son ennemi (*La bella Giorgiana*, 5 décembre 1761)<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Goldoni n'emploie pas « exotique », mais « étranger ». Pour *La sposa persiana*, il affirme que les noms et les décors annoncent une « nation étrangère » et que « [...] ce qui est étranger doit exciter la curiosité », *Mémoires*, II, XVIII, *op. cit.*, p. 321-322. Partant de là, et peut-être parce qu'en italien *étranger* se dédouble en *forestiero* et *straniero*, on peut étendre la catégorie des pièces *exotiques* à toutes celles qui offrent un regard sur l'Autre, proche ou lointain. Felice del Beccaro englobe ainsi dans l'« expérience exotique » *Il filosofo inglese* (1753) *Il medico olandese* (1756), *Pamela maritata* (Rome, 1759), *Un curioso accidente* (1760), *La Scozzese* (1761). Voir « *L'esperienza esotica del Goldoni* », in *Studi goldoniani*, 5, Venise, 1979, p. 62-101. Dans l'« Avertissement au lecteur » de *La sposa persiana* Goldoni distingue toutefois entre l'étranger lointain, oriental dans ce cas, et « ce qui se pratique sous nos climats » — « climats » désignant les mœurs vénitienes mais n'excluant pas les « usages » des Européens, réunis d'ailleurs dans cette préface par leur goût commun pour un théâtre de la passion.

<sup>10</sup> En 1757, Goldoni sacrifie aussi à la mode des « chinoiseries » avec *L'isola disabitata*, inspirée par le livret homonyme de Métastase (1753). L'action se déroule sur une île du Kamatchatka où une jeune Chinoise, Gianghira, est abandonnée pour avoir refusé le mariage que son père lui impose. Elle s'y est confrontée à une colonie de Hollandais débarqués sur l'île et fascinés par sa beauté, en particulier l'amiral Roberto qui l'épouse à la fin. La veine exotique remonterait à *Osmano rè di Tunisi*, *tragicommedia ad uso dei comici del teatro di San Samuele*, 1740, dont on ne conserve qu'un programme avec l'argument et la distribution. Voir A. Scannapieco, « Alla ricerca di un Goldoni perduto : *Osmano re di Tunigi* », *Quaderni di teatro*, 20, dic. 94, p. 9-56, ainsi que C. Goldoni, *Introduzioni, prolo-*

De *La Peruviana*, malgré le succès qu'il lui attribue ouvertement, il ne donne pas l'extrait prétendant que « le fond de la pièce était trop connu » pour être détaillé<sup>11</sup>. Ce qui est une demi-vérité et un demi-mensonge : il est vrai que le sujet était connu puisqu'il était tiré d'un roman récent de Mme de Graffigny, *Les Lettres d'une Péruvienne* (1747), traduit à Venise dès 1754<sup>12</sup>. Mais comme l'auteur lui-même le dit dans l'avertissement au lecteur de l'édition Pitteri de 1758, *La Peruviana* « était tombée » à cause des contraintes de la distribution des rôles selon les emplois fixes de la troupe. Et malgré la passion déclarée pour sa pièce, ce manque de succès, gommé ensuite dans les *Mémoires*, fait qu'il la rétrograde au rang de « fille adoptive »<sup>13</sup>. Il s'attarde un peu plus sur *La bella selvaggia*, qui eut un certain succès<sup>14</sup>. Encore que rangée de façon hâtive et erronée dans les comédies de 1755, elle fait l'objet d'un résumé efficace situant le lieu, les personnages et le nœud de l'intrigue. Mais, fait étrange, Goldoni oublie le personnage central du vertueux et intègre capitaine portugais Don Alonso, le « bon européen » qui s'oppose au vénal, tyrannique et jaloux Don Ximene, et finit par convaincre « la belle sauvage », Delmira, progressivement « civilisée », de renoncer à son fiancé indien, Zadir, et de l'épouser. Goldoni insiste surtout, avec un certain détachement, voire un léger mépris, sur l'aspect « romanesque » de la pièce et sur son comique<sup>15</sup>, alors qu'en 1759, dans

---

*ghi, ringraziamenti, prefazioni e polemiche*, II, R. Turchi (éd.), Venise, Marsilio, 2011, p. 250-254.

<sup>11</sup> *Mémoires*, II, XXX, p. 373.

<sup>12</sup> *Lettere d'una Peruviana, recate dal francese nella favella italiana*, Venise, D. Derigni, 1754. Goldoni connaissait peut-être aussi la suite, *Lettres d'Aza ou d'un Péruvien, conclusion des Lettres Péruviennes*, due à Hugary de Lamarche-Courmont (1749), non traduites toutefois en italien avant 1764. Voir « *La Peruviana* ou la tentation de l'oiseleur », in G. Herry, *Goldoni à Venise. La passion du poète*, Paris, Champion, 2002, p. 227-228.

<sup>13</sup> *La Peruviana*, Au lecteur : « [...] pour cette comédie j'ai eu de la passion, et malgré sa médiocre réussite sur les scènes, mon attachement à cette fille adoptive n'a pas diminué [...] », in C. Goldoni, *Tutte le opere*, G. Ortolani (éd.), vol. IX, Milan, Mondadori, 1956, p. 744.

<sup>14</sup> La tragicomédie fut reprogrammée au carnaval 1758 et jusqu'en 1763, voir A. Scannapieco « '...gli erarii vastissimi del goldoniano repertorio'. Per una storia della fortuna goldoniana tra Sette e Ottocento », in *Problemi di critica goldoniana*, VI, G. Padoan (dir.), Ravenna, Longo, 1999, p. 143-238.

<sup>15</sup> *Mémoires*, cit., p. 388. Goldoni introduit dans *La bella selvaggia* deux personnages de gros comique, les sauvages Papadir et Schichirat. Ce dernier est l'avatar exotique de l'Arlequin que la jeune *servetta* Rosina va progressivement dégrossir en lui rasant notam-

*La bella Giorgiana* de C. Goldoni (1761)

l’Avertissement au lecteur de l’édition Pitteri, il en soulignait plutôt l’intérêt philosophique, voulant, dit-il, « semer des graines de vérité dans un divertissement honnête et plaisant »<sup>16</sup>. Il ne donne, d’ailleurs, qu’une partie de ses sources, et uniquement dans les *Mémoires*, en citant « les voyages de l’Abbé Prévôt »<sup>17</sup>, et passe totalement sous-silence une autre source probable, l’*Alzire ou les Américains* de Voltaire (1736), jouée en 1738 à Venise, traduite en italien et à laquelle renvoie, implicitement, l’Avertissement au lecteur de 1759<sup>18</sup>. Avec le recul et les hésitations de la mémoire, le succès de *La bella selvaggia* lui apparaît même « étonnant ». Il manifeste moins de retenue ou d’hésitation dans sa présentation de *La Dalmatina*, l’un de ses plus gros succès de la période<sup>19</sup>, pour laquelle il revient à plus de prolixité dans l’abrégé des *Mémoires* : il insiste sur une source — la tragédie *Les Amazones* de Mme du Bocage qu’il a fréquentée à Venise en 1757<sup>20</sup> —, que l’adresse au lecteur de l’édition Pitteri de 1761 ignorait totalement. Et s’il raconte longuement dans les *Mémoires* les aventures de la belle Dalmate Zandira, le résumé qu’il élabore est plus celui du roman de Zandira que de

---

ment la barbe. Voir F. Decroisette, « L’Autre sauvage chez Goldoni », in *Barbares et Sauvages. Images et reflets dans la culture occidentale*, J. L. Chevalier, M. Colin, A. Thomson (dir.), Presses universitaires de Caen, 1994, p. 213-225.

<sup>16</sup> *Tutte le opere*, t. IX, p. 821.

<sup>17</sup> *Mémoires*, II, XXXIII, *op. cit.*, p. 387. Dans l’*Histoire générale des voyages, ou Nouvelle collection de toutes les relations de voyages par mer et par terre [...]*, de A.-F. Prévost D’Exiles, et alii, Paris, Didot, 1752-1757, aux chapitres consacrés aux *Voïages, découvertes et établissemens en Amérique*, on trouve un paragraphe intitulé *Voïages sur le Marañon, ou la Rivière des Amazones* (t. XIV, suite du livre VI). L’allusion humoristique à la rivière des Amazones dans l’extrait de *La bella selvaggia* (« j’avais trouvé du comique sur la rivière des Amazones ») confirme cette source.

<sup>18</sup> Dans le Discours préliminaire de l’*Alzire* (Paris, J. Branche, 1736), Voltaire soulignait l’importance de la confrontation entre les pratiques religieuses « barbares » et « civilisées », qu’il ne juge pas plus justes les unes que les autres. Goldoni note, dans l’Avertissement de *La bella selvaggia*, que « l’on parle beaucoup dans cette pièce de religion », tout en reconnaissant que « l’action principale pouvait exister sans ce motif ».

<sup>19</sup> Voir la Dédicace à Gian Francesco Pisani, procureur de Saint-Marc : « Ma *Dalmatina* est l’une des comédies qui m’ont fait à Venise l’honneur le plus grand », ainsi que l’Avertissement au lecteur : « Ceux qui ont assisté à cette première représentation de la comédie, se souviendront de l’heureux succès qu’elle a remporté », C. Goldoni, *La Dalmatina*, A. Scannapieco (éd.), Venise, Marsilio, 2006, p. 151.

<sup>20</sup> *Mémoires*, *op. cit.*, p. 390. Mme du Bocage, *Les Amazones*, tragédie en vers Paris, Méri-got, 1749. Cette tragédie avait été traduite par Luisa Bergalli Gozzi, l’épouse de Gasparo Gozzi.

la fable scénique, ce qu'il retient de plus marquant de celle-ci étant les combats et les duels qui assuraient le « spectacle », essentiel selon lui pour plaire au public.

Rien de tel pour le dernier opus du cycle. *La bella Giorgiana* fait partie des exclues, des orphelines, comme la comédie *La scuola di ballo* et les tragédies *Artemisia*, *Gli amori di Alessandro Magno*, *Zoroastro*, *Enea nel Lazio*, enfantements malheureux du grand projet élaboré en 1759 à Bologne au retour de la parenthèse romaine, *Il Monte Parnaso*, dédié aux Neuf Muses<sup>21</sup>, tous oubliés dans les *Mémoires*. L'omission peut se justifier dans la mesure où Goldoni dit s'appuyer, pour la rédaction des *Mémoires*, sur les volumes de la Pasquali<sup>22</sup> ; or, ces pièces-orphelines ne sont incluses que dans l'édition Zatta, entreprise tardivement, depuis la France, en 1788<sup>23</sup>. Au manque originel de succès de ces pièces — sauf peut-être *Artemisia* qui tint l'affiche treize soirées à sa création et fut même reprise au carnaval suivant —, on peut ajouter à la décharge de l'auteur son grand âge, la pauvreté où il se trouve et le mauvais état de ses yeux qui entravent son activité. On note, malgré tout, qu'il pousse le reniement jusqu'à ne pas écrire de paratexte, dédicace et/ou avis au lecteur, pour les nouvelles admises dans la Zatta, alors même qu'en 1789-1791, criblé de dettes, il se préoccupe toujours du sort de ses pièces écrites en français, négociant lui-même en octobre 1791 un contrat en vue d'une représentation de *Le Bourru bienfaisant* à la *Comédie-Française* pour en « assurer l'honneur sur le premier théâtre de la nation française et du monde entier ... », et réclamant le manuscrit de *l'Avare fastueux* pour le corriger<sup>24</sup>. Pour *La bella Giorgiana*, publiée seulement en 1792<sup>25</sup>, on n'a même pas, comme pour les pièces du *Monte Parnaso*, les

<sup>21</sup> Ce projet est destiné à réveiller l'intérêt du public que Goldoni trouve trop tiède et peu réceptif à ses dernières comédies (lettre à Francesco Vendramin, 17 mars 1759). Voir M. Agnelli, « Il pubblico veneziano di Goldoni », in *Problemi di critica goldoniana*, Giorgio Padoan dir., II, Ravenna, Longo, 1995, p. 220-221.

<sup>22</sup> *Mémoires*, Préface, *op. cit.*, p. 7.

<sup>23</sup> Voir A. Scannapieco, « Scrittoio, scena, torchio ... », *op. cit.*, p. 66-67.

<sup>24</sup> Voir les lettres de 1789-1791 archives de la *Comédie-Française*, in *Lettere del Goldoni*, E. Maddalena (éd.), Venise, Scarabellin, 1907, notamment p. 18-24. Monsieur Molé, de la *Comédie-Française*, lui avait obtenu un prêt de 600 louis qu'il a du mal à rembourser (26 janv. 1789). Le 21 mars, il se déclare « accablé de maux et de chagrins », préoccupé par sa dette.

<sup>25</sup> Edition Zatta, vol. XXXVII, regroupée avec *La Peruviana*, *La bella selvaggia* et *La Dalmatina*.

*La bella Giorgiana* de C. Goldoni (1761)

précieux jalons offerts par la correspondance et par les *Introduzioni* récitées par les acteurs pour présenter la saison<sup>26</sup>. Aucune allusion dans l'*Introduzione* à la saison 1761 où Goldoni détaille pourtant avec précision<sup>27</sup>, pour son futur public, les trois volets de la *Trilogie* et s'étend longuement sur son adaptation de *L'Écossaise* de Voltaire (*La Scozzese*). Il est vrai que cette dernière représentait un véritable enjeu pour les projets parisiens de Goldoni : elle fait partie d'une stratégie précise d'autopromotion appuyée sur les vers que Voltaire avait écrits sur « les talents comiques de Monsieur Goldoni », publiés le 9 juillet 1760 dans la *Gazzetta veneta* par Gasparo Gozzi<sup>28</sup> et, bien qu'en concurrence avec deux autres adaptations vénitienes contemporaines, l'une de Gasparo Gozzi, l'autre de Chiari, elle bénéficia d'une vingtaine de représentations lors de sa création<sup>29</sup>.

*La bella Giorgiana*, elle, ne tint l'affiche que quatre soirs et, à la différence des autres pièces exotiques et même de *La Scozzese*<sup>30</sup>, elle disparut définitivement des scènes. Mal aimée par son géniteur, elle est naturellement mal aimée par la critique. La trilogie persane a fait l'objet d'une révi-

<sup>26</sup> Lettre à Francesco Vendramin, Bologne, 21 août 1759, in *Tutte le opere, op. cit.*, vol. XIV, p. 221-226. En français, C. Goldoni, *L'École de danse*, texte français, introduction et notes F. Decroisette, Strasbourg, Circé, 1994, p. 24-31, ainsi que *Il Monte Parnaso, Introduzione alle recite della prima sera dell'Autunno dell'anno 1759 e susseguente carnovale dell'anno 1760*, in *Introduzione, prologhi, ringraziamento, op. cit.*, p. 189-199.

<sup>27</sup> *Introduzione alle recite autunnali in Venezia nell'anno 1761, recitata dalla signora Caterina Bresciani, Prima donna della Compagnia che dicesi del San Luca, Ibid.*, p. 217-221.

<sup>28</sup> *La Gazzetta veneta, diretta da Gasparo Gozzi*, A. Zardo (éd), Florence, Sansoni, 1967, p. 200. Le 12 juillet, Goldoni remercie le Gazetier (p. 206), suivent la traduction des vers en italien et les remarques irritées d'un lecteur (Chiari ?) (p. 209 et 217). Sur les stratégies journalistiques de Goldoni, voir A. Scannapieco, « 'Vorrei io pure contribuire ai vostri fogli con qualche curiosità. Spunti di riflessione su Carlo Goldoni e il giornalismo settecentesco », *Problemi di critica goldoniana*, XVI, M. Pastore Stocchi et G. Pizzamiglio (dir.), n° spécial C. Gozzi e C. Goldoni, Ravenne, Longo, 2009, p. 318-345.

<sup>29</sup> Voir *Ead.*, « ...'gli erarii vastissimi ... », *op. cit.*, p. 159. *La Scozzese* fut encore représentée huit fois en 1762. Sur l'adaptation de la pièce de Voltaire, voir F. Decroisette, « De la traduction à l'adaptation dans *La Scozzese* de Carlo Goldoni », in *La France et l'Italie. Traductions et échanges culturels*, F. Decroisette (dir.), Publications de l'Université de Caen, 1992. Et C. Goldoni, *La Scozzese*, M. Pieri (éd.), Venise, Marsilio, 2006.

<sup>30</sup> *La Sposa persiana* et les *Ircana*, ainsi que la *Scozzese* sont reprises en 1819-1820 par la compagnie Modena. Voir A. Scannapieco, « '...'gli erarii vastissimi ... », *op. cit.*, p. 228 et 234, et *ead.*, « Scrittoio, scena, torchio. Per una mappa della produzione goldoniana », in *Problemi di critica goldoniana*, VII, p. 66-67.

sion en profondeur des deux côtés des Alpes<sup>31</sup>, et son efficacité dramatique a été mise en valeur par des mises en scène récentes<sup>32</sup>, qui ont permis d'en saisir la puissance dramaturgique, l'expérimentation de nouvelles formes spectaculaires, de nouvelles voies d'écriture libérées des règles et la profondeur de la réflexion sur l'Autre et sur les arcanes de la passion amoureuse. De même, *La Peruviana* a bénéficié d'une attention particulière eu égard à sa source romanesque française<sup>33</sup>, mais surtout à la thématique du métissage et de l'affrontement entre deux mondes, l'Ancien (les Européens) et le Nouveau (les Américains), qu'elle met en œuvre de façon habile, en formant, avec *La bella selvaggia*, un diptyque en miroir autour de la question de la colonisation et du « bon sauvage » confronté aux dérives morales, religieuses et politiques de la civilisation<sup>34</sup>. *La Dalmatina* a été, elle aussi, réhabilitée au nom d'un « exotisme domestique » à mi-chemin entre exaltation patriotique et questionnement sur les pratiques administratives et militaires vénitiennes contestées à un moment crucial de l'histoire de la Sérénis-

---

<sup>31</sup> G. Herry, « *L'Épouse persane, Ircana à Julfa, Ircana à Ispahan*. La Perse de Goldoni ou le moment narcissique », Textes et documents de la Société d'Étude du XVIII<sup>e</sup> siècle, Strasbourg, 1982, p. 127-260, repris in *Id.*, *Goldoni à Venise*, *op. cit.*, p. 201-225. Sur l'importance de la *Trilogie persane* pour saisir les évolutions de la dramaturgie goldonienne dans les années « difficiles » du théâtre de San Luca, voir Marzia Pieri, *La sposa persiana...*, *op. cit.*, Introduction.

<sup>32</sup> En France, une mise en scène du premier volet a été créée à Provins en mars 2007 par Simona Morini et la compagnie Errance/ in vivo, puis présentée à la Biennale Théâtre de Venise, le 24 juillet 2007. Cette mise en scène est issue d'une recherche théorique et pratique menée par Eleonora Visciglio pour sa thèse de doctorat, *Traduction et adaptation pour la scène d'un théâtre exotique : la Trilogie persane de Carlo Goldoni (1753-1756)*, université Paris 8, 2008. La Trilogie persane et l'Orient de Goldoni ont fait l'objet de plusieurs ateliers et spectacles. Voir *Goldoni e il Teatro nuovo*, 39<sup>e</sup> Festival internazionale del teatro, Venise, Marsilio, 2007.

<sup>33</sup> Outre l'étude citée plus-haut, voir aussi G. Herry « Du 'petit roman' à la comédie en vers. La Péruvienne de Goldoni », in *Vierge du Soleil / Fille des Lumières*. La Péruvienne de Mme de Graffigny et ses Suites, Presses de l'université de Strasbourg, 1989, p. 146-179, et S. Giardelli, « La vision de la société persane à partir de la *Trilogie persane* », in *Goldoni et L'Europe*, G. Luciani (éd.), *Filigrana*, Grenoble, 1995, p. 119-127.

<sup>34</sup> Dans les deux pièces, à la différence de la saga des *Ircana*, les Autres étrangers, sauvages sud-américains en voie de civilisation, sont présentés en opposition avec les Européens, bons ou mauvais. Voir F. Decroisette, « L'Autre sauvage chez Goldoni », *op. cit.*, p. 218.



*La bella Giorgiana* de C. Goldoni (1761)

sime (perte de la Morée)<sup>35</sup> : en témoigne, au premier chef, la dédicace adressée à un homme politique, et non à une femme comme pour les autres « exotiques ».

Sur ce plan aussi la malheureuse *Giorgiana* est restée orpheline. Elle n'a suscité qu'un intérêt marginal des chercheurs qui parfois n'incluent même pas la *Giorgiana* dans les pièces exotiques<sup>36</sup> et ont surtout cherché à éclaircir la question des sources d'inspiration sans la relier aux productions de ces mêmes années, et sans examiner les circonstances précises, dramatiques pour Goldoni et Chiari, dans lesquelles la pièce est proposée au public vénitien<sup>37</sup>.

Cette *damnatio memoriae* à laquelle Goldoni condamne certaines de ses créatures pousse le chercheur à leur donner une chance. Comme l'a montré Jacques Joly à propos des comédies de carnaval, « l'autre Goldoni », le Goldoni des pièces qui ne sont pas passées à la postérité par le biais de la scène et auxquelles la critique et les metteurs en scène n'accordent qu'un intérêt limité, voire aucun intérêt, peuvent servir de révélateurs pour comprendre la complexité de la dramaturgie goldonienne, et son parcours parfois contradictoire<sup>38</sup>. Il ne s'agit pas de vouloir effectuer à tout prix un sauvetage et d'attribuer artificiellement un mérite esthétique à une œuvre que le temps a effacée des mémoires, mais de la considérer comme partie prenante, conclusive de surcroît, d'un processus créatif complexe, à un moment clef

<sup>35</sup> Selon Anna Scannapieco, l'intention politique et patriotique entraîne la mise en retrait du « protagonisme féminin » de Zandira, et valorise le rôle d'Ibraim, le très sage gouverneur du port de Tetuan, C. Goldoni, *La Dalmatina*, *op. cit.*, introduction, p. 28-40.

<sup>36</sup> Maria Ortiz est la première à utiliser le terme « exotique » pour Goldoni, mais conclut la série avec *La Dalmatina*, « Commedie esotiche del Goldoni », in *Rivista teatrale italiana*, anno V, vol. 9, 1905, p. 33-47.

<sup>37</sup> N. Kaucisvilli, « A proposito della *Bella Giorgiana* di Goldoni », in *Studi Goldoniani*, 1, Venise, 1968, p. 135-142 se borne à relever, en les condamnant au nom de la vérité historique, les écarts de Goldoni par rapport aux sources, et les entorses à l'histoire politique de la Géorgie au XVII<sup>e</sup> siècle. À sa suite, F. Del Beccaro, « L'esperienza esotica... », *op. cit.*, p. 96-97, s'intéresse aux sources romanesques, repris aussi par K. Zaboklicki, « Le comedie esotiche di Carlo Goldoni : rassegna della critica novecentesca », in *L'interpretazione goldoniana, critica e messinscena*, N. Borsellino dir., Rome, Officina edizioni, 1982, p. 158-172.

<sup>38</sup> *L'altro Goldoni*, Pise, ETS, 1989, où il cherche un Goldoni « moins connu ou plus problématique » pour saisir son écriture dans sa complexité ou dans ses contradictions, estimant que « sa réforme doit être entendue comme l'utilisation de TOUTES les possibilités du théâtre ».

de la carrière de l'auteur. Proposée au public du théâtre de San Luca au terme de la grande saison 1760-1761, juste après la grande *Trilogie de la villégiature* et *La Scozzese*, alors que les attaques de Carlo Gozzi s'amplifiaient contre lui et contre l'abbé Chiari<sup>39</sup>, que les 'fables théâtrales' du vénéneux comte triomphaient sur les scènes du théâtre de San Samuele<sup>40</sup>, et que Goldoni a déjà organisé son départ pour la France<sup>41</sup>, *La bella Giorgiana* apparaît comme un dernier sursaut « exotique » surprenant, d'autant plus surprenant que la 'veine', alimentée avec régularité de 1753 à 1758, semblait s'être tarie après le triomphe de *La Dalmatina*, reprise elle-même à l'automne 1761<sup>42</sup>, et que le projet des Neuf Muses semblait aussi enterré. Goldoni n'avait-il pas, déjà en 1755, promis à son public dans le *Prologue* aux *Viaggiatori* (devenu ensuite *Il cavaliere giocondo*), d'abandonner les vers, les espaces exotiques, les « arguments graves », inspirés à « l'histoire ou au roman »<sup>43</sup> ? En octobre et novembre 1760, Gasparo Gozzi, toujours favorable à Goldoni contrairement à son frère Carlo, le vétilleux et hargneux académicien Solitaire de l'académie des Granelleschi, n'avait-il pas relevé,

<sup>39</sup> Sur les polémiques entre Goldoni et Carlo Gozzi, voir G. Herry, *Le Théâtre comique, La querelle du théâtre*, Paris, Imprimerie nationale, 1989, notamment le pamphlet de Carlo Gozzi, *Le Théâtre comique à l'Hôtellerie du pèlerin tombé aux mains des académiciens Granelleschi*, de 1758, où Goldoni était représenté sous la forme d'un monstre à quatre têtes (p. 203-236).

<sup>40</sup> Goldoni et Chiari avaient été ridiculisés par Carlo Gozzi sur la scène du théâtre de San Samuele le 25 janvier 1761, avec sa première fable théâtrale, *L'Amore delle tre melarancie*. Voir C. Gozzi, *Analisi riflessiva della fiaba L'amore delle tre melarancie*, in Carlo Gozzi, *Fiabe teatrali*, P. Bosisio (éd.), Rome, Bulzoni, 1984. Gozzi triomphe aussi en octobre 1761 avec *Il Corvo*, puis en janvier 1762 avec *Il Re Cervo* et *Turandot*, entraînant une chute des recettes du théâtre de San Luca, et contraignant Chiari à lui céder la place au théâtre de Sant'Angelo en octobre 1762.

<sup>41</sup> *La Scozzese* est créée le 3 novembre 1761. Goldoni écrit à Albergati en septembre 1761, à propos de son départ proche : « Quelle belle nouvelle va vous apporter cette lettre ! Goldoni va à Paris et il partira, si Dieu le veut, au prochain carême », voir M. Agnelli, « Il pubblico veneziano... », *op. cit.*, p. 225.

<sup>42</sup> À Paris, Goldoni la réutilise dans ses écritures de canevas pour la *Comédie-Italienne*, voir C. Goldoni, *La Dalmatina*, *op. cit.*, introduction, p. 24.

<sup>43</sup> « La comédie, mesdames et messieurs, ne vient pas sur cette scène / Du Pérou, de la Perse, de Rome ou bien d'Athènes, / Fatiguée des voyages et presque déformée. / La voici revenue italienne comme avant. / Certes j'habille encore la rime à la française, / Mais si les vers vous ennuiant, je les abandonnerai, c'est promis. / Je ne vous présente pas ici un argument grave, / Pris à l'histoire ou aux romans [...] ». C. Goldoni, *Introduzioni, prologhi*, *op. cit.*, p. 187-188.

*La bella Giorgiana* de C. Goldoni (1761)

dans ses comptes rendus sur l'actualité théâtrale, le manque de « vigueur tragique » du poète (à propos de *Enea nel Lazio*) et la difficulté à satisfaire le public avec des arguments historiques anciens — qu'il appelle *anticaglie* — sans tomber dans la monotonie et dans l'invraisemblance (à propos de *Zoroastro re dei Battriani*), invitant aimablement Goldoni à s'en tenir aux comédies de caractères, en dialecte ou en italien<sup>44</sup>, genre qu'il maîtrisait parfaitement et que le public ovationnait ? Comment interpréter cet ultime retour à une pratique des vers, et il s'agit ici d'hendécasyllabes libres, non plus de martelliens, ce qui laisserait supposer un retour à la tragédie ? Cette « tragicomédie de série », comme Marzia Pieri appelle les pièces exotiques<sup>45</sup>, témoigne-t-elle d'un essoufflement de la veine, ou bien Goldoni avait-il encore à dire quelque chose de si important qu'il ait pris le risque d'un cuisant échec à la veille de s'expatrier ?

**« Elever une belle construction sur un fonds déjà vieux »**

Dans le bref compte rendu qu'il rédige sur *La bella Giorgiana* pour *La Gazzetta veneta* du 9 décembre 1761 dont il avait repris la direction en février<sup>46</sup>, Pietro Chiari relève une réception « équivoque et incertaine », mais vante, avec une certaine bienveillance, ce qu'il considère comme l'un des grands mérites de la pièce, son excellente « architecture » et l'habileté avec laquelle l'auteur a utilisé un « fonds déjà vieux » de sources contraignantes :

Samedi dernier a été représentée sur la scène du Théâtre de San Luca, une nouvelle comédie de Monsieur le Docteur Goldoni, intitulée *La Bella Georgiana*, qui ne reçut toutefois du public qu'un agrément incertain et équivoque. La comédie est tirée d'un petit roman français qui porte le même titre, et dont on a un long rappel aussi dans le *Dictionnaire historique* de Moreri à l'article *Georgenne* (sic). Cela n'enlève cependant pas son mérite à la comédie, au contraire, à mon avis, cela lui en donne en-

---

<sup>44</sup> Gasparo Gozzi est directeur de la *Gazzetta veneta* de février 1760 à janvier 1761. Voir *La Gazzetta veneta, op. cit.*, 27 octobre 1760, n° LXXVII, p. 324-325, pour *Enea nel Lazio*, et 26 novembre 1760, n° LXXXV, p. 360-366, pour *Zoroastro, tragicommedia*.

<sup>45</sup> C. Goldoni, *La Scozzese, op. cit.*, introduction, p. 12.

<sup>46</sup> Il la dirige jusqu'au 10 mars 1762.

core plus, car élever une belle construction sur un fonds déjà vieux, et limité dans ses extensions, est une chose très malaisée, et demande vraiment une excellente technique architecturale qui n'est pas nécessaire pour qui veut élever un édifice en rase campagne, où les efforts de l'architecte ne sont délimités ni par le terrain, ni par les intentions précédentes d'un autre architecte dont il n'est pas permis de s'éloigner si peu soit-il<sup>47</sup>.

L'on peut estimer, à la suite d'Antonio Piazza, que Chiari, qui affichait dans son journal une érudition factice de façon opportuniste pour s'assurer des lecteurs, n'était pas un journaliste sérieux<sup>48</sup>. L'enthousiasme aimable qu'il manifeste envers son ancien adversaire n'est peut-être que diplomatique, pour ne pas rompre brutalement avec l'attitude bienveillante de Gasparo Gozzi, et peut aussi être mis au compte d'une stratégie de résistance aux attaques de Carlo Gozzi<sup>49</sup>. Chiari, toutefois, était expert en matière de récupération d'histoires, d'adaptations romanesques et, surtout, de dramaturgies « exotiques »<sup>50</sup> : les informations qu'il donne et son jugement sur l'habile construction de la pièce ne peuvent donc pas être pris à la légère.

Quel est exactement ce « fonds déjà vieux » sur lequel s'appuie Goldoni ? Le dramaturge, on l'a vu, ne livre ses sources qu'avec parcimonie, minimisant souvent ses emprunts, tant au théâtre qu'à la littérature, et taisant ses réécritures, cherchant plutôt, notamment pour ses comédies, à mettre en valeur une invention dramatique fondée principalement sur l'observation des comportements de ses contemporains filtrée par la scène

---

<sup>47</sup> *Gazzetta veneta*, n° 87. Ma gratitude va à Anna Scannapieco pour m'avoir facilité l'accès à la *Gazzetta veneta* des années Chiari.

<sup>48</sup> « Chiari se fit romancier puisqu'il ne pouvait pas être écrivain de l'histoire. Il remplissait le vide de ses feuillets avec des paraphrases de textes d'auteurs classiques latins, et répandait de l'érudition quand la nécessité, ou le fait de ne pas savoir quoi dire, le lui imposaient. Qu'il dise le vrai ou qu'il raconte des histoires, il était toujours léger, prolixe et ingénieux, et tant qu'il dirigea ce journal, celui-ci ne manqua pas de nombreux acheteurs ». (A. Piazza, *Gazzetta urbana veneta*, n. 1, 2 juin 1787).

<sup>49</sup> A. Scannapieco, « 'Vorrei io pure contribuire ... », *op. cit.*, p. 323-324.

<sup>50</sup> M. Catucci, *Il teatro esotico dell'abate Pietro Chiari. Il mondo in scena fra décor e ragione*, Rome, Robin Edizioni, 2007. Chiari avait ouvert la saison automnale 1752-1753 du théâtre de Sant'Angelo, après le départ de Goldoni, avec *La schiava cinese*, écrite en quelques jours, en concurrence ouverte avec *La sposa persiana*, et, face au succès de cette première « chinoiserie », il avait réitéré au carnaval suivant avec *Le sorelle cinesi*.

*La bella Giorgiana* de C. Goldoni (1761)

théâtrale : ce qu'il appelle s'inspirer à deux grands Livres, celui du « Monde » et celui du « Théâtre ». Pour les pièces exotiques, toutefois, le Monde n'est plus à portée de son regard, même si Venise pouvait toujours lui offrir, par le cosmopolitisme dont elle bénéficiait du fait de son histoire méditerranéenne et de son rôle séculaire de trait d'union entre l'Orient et l'Europe, de quoi alimenter la part d'invention qui revient à tout poète dramatique<sup>51</sup>. Il doit, plus que jamais, chercher ses informations dans les livres, notamment dans les compilations de récits de voyages et autres encyclopédies du savoir historique, géographique et 'ethnologique', en pleine expansion en Europe depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Ce sont les *Voyages* de l'Abbé Prévost qu'il avoue, comme il a été dit, avoir consulté pour *La bella selvaggia*. C'est l'ouvrage pseudo-historique de Thomas Salmon, *Modern History, or the Present State of all Nations* publié à Londres à partir de 1725<sup>52</sup>, qu'il cite, toujours dans les *Mémoires*, en ouverture de l'analyse de *La sposa persiana*, source d'autant plus indubitable que l'ouvrage avait été traduit en italien<sup>53</sup>. Cette mention, quoique retardée puisque dans l'avertissement au lecteur de *La sposa persiana* l'auteur disait avoir « bondi jusqu'en Perse » sans dire comment, est importante, car Goldoni y précise sa démarche de créateur, distinguant entre « les détails » puisés dans Salmon, noms, costumes, mœurs qui ancrent son intrigue dans une certaine réalité, purement décorative, et qu'il estime « exacts », et « la fable » inventée qui reste du ressort de son imagination, donc de sa liberté de poète dramatique :

J'avois parcouru l'histoire des peuples modernes de Salmon, traduite de l'Anglois en Italien ; ce n'est pas là que je trouvais la fable qui forme le sujet de la pièce que j'avois projetée ; mais c'est dans ce livre instructif, exact et intéressant que je puisai les loix, les mœurs et les

---

<sup>51</sup> C'est le cas du personnage du vieil Arménien Abagigi, dans la comédie *I pettegolezzi delle donne*, dont il voit déambuler l'original sur la Place Saint-Marc, voir *Mémoires*, II, IX, *op. cit.*, p. 292.

<sup>52</sup> T. Salmon, *Modern History, or the Present State of all Nations*, Londres, James Crogate, 1725-1739, 32 vol., et Herman Moll, 1739, 3 vol.

<sup>53</sup> Salmon est publié dans la version allemande à Amsterdam, dès 1729 (44 volumes jusqu'en 1820), et en italien, en 24 volumes, à Venise, chez Albrizzi, à partir de 1738, sous le titre *Lo Stato Presente di tutti i paesi e popoli del mondo naturale, politico, e morale con nuove osservazioni, e correzioni degli antichi, e moderni viaggiatori*.

usages des Persans ; et c'est d'après les détails de l'Auteur anglois que je composai une comédie intitulée *La Sposa Persiana* (L'Épouse persane).<sup>54</sup>

Pour *La bella Giorgiana* sur laquelle Goldoni ne nous dit rien, le Dictionnaire historique de Moreri est d'autant plus plausible que Goldoni le cite expressément dans les Mémoires à propos de sa comédie *Torquato Tasso*, avouant y avoir trouvé une « anecdote pas bien authentique pour l'histoire, mais [...] suffisant[e] pour une comédie »<sup>55</sup>. Publié pour la première fois en 1674 à Lyon en un seul volume, puis retravaillé et augmenté après la mort de l'auteur en 1683, cet ouvrage monumental offrait à la curiosité des lecteurs une mine d'informations qui se voulaient exhaustives et crédibles sur la géographie, l'histoire, les personnages remarquables, le gouvernement, les croyances, les mœurs des empires, royaumes, provinces du monde entier<sup>56</sup>. En 1740, dix-huit éditions avaient déjà été réalisées dans l'Europe entière, de Paris à Amsterdam. À Venise, Francesco Pitteri l'édite en 1743-1749 en français, puis en italien en 1751<sup>57</sup>. On n'y trouve pas d'article *Georgenne*, comme écrit Chiari, mais la Géorgie et les Géorgiens y sont largement visités et, ce qui est le plus important, sous deux formes. D'abord dans un long article de caractère géographique et historique intitulé *Géorgie*, où, à côté de notes détaillées sur la géographie du pays, ses ressources, son histoire et celle des pratiques religieuses qui intéressent particulièrement l'abbé Moreri, l'on trouve un vibrant éloge de la beauté exceptionnelle des Géorgiennes, « les plus belles femmes de l'Asie », à laquelle l'auteur oppose la rusticité des hommes, bonifiés toutefois « parce qu'ils vont presque tous à la guerre », ainsi que la mention de la coutume qui vou-

<sup>54</sup> *Mémoires*, II, XVIII, *op. cit.*, p. 321.

<sup>55</sup> *Mémoires*, II, XXXII, *op. cit.*, p. 384.

<sup>56</sup> L. Moreri *Le grand dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'histoire sacrée ou profane, qui contient l'histoire fabuleuse des dieux et des héros de l'antiquité païenne, les vies et les actions remarquables des patriarches, empereurs, rois princes ..., l'histoire des religions, l'établissement et le progrès des ordres religieux et militaires, ... la description des Empires, Royaumes, Républiques, provinces, villes, isles montagnes, fleuves et autres lieux considérables de l'ancienne et de la nouvelle Géographie, où l'on remarque la situation et l'étendue du pays, la religion, le gouvernement, les mœurs, et les coutumes des peuples*, Lyon, Girin et Rivière, 1674. (Sur Gallica, Bâle, Jean Brandmuller, 1732, t. 4, GEORGIE, p. 269), <http://books.google.fr/books?hl=fr&id=OCM-AAAacAAJ&q=g%C3%A9orgie#v=snippet&q=g%C3%A9orgie&f=false>.

<sup>57</sup> M. Infelise, « Gli stampatori-librai », in *Il teatro di Goldoni*, M. Pieri (dir.), Bologne, Il mulino, 1993, p. 105.

lait que les femmes soient « enlevées par quelqu'un de leurs parents, qui vont les vendre en Turquie ou en Perse »<sup>58</sup>. Ce sont ces 'détails', comme Goldoni les aurait appelés dans une éventuelle préface, qui fondent l'intrigue de *La bella Giorgiana*, puisque l'épisode déclencheur du drame, clairement exposé dans les deux premières scènes de la pièce, est l'humiliation que Bacherat, prince de Gurriel, a fait subir à son ennemi Dadian, roi d'Iméréthie et de Mingrélie, en omettant de lui verser intégralement son tribut de cent femmes destinées au Grand Sophy de Perse et en se contentant de lui offrir, en compensation, sa fille Tamar, réputée pour sa grande beauté. Moreri illustre, par ailleurs, son appréciation sur cette beauté tant vantée des Géorgiennes en consacrant un autre long article à une Géorgienne célèbre, Marie Kemiski, « chef d'œuvre de la nature », dont les aventures « extraordinaires » justifient, écrit-il, qu'il en parle dans son dictionnaire, tout en admettant qu'il ne peut en garantir « la vérité ». C'est à la fin de cet article qu'il renvoie le lecteur à un roman, « L'Histoire et aventures de Kemiski géorgienne, imprimé à Paris, in 12, en 1697 »<sup>59</sup>.

Chiari fait, peut-être, sur ce point quelque confusion : le roman cité en référence par Moreri, dû à une certaine Mme D\*\*\*, publié à Paris et à Bruxelles<sup>60</sup>, ne porte pas exactement « le même titre ». Plus probable serait celui, déjà signalé par Felice del Beccaro, intitulé *Rethima, ou la belle Géorgienne, histoire véritable*, publié à Paris en 1735/36, sans nom d'auteur, mais de la main d'un économiste reconnu, Barthélémy Marmont du Hautchamp, également auteur de *L'Histoire de Ruspia ou la belle circas-*

<sup>58</sup> L. Moreri, *Le Grand dictionnaire*, vol. 4, *op. cit.*, p. 268-270.

<sup>59</sup> *Ibid.*, Paris, Libraires associés, 1759, t. 6, KEMISKI, p. 13-14, <http://books.google.fr/books?id=BEB4QQ6ifQ4C&pg=RA1-PA14&dq=Kemiski&hl=fr&sa=X&ei=rVKTUvqWGsewygP22IGYDg&ved=0CEYQ6AEwAQ#v=onepage&q=Kemiski&f=false>,

<sup>60</sup> *Histoire et aventures de Kémiski, géorgienne*, par Mme D\*\*\*, Paris, Guignard, 1697, 480 p., ainsi que Bruxelles, F. Foppens, 1697, 286 p, ([http://books.google.fr/books?id=PE5AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.fr/books?id=PE5AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)). *L'examen critique et complément des dictionnaires historiques les plus répandus, depuis Moreri jusqu'à la biographie universelle*, Paris, Rey et Gravier, 1820, attribue ce roman à l'abbé de Chèvremont (p. 194), voir *infra*, n. 63. Dans le catalogue de la BnF Paris, Mme D\*\*\* est confondue avec Eustache Le Noble (1643-1711), très prolifique auteur d'histoires comiques et galantes, à qui l'on doit aussi *Zulima ou l'amour pur, seconde nouvelle historique*, Paris, G. de Luynes, 1695, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57710x/f7.image>

*sienne* (1754)<sup>61</sup>. Peu importe d'ailleurs, et la confusion est excusable. L'un comme l'autre font, en effet, partie de ces nombreux romans d'aventures à tiroirs qui fleurissent au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle et du XVIII<sup>e</sup> siècle et se copient à l'évidence l'un l'autre, dont la structure est calquée sur les *Contes des mille et une nuits* et le fonds alimenté par les dictionnaires ethnologiques et récits de voyages sur lesquels les auteurs brodent d'infinies variations : Chardin est, par exemple, clairement cité dans le petit roman de Mme D\*\*\*<sup>62</sup>. Ils offrent tous au lecteur une série d'héroïnes orientales, toujours d'une fascinante beauté, qui attirent sur elles les désirs des hommes, passent de maître en maître au cours d'interminables périple internationaux remplis d'embûches, de navigations, d'enlèvements, d'amours voluptueuses et de violences guerrières. Le récit de Mme D\*\*\* comme celui de Marmont peuvent, l'un comme l'autre, mais comme d'autres aussi dont ils sont probablement issus<sup>63</sup>, avoir servi de réservoir narratif, non seulement pour les 'détails', mais aussi pour les situations et épisodes de l'ensemble des pièces exotiques, en supposant qu'ils aient circulé à Venise. Le roman sur la belle Kemiski cité par Moreri retient toutefois l'attention. Parmi les diverses rencontres que fait la Géorgienne dans ses pérégrinations autour de la Méditerranée — elle croise successivement un Emir arabe, le fils du *chérif* de la Mecque, des marchands arméniens et juifs, un général vénitien — il en est

<sup>61</sup> B. Marmont du Hautchamp *L'Histoire de Ruspia ou la belle circassienne*, Amsterdam, Marteau, 1754, 283 p.

<sup>62</sup> *Histoire et aventures*, *op. cit.*, p. 26. L'histoire de la Géorgie et des luttes entre les princes sont détaillées p. 17-21. L'histoire de Kemiski commence à la page 31. On y retrouve Zisbi, sa mère, originaire de Circassie, mais obligée de se retirer en Géorgie (p. 32). On y rencontre aussi un marchand moscovite qui revient de Constantinople, répondant au nom de Demetrius Vitoski (p. 10).

<sup>63</sup> *Zulima ou l'amour pur*, de Eustache Le Noble, présente de nombreuses correspondances avec la situation d'*Ircana in Julfa*. La remontée dans les sources romanesques conduit au recueil de Jean Baptiste de Chèvremont, *La connaissance du monde. Voyages orientaux, nouvelles purement historiques contenant l'histoire de Rethima, Géorgienne, sultane disgraciée, et de Ruspia, Mingélienne sa compagne de sérail, avec celle de la fameuse Zisbi, Circassienne*, Paris, Guignard, 1695, écrit en partie sous forme de dialogues. À noter que le nom de famille de Zisbi est Chemischki. Dans cette version, Rethima et Ruspia, amies fidèles, sont mises en concurrence dans le harem du Sultan (p. 80-87), Rethima devient sultane et Ruspia se marie avec l'un des capitaines du Sultan. Rethima dotée d'un caractère orgueilleux et difficile, est ensuite exclue en faveur d'une belle Polonaise.

[http://books.google.fr/books?id=aXVYr62Zb3MC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gb\\_s\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.fr/books?id=aXVYr62Zb3MC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) )



une plus significative : celle qui lie durablement l'héroïne à la princesse Daregiani, fille du dernier souverain de Géorgie, Taymuraskan, et reine d'Iméréthie. Car cette Daregiani qui « trouva la beauté [de Marie] si charmante, qu'elle ne la quitta plus »<sup>64</sup>, nous ramène, pour *La bella Giorgiana*, comme l'avait déjà signalé Giuseppe Ortolani<sup>65</sup>, à une source goldonienne attestée, Thomas Salmon, et nous entraîne de façon précise dans son laboratoire d'écriture.

La version italienne de Salmon avait été augmentée de chapitres sur la Géorgie<sup>66</sup>, puisés dans le *Voyage de Paris à Ispahan* de Chardin, où est rapportée l'histoire de l'ambitieuse et cruelle princesse Darejan<sup>67</sup>. C'est là que les sources de Moreri et Salmon se croisent, le *Dictionnaire* de Moreri s'appuyant lui-même sur les *Voyages en Perse* de Chardin. Ainsi, dans ces chapitres sur la Géorgie, Goldoni trouvait, outre des 'détails' déjà cités sur les mœurs des Géorgiens, un récit aux frontières de l'histoire et de la fiction, déjà organisé dramatiquement, une 'anecdote' vraisemblable — l'histoire de Darejan — où puiser les bases de sa « fable ». Il y trouve Tamar, fille du prince de Guriel, première épouse d'Alexandre roi d'Iméréthie, et mère du prince Bacrat Mizra, que Darejan, fille du dernier souverain de Géorgie, Taymouraz Kan, et deuxième épouse d'Alexandre, restée sans enfants à la mort de celui-ci en 1658, veut épouser pour conserver le pouvoir, et qu'elle condamne à être privé de la vue pour lui avoir résisté. Il y trouve Vac-

<sup>64</sup> Mme D\*\*\*, *Histoire et aventures ...*, *op. cit.*, p. 32 et suiv.

<sup>65</sup> C. Goldoni, *Tutte le opere*, *op. cit.* tome IX, p. 1340.

<sup>66</sup> *Descrizione della dello stato presente della Georgia occidentale che comprende li principati della Mingrelia e Guriel ed il Regno d'Imerette*, vol. VI, ch. XXI, p. 403-408. Le continuateur comble une lacune de Salmon, qui, dit-il, avait omis de donner au lecteur la « description de l'état de trois provinces particulières, la Mingrèlie, Gurielle et l'Iméréthie, dont est composée la Géorgie occidentale ». [http://books.google.fr/books?id=oYOhF5peIC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q=Georgia&f=false](http://books.google.fr/books?id=oYOhF5peIC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Georgia&f=false)

<sup>67</sup> *Voyages de Monsieur le Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient*, publié pour la première fois à Londres en 1686, puis en 1711 dans sa version complète (Paris, Londres, Amsterdam, J. L. de Lorme). Dans cette édition, *Voyage de Paris à Ispahan*, *op. cit.*, Histoire de Daréjan, vol. I, p. 45-48. <http://books.google.fr/books?id=tpQOAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=Voyages+de+Monsieur+le+Chevalier+Chardin+en+Perse+et+autres+lieux+de+l%E2%80%99Orient,+J+de+Lorme&hl=fr&sa=X&ei=I9OmUqPANcPN0QXk5IHgCg&ved=0CDUQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false>.

tangle<sup>68</sup>, grand dignitaire, passionnément aimé par Darejan, qu'elle épouse et couronne elle-même roi dans une forteresse imprenable, Cotatis<sup>69</sup>, soulevant contre elle ses propres partisans. Il y trouve encore Dadian Vomeki, prince de Mingrèlie<sup>70</sup>, qui lance ses armées contre la forteresse, aidé par les amis de Darejan ralliés à son camp. Il y trouve enfin Ottia Chekaizé, ministre retors et sans scrupules de Dadian, qui réussit à infiltrer le Grand Conseil de Darejan et à neutraliser Vactangle en l'éloignant de la forteresse, et grâce auquel la victoire totale de Dadian sur Darejan se révèle possible. Le tragique épisode guerrier se termine, dans la source, par la défaite de Darejan et la reddition de la forteresse, et par le supplice que Dadian fait subir à Vactangle en lui arrachant les yeux pour venger Bacrat.

Tous ces personnages confluent avec leurs identités et leur statut, à peine modifiés pour certains, dans la tragicomédie. La principale modification consiste pour Goldoni à effacer le nom de la protagoniste, Darejan, pour lui substituer celui de la première épouse d'Alexandre, Tamar, personnage fantôme simplement mentionné et inexistant dans le récit original, qui est donc une pâte malléable. Cette substitution est habile et lourde de sens car, de fait, elle permet à l'auteur de prendre ses distances avec la matière 'historique' proposée par Salmon et les autres, et de retrouver sa liberté d'invention tout en répondant aux contraintes des emplois constituant la troupe du San Luca : c'est peut-être ce que Chiari relève quand il parle d'une « habile architecture » construite sur de « vieux fonds ». Ainsi libéré de l'Histoire, Goldoni donne à Tamar un père au lieu d'un fils, les confondant toutefois sous le nom de Bacherat ; il transforme à peine Vactangle en Vachtangel, animé lui aussi de passion pour Tamar ; il supprime Ottia Chekaizé, en scindant en deux son nom, pour construire, à partir d'Ottia, un rôle de 'seconde amoureuse', Ottiana, sœur de Dadian, jalouse de Tamar, et à partir de Chekaizé un rôle de « second valet », Chechaiz, « esclave » de

---

<sup>68</sup> On trouve aussi ce nom de personnage dans le roman de Marmont, *Histoire de Ruspia*, sous la forme de Vactanga, oncle très vertueux de Ruspia qui veut lui faire épouser un Arménien.

<sup>69</sup> Dans *Histoire et aventures de Kemiski*, Cotatis est présentée comme la capitale où les rois résidaient dans une forteresse carrée entourée d'une enceinte de murailles (*op. cit.*, p. 27).

<sup>70</sup> Chardin explique, pour sa part, que Dadian est le titre porté par les princes de Mingrèlie ou Guriel.

*La bella Giorgiana* de C. Goldoni (1761)

Dadian ; il crée de toutes pièces le personnage d'Abchar — ou Abcar<sup>71</sup> —, vizir de Dadian, fiancé à Ottiana, qui condamne la tyrannie de Dadian en s'attribuant d'autorité Tamar. Dépossédé à son tour de la belle Géorgienne par Dadian, cet Abchar rejoint le camp de Bacherat, et endosse à lui seul la fonction qu'avaient, dans l'original, des partisans anonymes de Daregiani passés à l'ennemi. Enfin Goldoni crée un « premier serviteur », Macur, serviteur vil et lâche de Dadian, auquel ce dernier livre Tamar au début de la pièce, avant même de la regarder, mais qui en est vite dépossédé par Abchar.

La trame initiale située entre histoire et fiction, entre vérité et vraisemblance, offrait à Goldoni, mieux encore que les « petits romans », deux possibles narratifs en accord avec l'expérimentation d'écritures nouvelles poursuivie avec obstination depuis 1753. D'une part, il peut développer une intrigue dont le moteur est identique à celui des autres pièces « exotiques »<sup>72</sup>. On l'aura compris, Tamar, comme Ircana et Zandira surtout, mais aussi Zilia et Delmira, est une femme privée de sa liberté, un butin, une « proie » — le terme revient sous la plume de Goldoni dans toutes ces pièces même lorsqu'il ne s'agit plus d'intrigues de sérail, mais de colonisation<sup>73</sup> —, offerte à la convoitise et à la rapacité des hommes, et dont la possession est marchandée, au sens premier du mot, par ceux-ci de façon plus ou moins digne ou abjecte. Les scènes d'ouvertures de *La bella Giorgiana*, où Vachtangel, devenu ministre et ami de Bacherat, essaie d'obtenir du trop tyrannique Dadian, par l'entremise d'Abchar, qu'il renonce à livrer Tamar à la concupiscence de Macur, décalquent en réalité la situation où se trouvent

---

<sup>71</sup> Le nom est peut-être inspiré par le toponyme Abcas, celui d'une quatrième ancienne principauté constitutive de la Géorgie (Mme D\*\*\*, *Histoire et aventures de Kemiski*, op. cit., p. 17-21).

<sup>72</sup> Dans C. Goldoni, *Le commedie*, Venise, Tasso, 1824, *la Peruviana*, *la Dalmatina*, sont avec la *Bella Giorgiana* dans le même volume 11-12. Sur la page de titre, l'éditeur leur ajoute le qualificatif « bella », les rapprochant ainsi de *La bella selvaggia* qui ouvre le volume 15-16.

<sup>73</sup> Dans *La Peruviana*, Detterville dit à Rigadon qui s'étonne que les Espagnols eussent préféré Zilia aux autres trésors trouvés en abordant au Pérou : « Zilia fut ma proie, Zilia fut mon tourment » (I, 1), et dans *La bella selvaggia*, Don Ximene, jaloux de Don Alonso, assène à Delmira : « Vous fûtes une de mes proies, vous êtes mon esclave, et je veux / Votre amour en tribut » (II, 4).

Ircana au début de *Ircana in Julfa* et Zandira au début de *La Dalmatina*<sup>74</sup>. D'autre part, le récit des historiens-voyageurs sur la belle, ambitieuse et cruelle Darejan, lui fournit une matière historique sublime — personnages royaux et princiers, luttes de pouvoir, guerres, trahisons, cruauté, vengeance — propre à lui permettre d'affronter à nouveau le style tragique qu'il cherche à maîtriser depuis vingt-cinq ans<sup>75</sup> et auquel il s'était de nouveau attaqué, comme il a été dit, avec un succès très mitigé, au cours des années 1759-60, dans le projet des *Nove Muse*. Ainsi la Tamar goldonienne, qui, au premier regard, subjugué Macur, Abchar, puis Dadian, et dont la première parole, en aparté, lorsque Dadian se décide à la voir, est pour affirmer son appétit de pouvoir (« [...] J'invoque ta faveur / Fortune, amie bienveillante ; conduis-moi / Pas à pas, sans tourments, vers le trône » I, 3), n'est peut-être pour Goldoni qu'une tentative de répondre aux critiques que Gasparo Gozzi lui avait adressées un an auparavant dans la *Gazzetta veneta* à propos de *Zoroastro rè dei Battriani*. Gasparo épinglait en particulier le traitement trop 'bourgeois' du personnage historique de Semiramis en écrivant : « Semiramis, qui comme écrit Dante, rendit par ses lois licite le caprice, si elle est représentée dans de grandes actions suscitera de grandes passions, si elle est maniée de façon moyenne, sera une petite femme de mauvaise vie »<sup>76</sup>. Goldoni, qui lui répond dans la *Gazzetta*<sup>77</sup> en défendant poliment

<sup>74</sup> *Ircana in Julfa* s'ouvre sur le marchandage entre l'eunuque noir Bulganzar qui accompagne Ircana dans sa fuite d'Ispahan, et Demetrio, Zaguro et Carico, les marchands arméniens installés à Julfa (I, 1 à 4). *La Dalmatina*, s'ouvre, elle, sur les transactions entre Ibraim, noble et honnête alcade de Tetuan, Ali le corsaire salentin, qui avait fait prisonnière Zandira, Machmut, trafiquant d'esclaves malhonnête, et même Radovitch, le généreux capitaine dalmate auquel Zandira a été fiancée avant d'être enlevée par les barbaresques, et qui, venu à Tetuan négocier son rachat, finit par emporter le « marché ». Dans *Osmano re di Tunisi*, l'*argomento* tourne aussi autour d'une guerre (entre les Africains et les Espagnols), et de la restitution et échange d'esclaves, européens et musulmans.

<sup>75</sup> Ses premiers essais de « tragédies », *Belisario*, *Rosmunda*, *Enrico*, *Giustino*, toutes en hendécasyllabes, comme *La bella Giorgiana*, et en cinq actes, remontent aux années 1734-1740. Voir P. Trivero, « Eroïne tragiche », in *Problemi di critica goldoniana*, vol. XV, Ravenne, Longo, 2009, p. 189-199, pour qui le modèle de la *Merope* de Scipione Maffei (1713) est dominant dans la production goldonienne tragique. L'évocation de la rencontre manquée de Goldoni avec Scipione Maffei, à Vérone en 1732, confirme cette influence (*Mémoires*, I, XXVII, p. 121). Pour le débat sur le tragique, voir C. Goldoni, *Rosmunda*, Paolo Quazzolo (éd.), Venise, Marsilio, 2009.

<sup>76</sup> G. Gozzi, *La Gazzetta veneta*, n°. LXXXV, *op. cit.*, p. 361.

<sup>77</sup> « Goldoni al Gazzettiere », *ibid.*, p. 367.

l'indulgence dont il a cru devoir user envers Semiramis, et en acceptant, apparemment de bonne grâce, le jugement du public, s'est-il malgré tout juré de prouver à Gasparo et à ce même public qu'il pouvait mieux faire ? Du moins Tamar fait-elle écho, dans son premier aparté, non à Ircana ou à Delmira, mais à Semiramis qui clamait qu'elle était femme, certes, mais « hautaine, habituée aux grandes entreprises » aspirant à « s'élever au-dessus de son sexe », et « capable de tout entreprendre pour se rendre immortelle » (II, 7).

### Tamar, ou la victoire des amazones

Inscrite dans cette double série, celle des pièces 'exotiques' et celle des tragédies, *La bella Giorgiana* se présente en fait comme une ultime variation sur une thématique chère à Goldoni, qui parcourt toutes les œuvres qu'elles soient comiques, tragiques ou tragicomiques, parlées ou musicales, et qui assoit l'auteur solidement dans son siècle : la « guerre des sexes »<sup>78</sup>, la résistance que les femmes essaient d'opposer à la tyrannie masculine, celle de leur père, celle de leur fiancé ou celle de leur époux, pour tenter de conquérir le droit de choisir leur destin de femme, et de ne plus « vivre en esclave ». « Je ne suis pas née esclave, et je ne veux pas être une esclave »<sup>79</sup> avait lancé Giacinta sur la scène du San Luca, juste avant Tamar, une formule lapidaire qui prolongeait aussi, dans la mémoire du public, la lutte d'Ircana pour obtenir de Tamas l'exclusivité de son amour et pour être intégrée en tant qu'épouse légitime dans la maison de son père, et celle de bien d'autres protagonistes féminines goldoniennes — peut-être toutes ? — engagées dans la recherche d'un bonheur dont Goldoni lui-même dit, dans la dédicace des *Femmine puntigliose*, que les femmes sont exclues<sup>80</sup>. Cette résistance est déjà en germe dans l'attention que Mirandolina met à conserver sa « liberté » en ne « devant rien à personne » (I, 9), peut-être même

<sup>78</sup> F. Decroisette, « La guerre des sexes », in *Digressions. Sur les Rustres de Carlo Goldoni*, J. Guinot (dir.), Paris, Dramaturgie, 1994, p. 24-38.

<sup>79</sup> *Smanie della villeggiatura*, II. 11.

<sup>80</sup> Goldoni y constate que le cinquième degré du bonheur est « de naître homme et non femme, car la femme endure une perpétuelle sujétion ». À l'opposé d'Ircana ou de Giacinta, il n'y a peut-être que Costanza, de *La buona famiglia* (1755), épouse et mère modèle, pour défendre la vertueuse obéissance requise par le lien conjugal.

dans l'acharnement de la première « femme de tête » goldonienne, la Rosaura de *La donna di garbo* (1743), qui déploie des talents rhétoriques juridiques et mimétiques, insoupçonnés alors chez une femme, voire condamnés, pour obliger son ancien amant à tenir sa promesse de l'épouser, en renonçant à sa fiancée. Tamar, écrivait Ortolani, « est [...] l'éternelle Mirandolina, qui passe de la *locanda* florentine à l'Iméréthie, s'élève grâce aux vers pompeux de la tragicomédie, et se déguise en reine »<sup>81</sup>. L'image peut paraître forcée, mais même si aujourd'hui les jugements du critique apparaissent souvent dépassés et trop subjectifs, on ne peut lui donner entièrement tort lorsqu'il affirme que « Mirandolina est dans l'impétueuse Ircana, dans la sauvage Delmire, dans l'hypocrite Lavinie, dans la puissante Semiramis et dans l'ambitieuse Tamar », ne serait-ce que par ce qu'elles ont toutes en commun d'être un 'rôle' pour une actrice précise, admirée par l'auteur, la première pour Maddalena Marliani, les autres, toutes les autres, pour Caterina Bresciani<sup>82</sup>. Et les actrices, on le sait, hantent et fascinent Goldoni.

Sinon que Tamar, au bout de la chaîne, se détache résolument de ses sœurs de scène, comme si en effaçant Daregiani et Darejan dans sa réinvention de la belle Géorgienne, Goldoni avait aussi effacé toutes ses autres protagonistes féminines. On l'a vu, à sa première apparition sur scène — retardée comme celles de Mirandolina, d'Ircana, Zilia, Delmira, Zandira etc ... —, Tamar commence par un aparté, révélant immédiatement au spectateur ce qui la pousse : l'ambition, la soif de pouvoir, le désir de régner. Rien de bien original, Artemisia, Lavinia, Semiramis disaient la même chose. Ce par quoi cependant elle se distingue de toutes les autres, c'est que cette ambition est son seul et unique moteur et qu'elle ne dévie jamais de la ligne qu'elle s'est fixée au départ. En révélant au public, dans son premier monologue, sa ligne de conduite : « Je traite avec tous, mais je ne tombe amoureuse de per-

<sup>81</sup> C. Goldoni, *Tutte le opere, op. cit.*, p. 1342.

<sup>82</sup> Pour la Marliani, voir C. Goldoni, *La locandiera*, S. Mamone e T. Megale (ed.), Venise Marsilio, 2007, p. 21-24, et G. Herry, « Le poète et la soubrette, ou l'impossible roman de Coraline », in Goldoni-Ronconi, *La serva amorosa*, Paris, Dramaturgie, 1987, p. 18-19 et 31-48. Sur Caterina Bresciani, voir A. Scannapieco, « ...'e per dir la verità, sinora la mia compagnia trionfa'. Sulle tracce dei comici goldoniani. Teatro di San Luca, 1753-1762 », in *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, S. Mazzoni (dir.), Florence, Le Lettere, 2011, p. 292-301 et « Caterina Bresciani, chi era costei ? tragicommedia in tre atti con un prologo ed un epilogo », in *Drammaturgia*, Florence, 24/05/2013, <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio/php?ed=5869>.

sonne » (I, 9), Mirandolina posait, comme Tamar, clairement, les bases de son défi : pouvoir traiter avec le Chevalier misogyne comme avec ses autres hôtes qui lui font la cour. Toutefois, la deuxième partie de son affirmation (le *mais* est ici significatif), laissait entrevoir, quoique l'auteur s'en défende dans son avertissement au lecteur, la possibilité d'une faille sentimentale (elle pourrait tomber amoureuse), et cette possible faille est aussi pour l'auteur un enjeu d'écriture<sup>83</sup>. Ceci explique pourquoi la maîtrise de Mirandolina sur le Chevalier et sa victoire finale ont pu, par la suite, ne pas apparaître aussi totales que Goldoni l'affirme dans l'*Avis au lecteur*. Tamar, elle, ne se fixe qu'un seul défi dans son aparté initial : montrer aux spectateurs comment une femme d'essence royale, devenue esclave, humiliée, se fraie un chemin vers le trône.

Il n'est jamais question pour elle d'un enjeu sentimental. C'est Ottiana qui porte seule l'expression des tourments de la passion amoureuse et de ses corollaires, la jalousie, la haine, la vengeance et la cruauté, rejoignant en bien des points la violente et impétueuse Ircana. Elle ne peut supporter qu'Abchar, à qui elle est promise et qu'elle dit aimer, ait jeté les yeux sur Tamar et l'ait sauvée de la concupiscence grossière de Macur. Elle ne peut supporter non plus les hésitations de son frère à supprimer Tamar alors que, selon elle, cette dernière met le royaume en péril (III, 4-6). Elle voit avec terreur le moment où son frère faisant monter Tamar sur le trône en fera sa souveraine (IV, 2). Elle est, comme l'était Ircana, l'incarnation même de la haine qu'une femme peut éprouver envers une autre femme : « Il n'existe pas au monde une haine plus grande / Que celle qu'une femme peut inspirer à une autre femme » (IV, 1). Ottiana, plus que Tamar, est donc l'avatar scénique de Darejan — la Darejan amoureuse qui se laisse berner par Ottia Chekaizé pensant assurer le pouvoir de Vactangle et l'envoie au contraire au supplice et à sa perte —, et Ottiana, comme Darejan vaincue, est perdante : celui qu'elle a aimé, Abchar, la trahit, il trahit son maître et devient objet de mépris, puis meurt (IV 2) ; elle n'arrive pas à convaincre son trop versatile et trop impétueux frère d'exécuter sa rivale, et elle doit accepter le sort que Tamar elle-même lui impose après la défaite de Dadian : épouser Vachtangel et se soumettre à sa loi.

---

<sup>83</sup> « J'ai réussi à ce qu'il soit vaincu à la fin du deuxième acte. Je ne savais plus exactement quoi faire du troisième, quand il m'est venu l'idée... », *La locandiera*, *op. cit.*, p. 124.

Quant à Tamar, elle séduit certes Abchar et accepte avec reconnaissance son aide quand, subjugué au premier regard, il lui offre sa protection ; elle se déclare prête à ne pas se montrer « inhumaine, contraire et ingrate », et proteste de sa pleine confiance. Mais c'est pour échapper à Macur et, ayant obtenu cette première victoire, elle conclut leur entretien par un nouvel aparté qui forme son catéchisme sentimental : « La Fortune m'importe plus que l'amour » (I, 7). Elle n'hésite d'ailleurs pas, quelques scènes plus loin, à renier sa gratitude envers Abchar pour assurer Ottiana, inquiète, qu'elle n'aime pas son fiancé parce qu'elle ne pourrait aimer que qui lui donnerait le pouvoir : « Je ne l'aime pas, je ne l'ai pas aimé, et si je pouvais aimer / Selon mon cœur, je suis si orgueilleuse / Que je porterais mes flammes au-dessus / De n'importe quel amour privé » (II, 4). Elle ne peut donc s'engager dans une passion personnelle qui la détournerait de la mission politique publique qu'elle se fixe. Si l'on trouve le mot « amour » dans la bouche de Tamar, c'est, dans les scènes finales, lorsque Dadian a été vaincu par Bacherat, qu'elle négocie elle-même sa libération et lui demande : « M'aimes-tu, donc ? » (V, 3). La forme interrogative dit assez que ce n'est pas tant pour parler d'amour qu'elle utilise le mot, que pour forcer l'autre à le prononcer, et à s'exprimer avec sincérité : « Amour ne parle pas, si la bouche ne dit rien / Je veux que tu me le dises ». En ce qui concerne Vachtangel, à l'inverse de Darejan qui couronnait Vactangle roi par amour mais échouait à conserver son trône, la Tamar goldonienne ne répond à sa passion que par la négative : aux questions qu'il lui pose après la victoire de Bacherat, pour savoir si elle l'aime toujours, elle répond par des phrases à double-sens, sans s'engager, et par un silence qu'il interprète mal (IV, 10). Lorsqu'elle décode ensuite pour lui le sens exact de ses déclarations, elle ne prononce le mot amour qu'accompagné, là encore, d'une négation, insistant sur la 'sincérité' de ses propres paroles : « Tam : [...] Ai-je dit que je t'aimais ? / Vacht : Nie-le si tu le peux. Ne m'as-tu pas dit : / Comme je t'aimai autrefois, je t'aime aujourd'hui. / Tam. : Comment pouvais-je te dire plus sincèrement : je ne t'aimais pas, et je ne t'aime pas ? » (V, 5).

Tamar endosse donc un autre « emploi » que celui de la « l'Amoureuse » passionnée et tourmentée incarnée par Caterina Bresciani, dont Goldoni explorait le caractère et sur laquelle il dessine d'innombrables variantes après le succès d'Ircana. Un emploi encore inexistant dans le panthéon féminin goldonien et dans le répertoire de la Bresciani : l'amazone, dont la source d'inspiration pourrait bien être aussi la Menalippe des *Amazones* de Mme du Bocage, tragédie citée, rappelons-le, par Goldoni à propos



*La bella Giorgiana* de C. Goldoni (1761)

de *La Dalmatina*. Menalippe, conseillère et chef des armées de la reine des Amazones Orithie, s'y opposait à la passion funeste de la reine pour Thésée, fils du roi d'Athènes, et son ennemi, amoureux au contraire de la jeune amazone, Antiope, héritière du trône, et aimé d'elle. Menalippe est l'amazone sans faille, à qui Orithie, ayant préféré le suicide à la honte de se voir rejetée au profit d'Antiope, transmettait le gouvernement des Amazones avec ces mots : « Maîtresse de vos sens, vous sçauvez mieux que moi / Gouverner un Etat dont j'ai trahi la loi »<sup>84</sup> et lui confiait le soin de la venger de Thésée.

De Menalippe, et bien qu'elle ne soit pas comme elle « chef de guerre », Tamar hérite de la maîtrise de ses sens et d'un courage digne d'un soldat. « Il faut mourir ? Mourons », répond-elle à Dadian qui, poussé par Ottiana, la condamne à mort, puis percevant son hésitation, elle le défie (« Fais-moi donc mourir »), et défie aussi ses soldats en leur présentant sa poitrine (« Âmes guerrières, / Qui de vous sera assez lâche pour / Transpercer le sein d'une humble femme », III, 5 et 6). Un an à peine après la comédie intitulée *La guerra* (carnaval 1760-61), *La bella Giorgiana* revenait ainsi sur une autre thématique chère à Goldoni, la condition militaire<sup>85</sup>. Comme *La guerra*, elle est construite autour du siège et de l'assaut d'une forteresse imprenable qui, à la fin, est conquise. L'histoire de Darejan y conduisait tout naturellement. On se souvient que la guerre entre les princes rivaux se matérialisait dans le siège et la prise de la forteresse de Cotatis, symbole du pouvoir royal, où Vactangle et Darejan se sont enfermés après leur coup de force. Cet épisode guerrier central passe dans *La bella Giorgiana*, mais lui aussi transformé. Le cadre est toujours la rivalité politique entre les princes de Guriel et d'Iméréthie : dès l'ouverture du rideau, Dadian déclare à Abchar vouloir conquérir le principat de Guriel pour l'unir au royaume d'Iméréthie et faire ainsi « que la Géorgie ne connaisse qu'un maître » (I, 1). Comme dans l'original, cette lutte politique se matérialise, à l'acte IV, le plus long de la pièce, dans la conquête de la tour où Dadian a enfermé Tamar à la fin de l'acte III, avant de partir combattre Bacherat. La tour est âprement disputée par les troupes ennemies, mais ici c'est Bacherat qui l'emporte et réduit Dadian à sa merci. La guerre et sa métaphore scénique,

<sup>84</sup> Mme Du Bocage, *Les Amazones*, op. cit., V, 5.

<sup>85</sup> C. Goldoni, *La guerra*, B. Danna (éd), Venise, Marsilio, 1999. L'introduction de Luigi Squarzina fait le point sur les pièces 'militaires'.

la tour assiégée, assurent l'unité de l'action et l'unité de lieu : toute la pièce est située dans un décor de « campement militaire » composé de façon très classique de tentes royales ou plus petites, de charriots, d'armes, de bagages, ici alternativement le camp de Dadian et celui de Bacherat<sup>86</sup>.

On peut trouver la mise en scène de la guerre dans *La bella Giorgiana* plus conventionnelle et décorative<sup>87</sup> que celle de *La guerra*, plus réaliste et technique<sup>88</sup>, même si l'auteur, à son propos, laisse volontairement flotter l'incertitude sur la réalité géographique de la forteresse assiégée. Toutefois Goldoni fait plus dans la tragicomédie que répondre aux nécessités du 'grand spectacle' apprécié par le public. « Tout le monde n'est qu'armes », écrivait-il dans l'*Avertissement au lecteur* de *La guerra*, en faisant allusion à la guerre de Sept ans qui ravageait l'Europe et dont les catastrophiques retombées sur les populations étaient perceptibles aussi à Venise, et c'est cette situation de guerre permanente qui l'aurait poussé, dit-il, à témoigner théâtralement du comportement des soldats et des chefs face à la guerre, oscillant entre bravoure, lâcheté et trafics louches. Considérant la volonté unificatrice exprimée par Dadian au premier acte, il se peut que la même situation politique et guerrière lui ait suggéré, quelques mois après et malgré le faible succès de *La guerra* (ou peut-être à cause de lui), de traiter le sujet non plus sur le mode comique mais sur le mode tragique. Dans ce cas, tragédie oblige, il s'agit moins d'observer les opérations militaires et d'apprécier positivement ou négativement le comportement des soldats et des commandants, que de dénoncer les atrocités de la guerre et les dégâts qu'elle provoque sur la vie des populations (c'est le cas de la belliqueuse

---

<sup>86</sup> C'est ce qui distingue cette dernière « tragicomédie » des autres 'exotiques' (sauf peut-être *Ircana in Ispaan*, où la maison de Machmut devient une sorte de forteresse assiégée), où les batailles, les duels, les combats sont soit antérieurs à l'action et seulement racontés (comme dans *La Peruviana* et, en partie, dans *La bella selvaggia*), soit disséminés dans l'action et ne se déroulent pas forcément dans un décor de campement militaire, comme dans *La bella selvaggia* et *La Dalmatina*.

<sup>87</sup> On peut trouver quelques échos de *dramma per musica* dans certaines tirades, comme celle où Abchar, ayant décidé de rallier le camp de Bacherat après que Dadian a abusivement subtilisé Tamar à son profit, appelle aux armes de cette façon : « *Corrasi tosto alla vendetta, all'armi, / Alle stragi, alle morti, alle ruine* » (II, 7), expressions poétiques fréquentes dans les drames en musique de l'époque.

<sup>88</sup> *Avertissement au lecteur* : « Dans ma jeunesse j'ai eu l'occasion voir la guerre de près : je n'ai pas fait le métier de militaire, [...], mais on peut être informé de quelque chose même sans en avoir fait profession ». *La guerra*, *op. cit.*, p. 97.

réponse de Bacherat à Vachtangel qui essaie de le raisonner : « [...] Allons / Dévaster les campagnes [...] Arrachons les vignes, / Brûlons les avoines et les cahutes, et dans les champs et les collines / Faisons prisonniers les paysans et les bergers », III, 1), ainsi que la cruauté absurde des chefs aveuglés par leur haine (ici allégorisée dans la double menace qui s'abat sur Tamar, otage des deux belligérants qui prétendent l'aimer et qui risque de brûler vive dans la tour à cause de l'obstination de son père), et d'exalter la paix.

Sur ce point aussi le message est différent. Dans *La guerra*, le dénouement final ouvrait certes sur la paix, permettant aux jeunes amants déchirés, Florida, fille du commandant assiégé, otage elle aussi des assiégeants, et Faustino soldat dans l'armée assiégeante, d'espérer un avenir meilleur. Toutefois, le conflit de *La guerra* ne se dénouait, dans la toute dernière scène, que grâce à un armistice imposé par le Prince, dont l'ordre arrive juste à temps pour empêcher un massacre et rendre l'espoir aux deux amants, que le père de Florida, vaincu, mais voulant reprendre le combat pour ne pas capituler, a séparés après leur avoir accordé sa bénédiction mais non son pardon (*La guerra*, III, 3) — situation qui se répète entre Bacherat et Tamar sur le mode tragique (IV, 6) —. Dans *La Giorgiana*, en revanche, la paix qui s'impose à la fin est l'œuvre, patiemment élaborée, de la seule Tamar. C'est elle qui, grâce à son contrôle des passions et surtout à sa maîtrise de la parole, arrive à imposer une paix dont les hommes, eux, ne veulent pas. Enjeu apparemment passif de la paix que les princes prétendent rechercher (I, 4), elle transforme, dès son entrée en scène, cette passivité en action, et il lui revient à la fin de réaliser l'« union » politique évoquée par Dadian au début de la pièce. Elle le fait par ambition personnelle certes — et elle le dit ouvertement —, mais elle n'en donne pas moins une vraie leçon de politique extérieure et de diplomatie à son père Bacherat pour l'amener à construire la paix en la mariant à Dadian, unissant ainsi, sous un même gouvernement, qu'elle entend naturellement partager, les parties divisées de la Géorgie (V, 2). Elle concentre donc entre ses mains les pouvoirs qui, dans d'autres pièces *politiques* revenaient aux hommes : au roi hors scène dans *La guerra*, à Ibraim et Radovitch dans *La dalmatina*<sup>89</sup>, et sa tirade finale souligne cette victoire absolue : « De moi vinrent / L'amour, la paix, et la concorde amicale » (V, 5).

---

<sup>89</sup> Dans *La Dalmatina* c'était Radovitch qui mettait tout le monde d'accord au dernier acte, en payant aussi le trafiquant d'esclaves.

À quoi doit-elle cette victoire ? En plus de la beauté et du courage, Tamar possède au plus haut point un art que bien des héroïnes goldoniennes — Mirandolina en tête, Rosaura de *La donna di garbo*, mais aussi d'autres protagonistes des grandes comédies du San Luca, Felice dans *I Rusteghi* et Giacinta dans *Le Smanie della villeggiatura* — manient avec brio : la maîtrise de l'art oratoire, la toute-puissance de la parole. C'est même sa « bouche » et ce qui en sort, plus que sa beauté corporelle, qui attire Abchar (« Quelle parole suave ! I, 6), puis Dadian (« [...] J'admire / de la même façon ta douce bouche et ton beau visage », II, 3). Et c'est essentiellement par sa science de la rhétorique que Tamar arrive à ses fins : elle assène l'un après l'autre à ses prédateurs de longs discours, expliquant parfois au public, dans des apartés aux résonances guerrières, leur caractère volontairement embrouillé et retors : « TAM : (Un discours mêlé, volontairement confus / Peut assaillir l'ennemi de divers côtés) » (II, 3). Tout en étant aussi manipulateurs que ceux de Mirandolina, ses artifices rhétoriques et ses longues plaidoiries ne sont pas condamnés, comme l'avait été, quelques temps auparavant, sur la même scène, le sermon de Giacinta à Leonardo dans *Le smanie della villeggiatura*<sup>90</sup>. Car, au final, cette faculté oratoire a une fonction civilisatrice, presque cathartique. Comme Felice dans *I rusteghi*, mais sur le mode tragique, Tamar civilise, à proprement parler, ceux qui la condamnent à l'humiliation, voire à la mort : elle accouche Dadian de sa « clémence » en le forçant à lui avouer « avec sincérité » son amour (IV, 6). Elle dit elle-même être le « destin de Dadian » (V, 3), lequel accédant à la sincérité et à la pitié, renonce à la tyrannie et la conduit au trône en égale. De la même façon, elle force son père à lui déclarer par des mots précis son affection paternelle (IV, 8). Tamar incarne ainsi, y compris au plan méta-théâtral, le passage du mensonge et de la dissimulation vers la vérité, de la confusion vers la clarté, c'est pourquoi l'aparté, porteur à la fois de vérité (pour le public) et de mensonge (pour les personnages), est sa marque et disparaît au fur et à mesure que sa stratégie de conquête du pouvoir se met en place.

La victoire de Tamar est double. C'est une victoire politique et publique (elle réalise l'union de la Géorgie souhaitée par Dadian, elle permet à

---

<sup>90</sup> Voir, après le sermon que Giacinta prononce pour Leonardo à la fin de *Le smanie della villeggiatura*, la réaction de Fulgenzio : « FIL : Ah, qu'en dites-vous ? FULG. : Jamais je ne la prendrai pour femme, même avec cent mille écus de dot », (III, 14).

son père d'obtenir un territoire plus riche que celui qu'il possède). C'est aussi une victoire privée puisqu'en s'imposant au-dessus des princes en guerre, comme la négociatrice de la paix et de l'union, elle se lave, en tant que femme, de la double humiliation subie au départ. Elle se venge du reniement affectif que son père lui a fait subir deux fois : en la livrant à son ennemi, puis en préférant sa mort à une éventuelle défaite sur Dadian (« Que tombent ces téméraires, et ma fille aussi », IV, 5-6). Elle récupère à son profit la victoire de son père, quand, après que Dadian s'est volontairement retiré pour éviter un carnage et a été fait prisonnier par Bacherat, elle force ce dernier à abandonner sa fureur (IV, 8), et à négocier son union avec Dadian (DAD. : « Bacherat, vois en moi / Non un ennemi, mais un fils humble / Un ami sincère [...] », V, 5). Par ailleurs, en amenant celui-ci à l'épargner, à déposer sa fierté devant son père et à la prendre pour femme, elle lave aussi l'affront personnel qu'il lui a fait subir en la livrant à Macur. Tamar réussit donc là où d'autres femmes goldoniennes ont échoué, sauf peut-être les toutes premières, les Rosaura de *La Donna di garbo* ou de la *Vedova scaltra* : elle choisit librement son époux, non pas poussée par la nécessité ou le devoir (comme Mirandolina et encore Giacinta), mais elle impose son choix à tous — y compris à Vachtangel dont elle décide du sort matrimonial —, accomplissant ainsi sa vengeance et réalisant son projet initial au bénéfice de tous : accéder au trône et négocier une vraie paix.

Peut-être, s'il en avait eu la force ou l'envie, Goldoni aurait-il évoqué dans les *Mémoires*, dans un paragraphe consacré à sa fille mal aimée, la scène entre Tamar et son père (III, 8), en écho inversé avec celles qu'il choisit de valoriser pour Ircana et pour *La Trilogie de la villégiature*. Il l'aurait choisie peut-être parce qu'elle y sanctionne une victoire totale sur l'autorité paternelle, mais aussi parce qu'elle échappe à l'intention essentiellement moralisante des deux autres. Ramenée à l'exaltation permanente dans la pièce des artifices oratoires de Tamar, elle devient une scène purement métathéâtrale, fréquente dans la dramaturgie goldonienne, où l'actrice dont les facultés oratoires sont magnifiées, expliquées, décortiquées tout au long de la tragédie, donne une leçon de théâtre à son partenaire en l'exhortant à exprimer avec sa voix ET avec son corps les sentiments qu'il dit éprouver pour en garantir la sincérité scénique autant que la sincérité psychologique : « Ah non seigneur, il ne me suffit pas d'entendre une bouche austère / Me dire : Je t'aime, tu le sais. Je voudrais te voir, / Le visage tranquille, parler, heureux / À ta tendre fille [...] ».

Goldoni a donc répondu aux remarques et aux conseils de Gasparo Gozzi : il a évité les longues dissertations astrologiques ou pseudo-scientifiques qui encombraient, par exemple, le déroulement de *Zoroastro* ; il a donné de la hauteur et de la vigueur à sa protagoniste qui n'a rien d'une petite femme de mauvaise vie ; il a gommé la *monstruosité* du mélange entre le tragique et le comique en restreignant le grotesque de Macur à quelques scènes où il est commentateur, puis messenger (IV, 2), ce qui fait de la pièce une vraie tragédie *di lieto fine* et non une tragicomédie. Il parvient même à sortir le discours patriotique de *La Dalmatina* du champ strictement vénitien pour l'étendre à l'Europe, voire au monde, élevant son discours politique au-dessus du simple hommage local : il n'est pas invraisemblable de voir l'ombre de Marie-Thérèse — et de sa gestion du conflit européen en cours — derrière la Tamar pacificatrice, médiatrice, qui impose la clémence aux tyrans, et affirme : « La paix vaut mieux qu'un vaste empire » (V, 2). Et les vers prononcés par Bacherat au moment où il s'apprête à sacrifier sa fille pour gagner sa guerre : « Ayez en horreur / De tomber sous le joug d'un empire tyrannique. Belle est la liberté, / Délectable est la mort si l'on meurt pour une patrie commune » (III, 3), tout en restant essentiellement d'inspiration littéraire et humaniste, anticipent étrangement la double thématique liberté / patrie, qui triomphera, quelques décennies plus tard dans le théâtre jacobin et patriotique de l'Italie en formation<sup>91</sup>.

Cette pluralité de significations, que Goldoni concentre dans ce dernier essai d'écriture à mi-chemin entre la fresque exotique et la tragédie historique, ne pouvait peut-être pas être décodée facilement par un public attaché à un Goldoni « peintre de la Nature », sans doute déjà happé par la nouveauté plus attrayante des fables théâtrales de Carlo Gozzi. Il faudrait donc entendre les termes employés par Chiari pour définir la réaction du public à la création de la pièce, « équivoque et incertaine », plus comme de l'incompréhension que comme de la réprobation.

**Françoise DECROISSETTE**  
Université Paris 8

---

<sup>91</sup> G. Ferroni « Liberté et patrie dans le drame en musique italien avant Verdi », in *L'Histoire derrière le rideau : écritures scéniques du Risorgimento*, F. Decroisette (dir), Rennes, PUR, 2013, p. 27-44.