Fabula / Les Colloques
Pensée et pratique de l'intrigue comique (France-Italie, XVIe-XVIIIe siècles)

Intrigues et caractères chez Carlo Goldoni : un parcours expérimental

Andrea Fabiano

Pour citer cet article

Andrea Fabiano, « Intrigues et caractères chez Carlo Goldoni : un parcours expérimental », *Fabula / Les colloques*, « Pensée et pratique de l'intrigue comique (France-Italie, XVIe-XVIIIe siècles) », URL : https://www.fabula.org/colloques/document6538.php, article mis en ligne le 17 Février 2020, consulté le 09 Juillet 2025

Ce document a été généré automatiquement le 09 Juillet 2025

Intrigues et caractères chez Carlo Goldoni : un parcours expérimental

Andrea Fabiano

La notion d'intrigue est centrale dans la dramaturgie comique italienne du XVIIIe siècle et s'articule étroitement avec la définition des caractères des personnages, car pour les dramaturges italiens, et en particulier pour Carlo Goldoni, le caractère est la qualité morale des personnages qui agissent dans le cadre de l'intrigue. Ainsi, l'intrigue n'est pas seulement le déroulement d'une action et d'une série de péripéties, mais elle est également le moyen de présentifier sur la scène la psychologie, le caractère des personnages[1]. L'écriture théâtrale doit donc chercher un équilibre entre les monologues, qui expriment l'intériorité du personnage, et les actions, qui la concrétisent dans l'intrigue, car il faut soutenir l'expression des traits caractériels des personnages principalement par l'action. Goldoni considère que l'intrigue peut être simple ou complexe, mais qu'elle reste le point primordial de la construction d'une comédie. Selon cette perspective, la comédie d'intrigue simple et la comédie d'intrigue complexe représentent les deux extrêmes d'une possible construction dramaturgique ; l'excès de la simplification de l'intrigue est typique de la comédie de caractère française contemporaine, qui est pour Goldoni « *di scarsissimo intreccio, con un carattere appena, anche talor mal dipinto* »[2] ; tandis que la comédie espagnole, entièrement fondée sur les accidents et sur l'intrigue avec des caractères à peine esquissés, représente la condition extrême opposée, également critiquable. La comédie goldonienne, par conséquent, se veut le point d'équilibre entre ces deux polarités, où les caractères des personnages sont centraux, mais toujours dans une posture dynamique et étroitement liée à leur action.

Cette expérimentation sur la comédie de caractère pousse Goldoni à une complexification de la structure de l'intrigue, et sa stratégie, pour nous la plus intéressante, par rapport à la thématique du colloque, est la recherche d'une intrigue romanesque qui transite de la complexification de l'action et des péripéties vers le développement vertigineux de parcours psychologiques et affectifs des

1 Voir Lucie Comparini et Andrea Fabiano (dir.), *Dictionnaire Goldoni*, Paris, Classiques Garnier, 2019, entrées « Caractère, comédie de » et « Romanesque ».

2 Carlo Goldoni, *Il Moliere*, éd. Bodo Guthmüller, Venise, Marsilio, 2004, p. 92, dédicace à Scipione Maffei : « pauvre dans son intrigue, construite sur un seul caractère, qui plus est parfois mal dessiné » (notre traduction).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

personnages, comme dans la « Trilogie de la villégiature » composée et représentée en 1761, ou qui puisse permettre la représentation de caractères extrêmes propres à un monde exotique fantasmé, comme dans la « Trilogie persane », composée et représentée entre 1753 et 1756.

En effet, dans les années 1750, les deux principaux dramaturges de la scène vénitienne et italienne, Carlo Goldoni et Pietro Chiari, se tournent tous les deux vers le roman moderne anglais et français pour réaliser une opération de translation et transcodification qui permette de renouveler et différencier leur production dramatique. Une démarche dramaturgique qui se lie à la notion de « romanédie » évoquée par l'abbé de La Fontaine pour définir un dépassement de la comédie larmoyante vers un nouveau genre dramatique inspiré du roman[3]. Ainsi, les romans de Marivaux, de Fielding et de Richardson deviennent les sources pour construire des intrigues romanesques. Pietro Chiari se limite à utiliser une dramaturgie romanesque comme justification de la multiplication presqu'invraisemblable de coups de théâtre, de duels, d'enlèvements, de mises à l'épreuve qui façonnent une intrigue où l'analyse psychologique est réduite, comme par exemple dans la trilogie de comédies tirées du *Tom Jones* de Fielding (*L'orfano perseguitato*, *L'orfano ramingo* et *L'orfano riconosciuto*) composée vers 1751, ou dans les deux comédies tirées de *La Vie de Marianne* de Marivaux (*Marianna o sia l'orfana* et *Marianna o sia l'orfana riconosciuta*) représentées en 1751[4].

Goldoni aussi utilise le romanesque comme un multiplicateur de l'intrigue, mais il préfère imaginer une histoire originale plutôt que condenser celle d'un roman. En effet, il considère la translation d'une source romanesque comme trop complexe et finalement moins gratifiante que la construction d'une nouvelle intrigue avec les traits topiques du romanesque. De cette manière, il utilise les traits romanesques pour composer *L'Incognita* pour le carnaval de 1751 ;cette opération lui permet de mieux maîtriser la séquence des accidents de l'intrigue par rapport à une réduction d'un sujet de roman, comme il le déclare dans l'*Avis au lecteur* de la pièce :

> Questa dunque, com'io diceva a principio, è una Commedia romanzesca, perché nel giro di poche ore una moltitudine di accidenti comprende inaspettati e strani, e talor sorprendenti ; tuttavolta però studiato ho di condurli in maniera tale, che non abbiano a dirsi impossibili o inverisimili, ma solo da una estraordinaria

3 *Observations sur les écrits modernes*, t. XXV, 1741, p. 27-28.

4 Voir sur la question la thèse de doctorat de Simona Bonomi, *« Scrivere le commedie in servigio del teatro ». Carlo Goldoni, Pietro Chiari : contesto impresariale e testo romanzesco (Venezia, 1748-1753*), sous la direction de Piermario Vescovo et Andrea Fabiano, Université de Venise et Sorbonne Université, 2019 ; *id.*., « *Non facendo altro da mane a sera che il mestiere del sarto, cioè tagliare, e cucire, scrivere e cancellare*. Appunti sulla prima attività comica di Pietro Chiari », *Rivista di letteratura teatrale*, 8, 2015, p. 59-85 et « *All'insegna della scienza* : Chiari, Pasinelli, Grimani. Primi appunti », *Studi goldoniani*, n. s., XII, 4, 2015, p. 103-121 ; lire également Piermario Vescovo, « Pietro Chiari, il teatro romanzesco e il romanzo teatrale », *Studi goldoniani*, n. s., XIII, 5, 2016, p. 83-94. Les autres plus importantes comédies de Chiari tirées d'un roman sont *L'amica rivale*, d'après *Clarisse Harlowe* de Samuel Richardson, *La contadina incivilita dal caso* et *La contadina incivilita dal matrimonio*, composées en 1752, d'après *La Paysanne parvenue* de de Mouhy, *I nimici del pane che mangiano*, écrite en 1751 ou en 1752, d'après *L'Histoire de Gil-Blas de Santillane* d'Alan-René Lesage.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> combinazione diretti. Se avessi prima formato o letto un Romanzo, e i fatti sparsi pel medesimo avessi unito in una Commedia, caduto sarei anch'io per necessità nell'impossibile, o nella confusione almeno, ma la Commedia originalmente tessendo, ho accomodata la favola al bisogno mio, e se gli uditori diranno dopo di averla veduta : oh quanta roba in una Commedia ! non diranno almeno : oh quanti spropositi ! oh quante bestialità ! E chi averà la sofferenza di tener dietro al filo della medesima, partirà contento d'averla sentita. Questo è quello però che sfuggir si deve, cioè non conviene affaticare l'uditore per modo che abbiagli a doler il capo per l'applicazione, e non possa nemmeno soffiarsi il naso, per non perdere la traccia degli accidenti. (*L'Incognita*, Autore a chi legge, Florence, Paperini, vol. VIII, 1754[5])

Goldoni revient dans ses *Mémoires* sur ce renversement dans la construction de l'intrigue qu'opère l'écriture d'une comédie-roman qui pourrait, paradoxalement, se développer par la suite dans un véritable roman :

> Après la Comédie de Pamela, et sur-tout pendant le succès équivoque de l'Homme de goût et la chute du Joueur, mes amis vouloient absolument que je donnasse quelqu'autre sujet de Roman afin, disoient-ils, de m'épargner la peine de l'invention.
> Fatigué de leurs sollicitations, je finis par dire, qu'au lieu de lire un Roman pour en faire une Piece, j'aimerois mieux composer une Piece dont on pourroit faire un Roman.
> Les uns se mirent à rire, les autres me prirent au mot : faites-nous donc, me dirent-ils, un Roman en action, une Piece aussi embrouillée qu'un Roman. – Je vous la ferai. – Oui ? – Oui ! – Parole d'honneur ? – Parole d'honneur !
> Je rentre chez moi, et échauffé de ma gageure, je commence la Piece et le Roman tout-à-la-fois, sans avoir le sujet ni de l'une, ni de l'autre.
> Il faut, me dis-je à moi-même, beaucoup d'intrigue, du surprenant, du merveilleux, et de l'intérêt en même tems, du comique et du pathétique.
> Une héroïne pourroit intéresser plus qu'un héros ; où irai-je la chercher ? Nous verrons ; prenons, en attendant, une inconnue pour Protagoniste ; et je couche sur le papier : L'Inconnue. [...]
> Mes amis en furent contens ; le public aussi, et tout le monde avoua que ma Piece auroit pu fournir assez de matériaux pour un Roman de quatre gros volumes in octavo[6].

5 Carlo Goldoni, *L'incognita*, dans *Tutte le opere*, éd. Carlo Ortolani, Milano, Mondadori, vol. III, 1954, p. 795-796 : « Il s'agit donc, comme je l'ai dit au début, d'une comédie romanesque, car elle contient, en quelques heures, une multitude d'accidents inattendus et étranges, et parfois surprenants, mais j'ai essayé de les développer de telle manière qu'ils ne soient pas impossibles ou invraisemblables, mais seulement causés par des combinaisons extraordinaires. Si j'avais d'abord composé ou lu un roman, et si j'avais réuni dans une comédie les événements de celui-ci, moi aussi je serais tombé par nécessité dans l'impossible, ou du moins dans la confusion. Mais, ayant tissé de manière originale la comédie, j'ai adapté l'intrigue à mon besoin, et si les auditeurs disent, en la voyant : *combien de choses dans une comédie !* ils ne diront pas au moins : *combien de maladresses ! oh combien de bestialités !* Et quiconque arrive à suivre le fil de l'intrigue, sera heureux de l'avoir entendue. Mais c'est ce que nous devons éviter, c'est-à-dire, nous ne devons pas fatiguer l'auditeur de sorte qu'il ait mal à la tête à force d'être attentif, à tel point qu'il ne puisse même pas se moucher le nez, pour ne pas perdre la succession des accidents. » (notre traduction).

6 Carlo Goldoni, *Mémoires*, dans *Tutte le opere*, *op. cit*., vol. I, 1954, p. 289-290 (partie II, chapitre XI).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Goldoni considère aussi sa pièce *L'Avventuriere onorato*, représentée également lors du carnaval de 1751, comme une pièce romanesque, mais originale, « dans la classe des *Tom-Jones*, des *Tompsons*, des *Robinsons*, et de leurs pareils »[7], du fait des événements et des rencontres accidentelles de personnages que la contrainte des unités l'oblige à accumuler dans le même jour et dans le même lieu :

> Non posso negare che questa commedia non abbia un poco del romanzesco, rispetto alla combinazione delle varie persone che si trovano nel medesimo giorno e nel medesimo luogo a riconoscere l'Avventuriere, e ad informare della di lui vita passata. Non è impossibile che ciò succeda, ma non è assai verisimile che ciò sia succeduto, e so benissimo che ai fatti veri, quando sono estraordinari, si ha nella Commedia il verisimile a preferire.
> Pure volendo io far vedere per quante vie fu dalla sorte condotto il mio Avventuriere, e dovendo osservare l'unità del tempo e del luogo, fui necessitato a sforzare un poco l'ordine degli accidenti, ed a valermi di una combinazione possibile.
> Se avessi voluto sfuggire la critica di un tale arbitrio, potea farlo assai facilmente ; poi all'azion principale, ed alla catastrofe fortunata del Protagonista necessarie non sono tutte le di lui narrate avventure, ma ho voluto così dirigermi per una certa allegoria che vi è sotto, e per divertire un poco più l'uditorio. (*L'Avventuriere onorato*, Autore a chi legge, Venise, Pasquali, vol. IV, 1762[8])

Le questionnement de Goldoni, au moment de la composition en 1750 de sa comédie *Pamela ou la vertu récompensée*, tirée du roman de Richardson, est précisément celui de la manière de compresser un récit qui raconte des années de la vie des personnages dans une intrigue qui ne représente que quelques heures de cette vie, et de surcroit de manière elliptique, tout en sauvant la complexité du caractère des personnages et la vraisemblance de leur évolution :

> Quantunque riescita siami felicemente questa Commedia [*Pamela*], che da un Romanzo, come diceva, io trassi, non ardirei consigliare alcuno di farlo, né io medesimo da cotal fonte penso volerne trarre alcun'altra. È troppo malagevole impegno restrignere in poche ore una Favola, a cui si è data dal primo Autore una estensione di mesi ed anni. Oltre a ciò manca il maggior merito, che nell'invenzione consiste, e rade volte succede ciò che a me questa fiata è riuscito, di valersi dei caratteri solamente, e prendendo della favola il buono, raggirar la

7 *Ibid*.

8 Carlo Goldoni, *L'avventuriere onorato*, dans *Tutte le opere*, *op. cit*., vol. III, 1954, p. 1231 : « Je ne peux pas nier que cette comédie n'a pas un peu de romanesque, par rapport aux rencontres des différentes personnes qui sont au même endroit au même jour, qui reconnaissent l'Aventurier et qui informent sur sa vie passée. Ce n'est pas impossible que cela puisse arriver, mais il n'est pas tout à fait vraisemblable, et je sais très bien que dans la Comédie il faut préférer le vraisemblable aux faits vrais, mais extraordinaires. / Toutefois, voulant montrer de combien de façons mon Aventurier était guidé par le destin, et devant observer l'unité de temps et de lieu, je devais forcer un peu l'ordre des accidents et utiliser une combinaison possible. / Si j'avais voulu échapper à la critique d'un tel arbitraire, j'aurais pu le faire très facilement ; en effet, toutes ces aventures racontées ne sont pas nécessaires à l'action principale et à la catastrophe heureuse du Protagoniste, mais je voulais ainsi me conduire à cause d'une certaine allégorie qui est dessous et pour amuser un peu plus le public. » (notre traduction)

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> catastrofe con un pensier nuovo, e rendere lo scioglimento più dilettevole. (*Pamela*, Autore a chi legge, Firenze, Paperini, I, 1753[9])

La stratégie initialement choisie est analogue à celle de la peinture de narration, à savoir fixer un « instant décisif » dans la chaîne d'événements de l'intrigue romanesque afin de représenter ce basculement de la vie des personnages qui détermine un dénouement positif de leur condition, même si cela ne coïncide pas avec la fin véritable de la source. De cette manière, les événements qui ont précédé et les tensions relationnelles entre les personnages doivent être considérés dans un équilibre entre la connaissance préalable de l'intrigue romanesque de la part du public, le récit sur scène des personnages et la capacité performative des comédiens à dire avec le corps, avec la posture et avec le jeu leur substrat psychologique sédimenté et leur position actuelle dans l'histoire. Ce n'est pas un hasard si *Pamela* est précisément la première comédie que Goldoni écrit entièrement et dans laquelle il élimine les masques traditionnels de la comédie italienne *dell'arte*.

Malgré les difficultés d'une adaptation directe, cette interférence avec le roman contemporain permet à Goldoni de réfléchir à la possibilité de traduire dans le théâtre le dynamisme psychologique des personnages romanesques, leur conduite évolutive au cours de l'intrigue vers un destin qui s'esquisse progressivement, par rapport aux caractères plus figés des personnages théâtraux. L'intrigue romanesque devient ainsi l'occasion de penser une stratégie de dépassement de l'unité de temps qui permette au théâtre de se charger de l'approfondissement psychologique des personnages.

L'expérience d'une écriture dramatique sérielle se présente alors comme la stratégie de compromis entre les règles théâtrales et la nécessité d'une intrigue longue pour rendre vraisemblables les évolutions du caractère de ses personnages. Si les premières séries (*La putta onorata,*1749,avec sa suite *La buona moglie*, 1749 ; la « Trilogie persane » : *La sposa persiana*, 1753, *Ircana in Julfa*, 1755, *Ircana in Ispaan*, 1756) naissent sur la base d'une forte demande des spectateurs qui exigent une suite aux aventures des personnages, les deux dernières se structurent en revanche comme des compositions réfléchies et cohérentes que Goldoni écrit immédiatement dans la perspective d'une intrigue longue, qui dépasse les vingt-quatre heures canoniques ainsi que le temps standard d'un spectacle théâtral, afin

9 Carlo Goldoni, *Pamela fanciulla*, éd. Ilaria Crotti, Venise, Marsilio, 1995, p. 78-79 : « Bien que cette Comédie [*Pamela*], que j'ai tirée d'un roman, comme je l'a dit, ait très bien réussi, je n'oserais conseiller à personne de le faire, et moi-même je pense que je ne veux plus en tirer d'une telle source. Il est trop difficile de s'engager à restreindre en quelques heures une intrigue, à laquelle le premier Auteur a donné une durée de mois et d'années. En plus de cela, il n'y a pas le plus grand mérite, qui consiste dans l'invention de l'histoire ; et il arrive rarement ce que j'ai réussi ici, à savoir de n'utiliser que les caractères et de ne prendre que le meilleur de l'intrigue, de détourner la catastrophe avec une nouvelle idée et de rendre le dénouement plus agréable. » (notre traduction)

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

de dessiner des étapes complexes de la construction psychologique des personnages et leur évolution lente vers un dénouement.

Il s'agit de la « Trilogie de la villégiature » donnée à Venise en 1761 (*Le smanie per la villegiatura*, *Le avventure della villegiatura* et *Il ritorno dalla villegiatura*[10]) et de la « Trilogie d'Arlequin et de Camille » (*Les Amours d'Arlequin et de Camille*, *La Jalousie d'Arlequin* et *Les Inquiétudes de Camille*) représentée à la Comédie-Italienne de Paris en 1763-1764[11]. Dans ces deux trilogies, l'apport du romanesque ne se concrétise pas dans l'accumulation d'accidents variés dans l'intrigue, mais dans l'exposition sur scène de la vie psychologique des personnages principaux, Giacinta dans la première trilogie et Arlequin et Camille dans la seconde, dans un temps de neuf actes, qui saisit trois étapes chronologiquement éloignées de l'histoire de la vie des protagonistes pour en dessiner le destin.

Dans les séries précédentes originales, telles que la « Trilogie persane », Goldoni ne pensait pas à donner une continuation aux pièces ; ainsi chaque comédie était écrite avec une conclusion définitive et le spectateur ne pouvait pas imaginer l'intrigue des pièces suivantes au moment de leur représentation. En revanche, dans la « Trilogie de la villégiature », composée de manière cohérente, les deux premières comédies n'ont pas un dénouement définitif et le public attend une continuation, car la suite est annoncée par avance, sans qu'on connaisse le déroulement de l'histoire. Par exemple, dans la « Trilogie de la villégiature » la décision du mariage de l'héroïne, au centre de l'intrigue dès la première pièce, est repoussée jusqu'à la fin du troisième volet et, par conséquent, la tension dramatique déborde l'intrigue de la première et de la deuxième comédie.

Cette construction d'une intrigue sérielle qui déplace le dénouement définitif provoque un choc chez le public parisien souligné, à propos de la « Trilogie d'Arlequin et de Camille », par le *Mercure de France* de décembre 1763 :

> Avec quelqu'éloge que nous ayons parlé précédemment des Amours d'Arlequin & de Camille peut être encore moins que n'en mérite cette Piéce de M. Goldoni ; le Public, dont nous ne sommes que l'écho, nous force d'en ajouter encore pour celle des Jalousies d'Arlequin, Piéce Italienne du même Auteur & suite de la première. On en attendoit une troisiéme suite, ce qui formera en tout neuf Actes du même Sujet. Cette singularité blesse d'abord nos préjugés d'habitude. Trois dénoûmens ! Toujours les mêmes personnages ! Toujours les mêmes intérêts ! On ne contracteroit pas ces préjugés si l'on pensoit que la Comédie n'étant ou plutôt ne devant être qu'un tableau fidéle de la vie & des actions familières des Particuliers, rien ne s'oppose à ce que les époques ou divers incidens de leurs avantures [*sic*] ne produisent des dénoûmens suffisans. Ce que je dis ici, est pour les Lecteurs qui n'auront pas vû ces Piéces ; les autres n'ont besoin pour perdre ces préventions

10 Carlo Goldoni, *La trilogia della villeggiatura*, éd. Franco Fido, Venise, Marsilio, 2005.

11 Carlo Goldoni, *Scenari per la Comédie-Italienne*, éd. Andrea Fabiano, Venise, Marsilio, 2017.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> que du plaisir & de la surprise continuels que donne cette fécondité du plus rare génie, qui dispose des incidens si nécessaires, si propres d'ailleurs à intriguer, qu'il est impossible que les Personnages ne se trouvent pas dans les situations comiques, souvent intéressantes, & toujours vives, où l'Auteur les présente[12].

L'intrigue romanesque devient ainsi pour Goldoni le moyen de déverrouiller les règles classiques et de construire un véritable roman théâtral où la vie des personnages et le cheminement vers leur destin assument une durée insoupçonnée pour la dramaturgie classique d'ancien régime.

12 *Mercure de France*, décembre 1763, vol. II, p. 180-181.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Andrea Fabiano
Voir ses autres contributions

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.