Dans les méandres de l'invention goldonienne : l'affaire du *Raggiratore*

Françoise Decroisette
Université Paris 8

« Il faut créer, il faut imaginer, il faut inventer » [1].

Résumé : « Il faut créer, il faut imaginer, il faut inventer », écrit Carlo Goldoni dans ses *Mémoires français* (III, X), résumant par cette formule sa recherche obstinée d'une dramaturgie originale inspirée par l'observation de ses contemporains et détachée de la simple imitation. Mais Goldoni invente-t-il toujours ? À plusieurs reprises, durant sa longue carrière, il dut se défendre contre des accusations de copie ou de plagiat, en développant une théorie très personnelle de l'invention. C'est le cas de l'« affaire » de la comédie *Il raggiratore (Le Manipulateur)*, carnaval 1755-1756), l'un des échecs les plus cuisants de Goldoni, où il aurait, selon ses détracteurs, copié le dénouement du *Glorieux* de Destouches. Profondément humilié, l'auteur, en bon avocat, organise sa propre défense à travers les textes, puis les paratextes, de diverses comédies de ces mêmes années.

Mots-clés : Goldoni, Destouches, *Il raggiratore*, *Le Glorieux*, invention, imitation, plagiat, paratexte défensif.

Dans la préface programmatique de la première édition de ses œuvres (Bettinelli, 1750-1751), Goldoni, après s'être déclaré prédestiné à devenir dramaturge, associe la profession d'écrivain et l'invention qui précède l'écriture : on ne peut, écrit-il, « laisser croire à quelqu'un qui ne possède pas ce génie donné par la nature qu'il peut être un heureux et fécond inventeur et écrivain de comédies [2] ». Goldoni est de ceux qui, au XVIII[e] siècle, ébranlent les codes et les traditions, en chargeant l'*inventio* cicéronienne d'un sens nouveau, plus auctorial. À ce titre, il refuse la « simple traduction », qui

1. Carlo Goldoni, *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et celle de son théâtre*, III, X, Paris, Vve Duchesne, 1787, éd. Norbert Jonard, Paris, Aubier, 1993, p. 483.

2. *Commedie del Dottore Carlo Goldoni, avvocato veneziano*, Venise, Giuseppe Bettinelli, 1751, L'Autore a chi legge, in *Polemiche editoriali*, vol. 1, *Prefazioni e polemiche*, éd. Roberta Turchi, Venise, Marsilio, 2009, p. 90.

selon lui « ne peut faire mouche en Italie, car les goûts des nations sont différents » et « défigure les œuvres des écrivains célèbres [3] », et il brouille les pistes sur tout ce qui pourrait laisser croire qu'il se livre à l'imitation, ou, pire encore, à la copie, ou plagiat, qu'il considère comme un vol [4]. Concernant ses œuvres, conscient de l'infinitude du texte de théâtre dont l'auteur est dépossédé dès qu'il est incarné sur scène [5], il est d'une extrême vigilance. Déjà dans la préface au *Servitore di due padroni*, en 1753, il a conscience du pouvoir de l'acteur, mais aussi des éditeurs, sur ses textes. Plus tard, dans les *Mémoires* rédigés à Paris, en français, il dénonce un jeune avocat qui aurait plagié ses intermèdes, *Le bon père* et *La cantatrice* [6]. Dans ces *Mémoires*, comme dans les préfaces autobiographiques aux volumes de l'édition Pasquali (1764-1778), dites *Mémoires italiens* [7], et dans l'abondant paratexte [8] qu'il rédige avec un soin méticuleux pour les éditions successives de ses œuvres [9], il élabore un mythe autour de sa formation, et trie avec minutie les informations qu'il doit livrer à ses « bienveillants lecteurs », seuls susceptibles de transmettre la mémoire de son œuvre, concernant sa bibliothèque et ses sources [10]. C'est qu'il a affirmé, dans la préface Bettinelli, que les deux livres sur lesquels « il a le plus médité » sont « le livre du Monde et le livre du Théâtre » : comprenez l'observation de ses contemporains dans leur quotidien, leurs souffrances, leurs joies, filtrée par l'étude des modèles qui lui fournissent les « couleurs avec lesquelles les caractères que le Monde [lui] offre doivent être représentés [11] », soit les règles d'écriture dramatique et les contraintes qu'impose la pratique théâtrale (rôles et emplois, personnalité des acteurs et des *impresari*, salles, public). Or, avec ce deuxième Livre, celui de la fiction, il est bien conscient que le mensonge réinvestit le réel ou, comme il dit, la nature, qui est « un maître sûr et universel pour qui l'observe [12] », à l'exclusion de toute autre source. Une question se pose donc pour qui veut pénétrer les méandres de la création goldonienne. Comment Goldoni invente-t-il ? À quelles manipulations intertextuelles se livre-t-il sous couvert de ne s'inspirer que de l'observation du Monde ? Lui qui consacre de nombreuses comédies à fouiller le caractère des menteurs, des imposteurs, des faussaires, des escrocs et des

3. *Ibid.*, p. 93.

4. Goldoni, *Il Raggiratore*, L'Autore a chi legge : « *altro è il rubare, altro è l'imitare* ». Pour ces textes, voir le site `http://www.intratext.com/ixt/ITA1289/*P4I6.HTM`.

5. Françoise Decroisette, « *La bella verità* de Carlo Goldoni, ou l'infinitude théâtrale », *in* Dominique Budor (dir.), *Dire la création. La culture italienne entre poétique et poïétique*, Presses universitaires de Lille, 1994, p. 133-141.

6. Goldoni, *Mémoires,* I, XX, cit., p. 93 : « un jeune avocat s'en était emparé, il la donnait comme son ouvrage [...] ; mais ayant osé la faire imprimer sous son nom, il eut le désagrément de voir son plagiat démasqué ». (nous modernisons l'orthographe).

7. Goldoni, *Memorie italiane*, in *Prefazioni e polemiche*, éd. cit., vol. 3.

8. On le trouve dans Goldoni, *Storia del mio teatro*, éd. Epifanio Aiello, Milan, Rizzoli, 1993.

9. Anna Scannapieco, « Scrittoio, scena, torchio. Per una mappa della produzione goldoniana », *in* Giorgio Padoan (dir.), *Problemi di critica goldoniana*, vol. 7, Ravenne, Longo, 2000, p. 25-242.

10. Piermario Vescovo, « La biblioteca di Carletto Goldoni. Qualche osservazione sul teatro "pregoldoniano" », *in* Javier Gutiérrez Carou (dir.), *Goldoni "avant la lettre" : esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Santiago de Compostela, Lineadacqua edizioni, 2015, p. 667-679.

11. Préface Bettinelli, éd. cit., p. 98.

12. *Ibid.*, p. 100. Dans la dédicace à Gasparo Gozzi, pour *L'impostore* (Paperini, t. VII, 1754), il précise qu'il ne cherche à « imiter ni les Grecs, ni les Latins, ni les Français, ni les Espagnols ni même nos Italiens », que sa seule « fin est la vérité et la raison », et qu'il suit « le chemin où la nature [le] conduit ». Voir aussi *Mémoires*, II, XI, p. 292.

manipulateurs [13], dont les moins intéressants ne sont pas les acteurs et les actrices, est-il lui-même, dans son rapport aux sources d'inspiration, un habile manipulateur ?

On s'intéressera ici moins aux processus intertextuels mis en œuvre dans les textes dramatiques eux-mêmes, fort divers suivant les hypotextes qu'il utilise, camoufle et redistribue dans ses œuvres, qu'à la manière dont il institue dans le paratexte des éditions, et parfois dans les œuvres elles-mêmes, cette invention prétendument vierge de tout emprunt dans le but de fonder son statut d'auteur. Il se tient souvent entre l'aveu prudent, justifié avec plus ou moins de mauvaise foi, et la dissimulation ambiguë : ainsi dans la préface du *Bugiardo*, arguant de sa détestation de toute imposture en matière d'invention, il cite le *Menteur* du « valeureux Pierre Corneille », mais déclare n'y puiser qu'une partie de son inspiration, dans le seul but de « l'adapter au goût de sa nation », et ne manque pas de rappeler que le Français l'avait lui-même puisé dans le répertoire espagnol, et adapté [14]. Ailleurs, comme dans la préface à *Il giuocatore* (1751) écrite en 1754, il n'a cure de citer Regnard, et forge un autre argument définitif : je ne suis pas le premier à mettre en scène tel personnage, on ne peut donc m'accuser de plagier. Argument qu'il conforte dans les *Mémoires italiens*, en déclarant avoir aussi pris son inspiration dans sa propre expérience de joueur victime d'un tricheur Padouan [15], et qu'il utilise encore en 1764 dans la seconde préface au *Vero amico* (1751), à propos d'Ottavio, avare amoureux de sa cassette, pour répondre à une accusation de plagiat émise par Diderot après l'affaire du *Fils naturel* [16].

Goldoni serait donc le champion de l'hypotexte inavoué [17]. Le cas particulier de *Il raggiratore*, comédie en trois actes et en prose, représentée sans succès pendant le carnaval 1756 [18] au théâtre de San Luca et publiée en 1758, qui fut pour Goldoni un échec d'autant plus déconcertant qu'il venait de triompher avec *Ircana in Iulfa* (déc. 1755), nous servira à illustrer cette pratique de camouflage visant à asseoir sa réputation de dramaturge de la nature, et son auctorialité.

1 *Il Raggiratore* : une intrigue et des personnages goldoniens ?

Le manipulateur du titre est un faux comte (Nestore), dont le titre est de son propre aveu « fondé sur du vent » et les biens « établis sur les tromperies qu'il invente » (I, 4). Nestore cherche, avec la complicité d'un procureur véreux, Melanzana et d'un « trafiquant imposteur » d'œuvres d'art, Cappalunga, à duper Don Eraclio, noble au bord de la ruine mais vaniteux, qui se prend pour le descendant d'Hercule. Nestore,

13. *Il bugiardo* (Le menteur, 1748-1750, publiée en 1753) ; *L'impostore* (L'imposteur, 1754) ; *Il frappatore* (L'arnaqueur, publiée en 1757, réécriture de *Tonin Bellagrazia*, 1745) ; *Il raggiratore* (Le manipulateur, 1756).

14. Goldoni, *Il bugiardo*, L'Autore a chi legge. Dans les *Mémoires* II, VIII, cette protestation d'honnêteté devient un aveu plus direct : « dans un temps où je cherchais des sujets de comédie partout, je me rappelai que j'avais vu jouer, à Florence, sur un théâtre de société, *Le Menteur* de Corneille, traduit en italien » (éd. cit., p. 272).

15. Goldoni, *Memorie italiane*, éd. cit., t. IX, p. 132.

16. Nicola Mangini, « La polemica Goldoni-Diderot », in *Problemi di critica goldoniana*, Ravenne, Longo, 1994.

17. Jean-Paul Engelibert et Yen-Maï Tran-Gervat (dir.), *La Littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, PUR, 2016, notamment p. 229-241.

18. La pièce obtint un meilleur accueil à Milan, puis à Rome et Florence.

beau parleur sans scrupules, courtise simultanément l'épouse de Don Eraclio, Donna Claudia, dont il veut être le sigisbée, et sa fille, Donna Metilde, qu'il veut épouser pour asseoir son statut usurpé. Cette duplicité, mal soutenue par son serviteur Arlequin, ingénu et amoureux de Jacopina, la soubrette de Don Eraclio, suscite chez la mère et la fille suspicion, jalousie, voire haine. Nestore se trouve piégé par sa sœur, Carlotta, paysanne terre à terre, qui débarque chez lui à l'impromptu (I, 5), et dont il essaie de cacher l'identité en la présentant comme une ancienne conquête qui le harcèle. Carlotta livre des informations sur son frère et sa situation familiale (I, 6) : elle l'appelle Pasquale, ce qui ne manque pas d'intriguer Spasimo, serviteur futé, d'autant plus qu'elle mentionne aussi une épouse abandonnée et « un père », Messer Nibio, paysan à l'ancienne, que Nestore méprise pour ses manières rustiques et sa tyrannie. Dès le départ, il existe donc pour le spectateur, dans la fiction élaborée par Nestore, une faille qui alimente les interrogations et les réflexions des serviteurs, relais scéniques des spectateurs. Carlotta refuse de se plier aux affèteries que son frère lui impose, au grand dam du manipulateur qui craint que sa crédibilité soit entamée. Le dialogue est constellé d'apartés et de didascalies indiquant que l'on s'observe à la dérobée, qu'on invente des mensonges, que l'on chuchote ; chacun, sauf Don Eraclio, reste sur ses gardes : Nestore épie sa sœur, Donna Claudia épie sa fille, les serviteurs épient leur maîtres. « Pouvez-vous une seule fois, après trois mois que je suis à votre service, me faire la grâce de me dire la vérité ? » lance Arlequin à Nestore (I, 3) : cela résume toute la pièce, en écho aux questions que le spectateur devait se poser face aux agissements scéniques de Nestore. L'entrée en scène (III, 13) du père évoqué à l'acte I, qui se dit homme d'honneur, dénonce les impostures de son fils et veut rétablir son autorité, est une réponse à la question d'Arlequin. Le but de Nibbio n'est cependant que partiellement atteint puisque Nestore, en le voyant, perd sa belle assurance et ne trouve d'autre solution que la fuite (III, 17). Nibbio condamne alors la famille d'Eraclio comme il a condamné son fils, et la comédie se conclut (III, 18) sur le désarroi et le *mea culpa* de Don Eraclio, qui, décillé, reconnaît dans la réplique finale sa trop grande présomption, digne selon lui de l'Hôpital des fous.

« Je ne me suis même jamais imité moi-même », affirme Goldoni dans la Préface du *Bugiardo*, ajoutant que « beaucoup de ses œuvres ne se ressemblent en rien, si bien qu'il peut sembler étonnant qu'elles soient sorties d'un seul et même cerveau, et écrites par une même main [19] ». Prétention mensongère, écrira en 1772 Carlo Gozzi qui trouve chez Goldoni une fâcheuse tendance à n'être qu'un « imitateur de lui-même [20] », et donc à reproduire indéfiniment les mêmes personnages et les mêmes situations. Gozzi, on le sait, n'était pas tendre avec son concurrent qu'il juge vulgaire et dangereux. Comme il n'évite pas lui-même l'écueil qu'il dénonce – inévitable dans un système de production où l'auteur devait satisfaire les emplois d'une troupe fixe et hiérarchisée –, cela sent la mauvaise foi. L'un et l'autre savaient que la répétition, entendue comme variation où l'auteur « réinvestit » des éléments antérieurs, est génératrice de nouveauté [21]. Goldoni dans les *Mémoires* souligne que les traits comiques

19. Goldoni, *Il bugiardo*, L'Autore a chi legge.

20. Gozzi, *Ragionamento ingenuo. Scritti di teoria teatrale*, éd. Anna Scannapieco, Venise, Marsilio, 2013, p. 401.

21. Paul Ricœur écrit « répéter c'est réaliser à nouveau », *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 495.

de ses intermèdes « étaient comme de la graine qu'[il semait] dans [son] champ pour y recueillir un jour des fruits mûrs et agréables [22] ». Il procède à un continuel approfondissement des caractères en fonction du moment et de la destination plurielle de l'œuvre (acteurs, théâtres, publics). Dans le cas du *Raggiratore*, on peut remonter aux premiers intermèdes et comédies partiellement rédigées, où foisonnent les escrocs et autres arnaqueurs qui exploitent les faiblesses d'autrui : dans *La birba* (1735), Orazio chassé de chez lui pour dettes, contraint sa sœur Cecchina et son épouse Lindora, à chanter dans les rues ; dans *Momolo cortesan* (1738, devenu *L'uomo di mondo* publié en 1757), Ludro est un « escroc vénitien » qui dépouille deux jeunes époux crédules tout juste débarqués à Venise, tout comme dans *Tonin Bellagrazia* (1745) (devenu *Il frappatore*, publié aussi en 1757), Ottavio « homme de mauvaise vie » arnaquait sans vergogne le trop ingénu Tonin. Une mère et une fille antagonistes sont présentes, avec d'autres enjeux, dans une comédie de 1754, *La madre amorosa*, où Donna Aurelia, veuve courtisée par le comte Ottavio, qu'elle aime, sacrifie son bonheur pour empêcher sa fille Laurina de céder aux propositions matrimoniales intéressées de son beau-frère et de son épouse. Enfin Don Eraclio, à qui Cappalunga vend des croûtes qu'il prend pour des tableaux de Raphaël (I, 8), est une variante du comte Anselmo, le collectionneur maniaque de la *Famiglia dell'antiquario* (1750), réactivée encore dans l'oncle Fabrizio des *Innamorati* (1759), collectionneur stupide, prétentieux et névrosé.

2 Qui manipule qui ?

Les années qui suivent le transfert de Goldoni du théâtre Sant'Angelo, où il a triomphé en 1753 avec *La locandiera*, au théâtre San Luca, sont des années « grises et tourmentées [23] ». La période été 1754-automne 1755 est même, selon la formule de Ginette Herry, « calamiteuse [24] ». Désorienté par le changement de plateau et de troupe, victime de « vapeurs noires », désespéré par la mort d'un acteur ami, Angeleri, et par une charge familiale inattendue [25], attaqué par ses ennemis et concurrents – dont l'abbé Chiari –, Goldoni, qui se vante dans ses *Mémoires* d'avoir eu « à quarante-trois ans, beaucoup de facilité pour l'invention et pour l'exécution de [ses] sujets [26] », semble en panne d'inspiration. Il fait feu de tout bois : remaniements de comédies de jeunesse (*Il prodigo,* publié en 1757, à partir de *Momolo sulla Brenta*, 1739), pièces métathéâtrales auto-référentielles, centrées sur des figures historiques d'auteurs tourmentés par la censure ou la folie (*Terenzio* en 1754, *Torquato Tasso* en 1755), drames exotiques en vers qui plaisent aux spectateurs (*La peruviana* en 1754, *Ircana in Iulfa* en 1755, suite de la triomphale *Sposa persiana* de 1753). À l'automne 1755, il donne une comédie au titre révélateur, *I malcontenti*, où l'un des personnages est un mauvais poète qui veut imiter Shakespeare : on y a vu une charge contre Chiari, mais dans la dédicace à l'ambassadeur Sir Murray, écrite pour la publication en 1758, Goldoni affiche son désir de s'affranchir des règles aristotéliciennes et sa propre admiration pour le dra-

22. *Mémoires*, I, XXXV, cit., p. 162.

23. Franco Fido, *Guida a Goldoni*, ch. 5, Turin, Einaudi, 1977, p. 121 *sq.*

24. Ginette Herry, *Carlo Goldoni, Biografia ragionata*, IV (1753-1755), Venise, Marsilio, 2016, p. 149 *sq.*

25. *Mémoires,* II, XXII, cit., p. 338-340. Il y fait allusion dans *L'Introduzione per la prima recita dell'autunno dell'anno 1754*, publiée en 1758 (Pitteri III), *in* Goldoni, *Introduzioni, prologhi, ringraziamenti*, Roberta Turchi (éd.), Venise, Marsilio, 2011, p. 101.

26. *Mémoires*, II, XII, p. 194.

maturge anglais. Il puise aussi son inspiration dans son expérience : dans l'*Impostore* (printemps 1754) il exploite un épisode malheureux de sa carrière de consul de la République de Gênes dans les années 1742-1743 [27] ; et au carnaval de 1756, parallèlement au *Raggiratore* et à *La donna stravagante*, il propose une pièce inspirée par une villégiature de l'été 1755 (*La villeggiatura*), dont il tire ensuite des intermèdes.

Il Raggiratore pourrait avoir été inspiré par un dossier que Goldoni aurait traité au cours de sa carrière d'avocat abandonnée en 1748 : les scènes entre Don Eraclio et le procureur Melanzana sont typiques d'une utilisation habile et massive de ses compétences juridiques dans sa dramaturgie et son écriture [28]. Mais dans la préface particulièrement longue et articulée, écrite pour l'édition Pitteri (vol. 3, 1758), il ne fait pas allusion, comme pour *Gli Innamorati*, à des « originaux de sa connaissance qu'il ne nomme pas, par pudeur [29] », ni ne met en balance « l'imagination et quelque aventure qui lui [aurait] fourni l'exemple » comme pour *La donna stravagante* [30]. Il situe d'abord chronologiquement la pièce, en insistant sur le succès des comédies persanes, qui expliquerait l'échec du *Raggiratore* suivant l'argument, fréquemment utilisé par lui, de la versatilité du public, ignare mais tout puissant dans le système des théâtres de Venise. Dans le cas du *Raggiratore*, pourtant, cela n'est pas suffisant. Au goût flottant du public, il oppose le jugement « sincère », d'un lecteur – non d'un spectateur – qu'il ne nomme pas mais qualifie de « chevalier très érudit, parfait connaisseur de tout ce qui touche au théâtre », auquel il confie, exceptionnellement, le soin de le défendre. Mieux, il le cite textuellement pour « satisfaire ceux qui ont aimé la pièce et se justifier auprès de ceux qui ne l'ont pas aimée [31] ».

L'argumentation est en deux temps. Vient d'abord un éloge de la comédie, jugée « excellemment conduite », et sur les caractères, « divers, tous comiques, bien soutenus », quoique « non nouveaux ». C'est une restriction, en apparence vénielle, sur laquelle le *cavaliere* revient toutefois dans un deuxième temps en soulevant la question du protagoniste (est-ce le manipulateur du titre, Nestore, ou le présomptueux Don Eraclio qui prononce l'envoi final ?), et par extension celle du titre et des sources. Pour le protagoniste, l'érudit « avocat » de Goldoni prend position en faveur du faux comte, parce qu'il « mène l'action par ses impostures », et est au centre de la péripétie et du dénouement, l'apparition du père qui dénonce les mensonges de son fils. Don Eraclio en revanche ne fait pas l'objet du retournement final, ce qui, selon l'érudit *cavaliere*, ne correspond pas à ce qu'on attend d'un protagoniste et justifie que la comédie ne s'intitule pas *Le présomptueux*. Comme on voit, tout converge vers la justification du titre et du dénouement. C'est que celui-ci avait été, à la création, dénoncé comme un « emprunt » abusif au dénouement du *Glorieux* de Destouches (1732), et la comédie avait fait fiasco. Goldoni, blessé par cette accusation, y avait répondu « à chaud », selon son habitude, dans une scène métathéâtrale de *La donna stravagante* (III, 4) où quatre personnages en « conversation » prennent parti pour ou contre la pièce

27. Goldoni, *Biografia ragionata*, vol. 1 (1707-1744), éd. cit., p. 332 *sq.*

28. Anna Sansa, *L'Écriture juridique et théâtrale de Carlo Goldoni, « avocat vénitien », thématiques, rhétorique, style,* thèse de doctorat sous la direction d'Andrea Fabiano, Paris Sorbonne, 2017.

29. Goldoni, *Gli innamorati*, L'autore a chi legge.

30. *Id.*, *La donna stravagante*, L'autore a chi legge. Dans les *Mémoires*, il écrira que c'est un sujet de pure invention, pour ne pas froisser les dames.

31. *Id.*, *Il raggiratore*, L'autore a chi legge.

incriminée : Don Properzio et Don Medoro, qui papillonnent autour de l'extravagante Donna Livia et de sa sœur la raisonnable Donna Rosa, dissertent sur le *Raggiratore*[32], déclarent que le dénouement a été pris au *Glorieux* et avancent divers arguments pour ou contre l'emprunt, en jugeant pour finir « l'intrigue savoureuse, le dénouement merveilleux » et la faute vénielle car « unique » chez l'auteur[33]. Avec la préface de 1758, où il revient sur cet « emprunt » en réitérant l'aveu de son « crime » mais protégé par l'autorité d'un expert, on mesure l'humiliation subie par cet auteur jaloux de l'originalité de son inspiration. Cette fois, l'ami érudit ajoute un argument décisif, imparable : il n'y a pas eu crime, car il s'agit non d'une copie mais d'une ingénieuse « adaptation ». Le seul coupable serait Destouches :

> Mais permettez-moi de vous dire que tout votre mérite dans [ce dénouement] consiste à l'avoir bien adapté à une de vos comédies, en l'ayant pris entièrement du Glorieux de Monsieur Destouches, et celui qui voudrait le critiquer devrait s'en prendre à l'auteur français.[34]

L'orgueil de Goldoni-inventeur est sauf, et la suspicion d'imposture est même levée par lui, puisque, reprenant la parole, il s'affirme une fois encore « amoureux de la sincérité » comme son « ami », qui devient ainsi plus étroitement son double.

3 *Il raggiratore*, réinvention du *Glorieux*

Goldoni avait lu Destouches : en 1755, dans la préface à *La donna volubile* (1751), il rapproche le caractère de son héroïne, Rosaura, de celui de Dorante dans *L'Irrésolu* (1713), laissant au lecteur le soin de dire lequel est le plus vraisemblable et exprimant son admiration pour « Monsieur Destouches[35] ». Il évoque à cette occasion, tout aussi admiratif, la traduction du théâtre complet de l'auteur français réalisée en 1754-55 par la duchesse Serbelloni, avec une plume « gracieuse et érudite[36] », passant sous silence une traduction antérieure qui l'avait sans doute inspiré en 1751, celle du *dottor* Crudeli[37] : *L'irrisoluto* y figurait, ainsi que *Le Glorieux* sous le titre de *Il superbo*, alors que Mme Serbelloni préfère *L'orgoglioso*. Destouches est en ces années-là un modèle décisif pour Goldoni : en 1757, il dédie à la duchesse *La sposa persiana*, en exposant ses propres idées sur la traduction et en déclarant que, grâce au travail de cette dame, « Destouches allait endiguer le cours de son heureuse carrière[38] ». Cette traduction est d'autant plus fondamentale pour lui qu'elle était précédée d'un long

32. Françoise Decroisette, « Femmes extravagantes, femmes bizarres chez Goldoni : un écho shakespearien ? », *in* Claire Guéron et Giuseppe Sangirardi (dir.), *Shakespeare et l'Italie*, actes de la journée d'études de Dijon, *Shakespeare en devenir-Les Cahiers de la Licorne*, n° 8, 2014 (publié en ligne le 13 juin 2014).

33. Goldoni, *La donna stravagante*, III, 4.

34. *Ibid.*, ivi.

35. *Id.*, *La donna volubile*, L'autore a chi legge.

36. *Il teatro comico del signor Destouches, dell'accademia francese, in nostra favella trasportato*, Milan, Agnelli, 1754-1755, 4 vol. Deux autres comédies de Destouches (*L'Obstacle imprévu* et *La Force du naturel*), figurent dans le *Teatro comico francese*, Venise, Carnioni, 1754, attribué à Gaspare Gozzi, auquel Goldoni dédie son *Impostore* en 1757.

37. *Alcune commedie del celebre sig. Destouches le quali sono Il superbo, l'ingrato, L'irrisoluto, trasportate dal franzese per uso del teatro italiano*, Florence, Bonducci, 1761 (mais avant 1745, date de la mort de Crudeli).

38. Goldoni, *La sposa persiana*, dédicace.

texte de Pietro Verri, où celui-ci réitérait les éloges exposés dans *La vera commedia*[39], poème en vers dédié « au très illustre Monsieur Goldoni », qui avait suscité les foudres de Chiari en 1755. Verri développait aussi un discours argumenté sur les mérites des « emprunts au théâtre étranger », et il citait à ce propos le siennois Girolamo Gigli, bien connu de Goldoni, qui, soulignait-il, était l'auteur de plusieurs adaptations ou *riduzioni* du théâtre français, dont *I litiganti* (1693-1698 ?), adaptation particulièrement foisonnante des *Plaideurs* de Racine[40] et surtout le célèbre *Don Pilone* (1711), adapté du *Tartuffe* de Molière, qui inspire Goldoni pour sa comédie métathéâtrale *Il Molière* de 1751. Verri, qui est certainement ce *cavaliere* bienveillant mais aussi critique, à qui Goldoni confie sa défense[41], produit là un argument décisif, repris dans la préface au *Raggiratore* : la *riduzione* opposée à la copie.

Gigli avait théorisé la *riduzione* dans la préface à sa « traduction » de *Nicomède*, en notant que son ouvrage était « entièrement de Corneille » mais aussi « de lui en certaines parties », et il se comparait à

> un architecte romain [qui] pourrait appeler sien un de ces anciens obélisques d'Égypte qu'il aurait entrepris de déplacer, transporter et débarquer, en lui trouvant une perspective, en créant des piédestaux et en travaillant les finitions pour l'ajuster, transformant ainsi un obélisque de Memphis en une horloge, sur une place de Rome.[42]

Goldoni fait de même : il démembre *Le Glorieux*, révise la perspective, le refaçonne et, grâce à un jeu de suppressions, d'inversions et de décentrement, offre au public vénitien une construction nouvelle.

Dans la comédie de Destouches, le comte de Tufière, le Glorieux du titre, est un vrai noble, doté d'un orgueil démesuré lié à son statut : plus proche de Don Eraclio donc que de Nestore, avec qui il partage cependant le fait d'être sans fortune, et d'avoir un père. Celui-ci, Lycandre, noble proscrit et ruiné, est socialement à l'opposé de Messer Nibbio, mais son fils le cache sous une fausse identité tout comme Nestore cache sa sœur, et c'est autour de lui que le dénouement s'organise. Don Eraclio, le « présomptueux », hérite lui, mais en caricature, du caractère et du statut de Tuffière, alors que chez Destouches l'antagoniste du comte, Lisimon, est un parvenu tourné en ridicule. Il inspire néanmoins Eraclio, en but aussi au mépris intéressé du protagoniste ; surtout ils ont tous deux une fille que les « comtes », vrai ou faux, veulent épouser. Isabelle, fille de Lisimon, a aussi une mère, qui cependant n'apparait pas en scène, sans doute n'est-elle pas indispensable, comme Donna Claudia, aux besoins de la troupe ; en revanche elle a un frère, Valère. Goldoni ne conserve pas cette

39. Pietro Verri, *La vera commedia*, éd. Maria Grazia Pensa in `http://www.cbt.biblioteche.provincia.tn.it/oseegenius/resource?uri=123012`, *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Florence, Olschki, 1983, p. 27-47. Dans ce poème en vers, Verri souligne la liberté de Goldoni vis-à-vis de l'imitation des anciens et des règles restrictives, et la « vérité » de ses intrigues.

40. Voir Girolamo Gigli, *I litiganti ovvero il giudice impazzato*, éd. Françoise Decroisette, Biblioteca pregoldoniana, n°21, Venise, lineadacqua edizioni, 2017. `http://www.usc.es/goldoni/doc/gigli-litiganti-decroisette-bp21-definitivo.pdf`.

41. Dans *La vera commedia*, Verri se montre critique sur la représentation que Goldoni propose des personnages nobles, peu vraisemblable selon lui (v. 266-270). Goldoni lui dédie aussi *Il Festino* (carnaval 1754), en 1757 (Pitteri II), juste avant *Il raggiratore*.

42. Girolamo Gigli, *La gara delle virtù [...] o vero il Nicomede,* Sienne, s.e., s.d., mais 1701.

parenté mais la déplace et la féminise dans Carlotta, en lui attribuant par ailleurs des traits de Lycandre et de Lisimon. Comme le premier, que Tufière fait passer pour son intendant, Carlotta est privée par Nestore de sa vraie identité ; comme le second, elle a des manières triviales qui gênent le protagoniste. Certains personnages disparaissent chez Goldoni, comme Philinte, amoureux timide d'Isabelle, que Lisette, sa « suivante », bouscule ; celle-ci correspondrait à Jacopina, si elle n'avait pas un rôle majeur dans le mariage entre Tufière et Isabelle, et n'était pas reconnue comme la sœur du comte (plus proche en cela de Carlotta), pour pouvoir convoler avec Valère qui l'aime. La *servetta* goldonienne, Jacopina, comme Arlequin et Spasimo, n'a qu'un rôle d'observatrice.

Philinte, en fait, ne disparaît pas. Il migre vers *La donna stravagante*, où il semble avoir inspiré le personnage de Don Rinaldo, amoureux trop réservé que Donna Livia torture, et il se dédouble même dans la « conversation » sus-mentionnée, qui n'est qu'une réécriture de la scène du *Glorieux* où Isabelle interroge Philinte sur le « nouvel opéra » (II, 5). Goldoni, en ces années calamiteuses, avait dû être sensible au vers de Philinte, « la critique est aisée et l'art est difficile », et à l'idée que les censeurs « rétrécissaient les talents des auteurs [43] ». L'« emprunt » goldonien au *Glorieux* va donc au-delà du finale de Destouches, d'ailleurs « flottant » et contesté. Dans « l'original » de 1729, boudé dit-on par l'acteur Dufresne, « glorieux » lui-même selon l'auteur [44], Tufière était condamné par tous et abandonné par Isabelle ; la version de 1732 ne faisait pas l'unanimité, le protagoniste étant « pardonné avant de mériter sa grâce [45] » : c'est peut-être à ce défaut que se réfère le *cavaliere* quand il renvoie les critiques vénitiens à Destouches. De fait, Goldoni prend ses distances avec le texte traduit [46], en recréant presque le finale original. L'avis de Fréron qui voit dans *Le Glorieux* « une comédie aussi bien écrite qu'imaginée » vaut certainement pour *Il raggiratore*, il est du moins l'écho du lien que Goldoni avait institué entre *scrittore* et *inventore*.

Bibliographie

Decroisette, Françoise, « Femmes extravagantes, femmes bizarres chez Goldoni : un écho shakespearien ? ». *Shakespeare en devenir*, Les Cahiers de La Licorne, No. 8, 2014.

Destouches, Philippe Néricault dit, *Œuvres dramatiques*, t. III, Genève, Slatkine reprints, 1971.

Destouches, Philippe Néricault dit, *Le Glorieux*, *Théâtre du XVIII^e siècle*, t. I, éd. Jacques Truchet, Paris, Gallimard, 1973.

Destouches, Philippe Néricault dit, *Il teatro comico del signor Destouches, dell'accademia francese, in nostra favella trasportato*, Milan, Agnelli, 1754-1755.

Engelibert, Jean-Paul, et Yen-Maï Tran-Gervat (dir.), *La Littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, PUR, 2008.

43. Philippe Néricault, dit Destouches, *Le Glorieux*, in *Théâtre du XVIII^e siècle*, éd. Jacques Truchet, Paris, Gallimard, 1973, t. I, p. 605, v. 688-690. La comédie fut parodiée au Théâtre Italien (*Polichinelle, comte de Ponfier*, mars 1732), ce qui fait dire à Destouches dans sa préface qu'il « méprisait les censures de certains petits auteurs étouffés ».

44. Lettre du 28 août 1729, *in* P. N. Destouches, *Œuvres dramatiques*, Genève, Slatkine reprints, 1971, t. III, p. 3-4.

45. Fréron, *L'Année littéraire*, t. V, lettre VII, Amsterdam, Lambert, 1758, p. 166.

46. Madame Serbelloni ne cite pas l'édition qu'elle utilise (Le Breton, 1732 ou Prault, 1740 ?). Il n'est pas impossible que Goldoni y ait eu accès et qu'il s'inspire de la préface de Destouches dans son paratexte.

Fido, Franco, *Guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Turin, Einaudi, 1977.

Gigli, Girolamo, *I litiganti ovvero il giudice impazzato*, éd. F. Decroisette, Venise, Lineadacqua edizioni, édition électronique, premier trimestre 2017. http ://www.usc.es/goldoni/doc/gigli-litiganti-decroisette-bp21-definitivo.pdf.

Gigli, Girolamo, *La gara delle virtù [...] o vero il Nicomede*, Sienne, s.e., s.d. [1701].

Goldoni, Carlo, *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et celle de son théâtre*, Paris, Vve Duchesne, 1787[1] ; éd. Norbert Jonard, Paris, Aubier, 1993.

Goldoni, Carlo, *Le opere. Prefazioni e polemiche*, éd. Roberta Turchi, Venise, Marsilio, 2008-2011 : t. I, *Polemiche editoriali*, 2009 ; t. II, *Introduzioni, prologhi, ringraziamenti,* 2011 ; t. III, *Memorie italiane*, 2008.

Goldoni, Carlo, *Tutte le opere*, éd. Giuseppe Ortolani, t. VI, *Il raggiratore* ; *La donna stravagante*, Milan, Mondadori, 1952.

Gozzi, Carlo, *Ragionamento ingenuo. Dai Preamboli all'Appendice. Scritti di teoria teatrale*, éd. Anna Scannapieco, Venise, Marsilio, 2013.

Herry, Ginette, *Carlo Goldoni, Biografia ragionata*, IV (1753-1755), Venise, Marsilio, 2016.

Mangini, Nicola, « La polemica Goldoni-Diderot », *Problemi di critica goldoniana*, Ravenne, Longo, 1994, p. 261-297.

Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000.

Sansa, Anna, *L'Écriture juridique et théâtrale de Carlo Goldoni, « avocat vénitien », thématiques, rhétorique, style,* thèse de doctorat sous la direction d'Andrea Fabiano, Paris-Sorbonne, 2017.

Vescovo, Piermario, « La biblioteca di Carletto Goldoni. Qualche osservazione sul teatro "pregoldoniano" », *in* Javier Gutiérrez Carou (dir.), *Goldoni "avant la lettre" : esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Saint-Jacques de Compostelle, Lineadacqua edizioni, 2015, p. 667-679.

Verri, Pietro, *La vera commedia*, éd. Maria Grazia Pensa, `http://www.cbt.biblioteche.provincia.tn.it/oseegenius/resource?uri=123012` *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Florence, Olschki, 1983, p. 27-47.