



## Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

47 | 2012

Diderot et les spectacles

---

### Sografi et le drame bourgeois

Audren Moal

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/4931>

DOI : 10.4000/rde.4931

ISSN : 1955-2416

#### Éditeur

Société Diderot

#### Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2012

Pagination : 93-103

ISBN : 978-2-9520898-5-2

ISSN : 0769-0886

#### Référence électronique

Audren Moal, « Sografi et le drame bourgeois », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 47 | 2012, document 8, mis en ligne le 09 octobre 2012, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/4931> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.4931>

---

Propriété intellectuelle

## Sografi et le drame bourgeois

La production théâtrale du siècle des Lumières est souvent qualifiée de « médiocre ». Très peu d'auteurs parviennent à tirer leur épingle du jeu. En France, seules les pièces de Marivaux et Beaumarchais sont encore régulièrement jouées. En ce qui concerne le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'Italie ne fait en aucun cas figure d'exception. On ne retient de ce siècle que l'œuvre de Goldoni, pour la comédie, et celle d'Alfieri pour la tragédie, en rappelant que les pièces de ce dernier sont, en réalité, écrites et pensées pour des représentations privées dans des salons. Alfieri n'écrit pas pour être joué au théâtre ni pour une quelconque rétribution. Après le départ de Goldoni pour la France, un rideau semble se fermer sur la scène occultant un large éventail de dramaturges et une production théâtrale prolifique. La critique néglige généralement ce pan du théâtre italien. Parmi ces auteurs dramatiques, un nom domine d'abord la scène vénitienne puis le reste de la péninsule, celui d'Antonio Simone Sografi.

Antonio Simone Sografi naît à Padoue, en 1759, dans une famille d'origine grecque. Après avoir fait ses études chez les Jésuites, il commence, poussé par son père, des études de droit à l'université de Padoue. C'est à cette époque que se manifeste la passion de cet auteur pour le théâtre. Il transpose et joue des pièces de Voltaire. Une fois ses études terminées, il part exercer son métier d'avocat à Venise, tout comme l'avait fait auparavant Goldoni, auquel Sografi veut ressembler. Malgré la désapprobation de sa famille, il garde un contact permanent avec le monde du spectacle. Il effectue ses premières collaborations en tant que librettiste pour l'opéra, dont l'univers l'inspirera par la suite dans la composition de comédies. Parmi ses premières œuvres, on peut citer *Giovanna d'Arco o la pulcella d'Orléans*<sup>1</sup>, qu'il écrit en 1789, ou bien la transposition du *Pygmalion* de Rousseau en 1790<sup>2</sup>. Il finit par

1. Sografi Antonio Simeone, *Giovanna d'Arco, o sia la Pulcella d'Orleans*, Venezia, Valvense, 1797.

2. Sografi Antonio Simeone, *Pimmalione scena drammatica tratta dalla scena lirica di monsieur J.-J. Rousseau per li signori Matteo Babini, e Carolina Pitrot dal signor Sografi e posta in musica dal signor Gian Battista Cimador*, Venezia, s.n., 1790

quitter le théâtre lyrique et son métier d'avocat lorsqu'il obtient du succès avec ses premières comédies de caractère, composées dans le respect de la tradition goldonienne. Il consacre alors sa vie au genre comique devenant rapidement la coqueluche du public et parvenant à s'exporter au-delà des frontières vénitiennes. Avant de se consacrer à la comédie larmoyante et au drame bourgeois, sa carrière est caractérisée par une parenthèse importante pendant laquelle, profitant de sa notoriété, il crée à Venise un théâtre jacobin auquel il se dévoue écrivant en l'espace de quelques mois six comédies jacobines. Cette même notoriété lui permet d'innover au théâtre et de se consacrer au genre larmoyant pour évoluer enfin vers le drame bourgeois. Les pièces ne cessent de se multiplier rencontrant à chaque occasion un vif succès. Ce succès est tel que Sografi parvient, quelques années plus tard, à devenir un auteur officiel de La Fenice<sup>3</sup>. Le dramaturge vénitien n'a qu'une préoccupation, celle de satisfaire le goût de son public et de peindre pour ses contemporains des « drammi » ou « commedie serie » mettant en scène les valeurs de cette nouvelle société bourgeoise toujours plus prépondérante. Il reflète de la sorte ce qu'écrivait Beaumarchais, dans son *Essai sur le genre dramatique* :

Que me font à moi, sujet paisible d'un État monarchique du XVIII<sup>e</sup> siècle, les révolutions d'Athènes et de Rome ? Quel véritable intérêt puis-je prendre à la mort d'un tyran du Péloponnèse, au sacrifice d'une jeune princesse en Aulide ? Il n'y a dans tout cela rien à voir pour moi, aucune moralité qui me convienne<sup>4</sup>.

C'est cependant Diderot qui influence les écrits du jeune dramaturge vénitien. Cette admiration s'affiche, tout d'abord, dans la traduction puis dans la transposition qu'il fait de la pièce *Le Père de famille*. À travers cette transposition, Sografi marque déjà son envie d'enrichir d'un genre nouveau le théâtre italien. Si les premiers essais de l'auteur sont des farces, qui lui permettent d'acquérir, en premier lieu, une certaine notoriété, son œuvre se dirige ensuite vers le genre sérieux qu'il perçoit comme genre plus honnête, pouvant atteindre un public plus large et se transformer pour ce même public en une école des mœurs. C'est ainsi que, dans le prologue *La commedia italiana*, faisant office de « poétique », il s'en remet à Diderot qu'il présente comme l'exemple à suivre. Il justifie ainsi la noblesse de la comédie :

3. Sografi continue d'écrire jusqu'à sa mort, en 1818, bien qu'il se consacre davantage à l'école de théâtre qu'il crée à Padoue vers la fin de sa carrière.

4. Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1988, p. 125

Mais vous voudriez peut-être confronter la comédie, qui est l'une des productions, qui font le plus honneur à l'esprit humain, que Diderot qualifie de poésie par excellence, qui est devenue pour ainsi dire, le thermomètre des cultures des nations, vous voudriez donc la confronter à l'*opera seria*, qui n'est qu'amas d'absurdités et de magnifiques bestialités<sup>5</sup>.

Dans ce prologue, il se présente à la fois en qualité de dramaturge et de personnage à part entière. Il se confronte aux idées d'un des protagonistes de la pièce qui suit le prologue. Ce protagoniste est un aristocrate imbu de lui-même, parfaite personnification du théâtre pompeux et vicié qu'il défend. Le dramaturge, quant à lui, représente une nouvelle manière d'écrire des comédies. Il les crée pour mettre en valeur la vertu et les devoirs des personnages. Ceux-ci représentent des éléments moraux positifs qui s'opposent, au sein même de la pièce, à des éléments moraux négatifs, incitant le public au rire, mais aussi aux larmes quand la vertu est opprimée.

Certains drames de Sografi, qui en compte plus de cent à son actif, illustrent particulièrement bien cette influence. On s'intéressera tout d'abord à la question du décor, puis à celle de la pantomime dans quelques œuvres significatives. On évoquera aussi d'autres aspects, notamment l'unité de temps et de lieu, et la manière avec laquelle Sografi dépeint ses personnages, modèles de vertu et représentants de la nouvelle classe sociale.

### *Le décor*

Le premier aspect, faisant figure d'innovation, porte sur le décor auquel Sografi attache un soin particulier. Si dans ses premières pièces, on ne possède que l'emplacement de l'action, dans les œuvres suivantes, on remarque les efforts faits par le dramaturge afin de créer, dans chacune de ses pièces, un décor subtil, en parfaite symbiose avec les événements qui se jouent sur scène. Le décor devient, par conséquent, une partie intégrante du drame et permet d'accentuer les sentiments exprimés par les personnages. Pour l'auteur, il est ainsi impossible de séparer la parole et l'image car les deux participent à un objectif commun,

5. « Ma vorrebbe ella forse por a rimpetto della commedia, che è una delle produzioni, che più onora di qualunque altra lo spirito umano, che da Diderot vien chiamata poesia per eccellenza, che diviene per così dire, il termometro della coltura delle nazioni, vorrebbe ella, dico, porla a confronto dell'*opera seria*, che da capo a fondo è un ammasso di spropositi, e magnifiche bestialità [...] » (Sografi Antonio Simeone, *La Commedia italiana*, Venezia, s.n., 1803, prologue, scène 3, p. 14).

celui de toucher le public. Ainsi, la minutie des décors, mais aussi le soin particulier avec lequel Sografi s'attache à donner des directives quant au jeu des acteurs, permettent de compléter la parole. Pour Sografi, l'image produite peut avoir bien plus d'effet que la parole sur le spectateur, de même que le geste. Or, c'est exactement la position de Diderot qui écrit dans ses *Entretiens* :

Pour moi, je ne conçois pas comment le poète peut commencer une scène s'il n'imagine pas l'action et le mouvement du personnage qu'il introduit ; si sa démarche et son masque ne lui sont pas présents. C'est ce simulacre qui inspire le premier mot, et le premier mot donne le reste<sup>6</sup>.

Dans la pièce *La Peirousa*<sup>7</sup>, transposition italienne d'une pièce allemande de Kotzebue, la première scène, accompagnée d'une description, s'ouvre sur le personnage principal, Alessio :

*La scena rappresenta la parte d'una isoletta deserta. Varj alberi sparsi per la scena. In fondo si vede un piccolo seno di alare quasi nascosto da un alto scoglio. A sinistra una capanna fatta di canne, ed alla dritta una piccola eminenza sparsa di verdura. All'alzarsi della tenda si vede un orrido nembo con pioggia, tuono, fulmini, che durerà un minuto al più.*

*Alessio, solo sulla porta della capanna.*

[...] Oh umana specie ! (*qui la tempesta sarà affatto cessata*) : (*la scena si rischiara, comparisce l'iride ed il sole s'innalza*). Ma la tempesta è cessata, il sole squarcia le nubi, e consola la mesta superficie, diffondendo sulla di lei faccia un suo benefico raggio. (*si odono alcune cannonate*). [...] (*sale sull'eminenza*)<sup>8</sup>

6. Diderot, *Œuvres esthétiques*, t. IV, *Esthétique – Théâtre*, Paris, éd. L. Versini, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996, p.1322.

7. Sografi, *La Peirousa*, s.l., s.n., s.d. Dans cette pièce, Sografi traite l'un de ses sujets favoris, la comparaison entre deux sociétés différentes, l'une considérée comme « civilisée », l'autre non. Ici, le protagoniste Alessio, après un naufrage survenu des années auparavant, a refait sa vie sur l'île où il a échoué, en se mariant avec Malvina, une habitante de l'île, avec laquelle il a eu un enfant. Entre-temps son épouse légitime Lucia, dont il a aussi eu un enfant, ce qu'il ignore, part à sa recherche. Le drame survient quand cette dernière parvient sur l'île, le reconnaît et revendique son statut d'épouse légitime, provoquant un conflit entre les deux familles qui se déroule sur les trois actes de la pièce.

8. « La scène doit être représentée comme une partie de l'île déserte. Plusieurs arbres devront être éparés sur la scène. Dans le fond, on trouvera une remise où poser le bois, presque cachée par un gros rocher. Sur la gauche, il y aura une cabane et sur la droite un petit jardin. Quand le rideau sera levé, on verra un gros nuage gris avec de la pluie, des orages et des éclairs qui devront durer plus d'une minute. Alessio, seule près de sa cabane. [...] Oh genre humain ! (à ce moment on fera cesser le bruit de la tempête) (la scène devra s'éclaircir et le soleil devra briller) [...] (on entendra quelques coups de canons) [...] (il ira jusqu'au jardin) » (*La Peirousa*, Acte I, scène 1, p. 4-5).

Au fur et à mesure du monologue, qui fait aussi office de prologue à la pièce, des changements de lumière et de son ont lieu. Sografi, qui a déjà travaillé pour le théâtre lyrique, décide d'allier ici la vue à l'ouïe pour renforcer le texte, mais aussi pour créer l'atmosphère juste dans laquelle plonger le spectateur. Le dramaturge vénitien se pose comme pionnier en la matière sur les scènes italiennes, car, dans sa conception du théâtre, le dramaturge ne peut se limiter à la simple écriture d'une pièce que l'on céderait par la suite à une troupe. Toutes les pièces qu'il proposait à sa compagnie théâtrale étaient supervisées. Dans l'état actuel des recherches, les exemples les plus significatifs demeurent *Le Convenienze teatrali*<sup>9</sup>, *Le Inconvenienze teatrali*<sup>10</sup> ou *Gli Orazi e i Curiazi*<sup>11</sup>, pour lesquels le matériel conservé est plus conséquent. Sografi envisage le métier de metteur en scène comme la continuation du métier d'auteur. Bien loin d'improviser, il supervise la pièce de théâtre depuis sa conception jusqu'à sa matérialisation sur scène. On peut citer ce passage des *Entretiens sur le fils naturel*<sup>12</sup>, où Diderot dit « cherchez des tableaux ; rapprochez-vous de la vie réelle, et ayez d'abord un espace qui permette l'exercice de la pantomime dans toute son étendue... », ou bien quand il ajoute au sujet de la pantomime qu'elle « est le tableau qui existait dans l'imagination du poète lorsqu'il écrivait ; et qu'il voudrait que la scène montrât à chaque instant qu'on le joue »<sup>13</sup>. Pour Sografi comme pour Diderot, le théâtre est avant tout écrit pour être représenté et non pour être lu. Il est un tout et le dramaturge prend dans ce processus une place de plus en plus importante.

### *La pantomime*

Ceci nous amène au deuxième aspect innovant chez l'auteur vénitien. Le dramaturge prête non seulement une attention particulière au décor, mais utilise aussi le geste et le jeu de l'acteur pour renforcer le texte. Le recours à la pantomime est chez Sografi un élément qui prend de plus en plus d'ampleur au fur et à mesure des pièces, des quelques lignes qui accompagnent le texte, quand il est à ses débuts, à des paragraphes dépassant de loin le texte. *Telemaco nell'isola di Calipso*<sup>14</sup>

9. A. S. Sografi, *Le convenienze teatrali*, in *Il Teatro moderno applaudito*, t. XXXI, Venezia, s.n., 1800.

10. A. S. Sografi, *Le inconvenienze teatrali*, Firenze, Roberto Luchi, s.d.

11. A. S. Sografi, *Gli Orazi e i Curiazi*, Venezia, Stamp. Valsense, 1797.

12. Diderot, *op. cit.*, p. 1174.

13. *Ibid.*, p. 1343.

14. A.S. Sografi, *Telemaco in Calipso*, s.l., s.n., 1797.

en est un exemple. Cette pièce a un tel succès que La Fenice doit la representer quatre mois plus tard pour la fête de l'Ascension de l'année 1797. Diderot écrit au chapitre XXI sur la pantomime, dans *De la poésie dramatique*<sup>15</sup> :

Que diront-ils jusqu'à ce que ce troisième soit arrivé ? Rien. Ils iront, ils viendront, ils montreront de l'impatience ; mais ils se tairont. Ils n'auront garde de se tenir des propos dont ils pourraient avoir à se repentir. Voilà le cas d'une scène tout ou presque toute pantomime : et combien n'y en a-t-il pas d'autres ?

Ainsi dans sa transposition théâtrale du roman épistolaire *Les souffrances du jeune Werther*<sup>16</sup>, sa première tentative de drame aux accents plus larmoyants qu'autre chose, il met sur scène son personnage principal en le présentant minutieusement dans ses didascalies, n'omettant aucun détail à propos de l'occupation de l'espace scénique, des gestes et des émotions à jouer. Quand le rideau se lève, les domestiques doivent exprimer l'inquiétude. Bien qu'ils partagent la scène avec leur maître, un mur de silence semble séparer les personnages. Le protagoniste est de la sorte isolé, seul sur scène. La pièce s'ouvre sur cette scène silencieuse dans laquelle Werther semble inquiet : « *Verter si avanza pensieroso e mesto, camminando lentamente. Si cuopre il volto, e sospirando si getta sopra una sedia*<sup>17</sup> ».

La scène continue. Aux yeux du public, elle est coupée en deux à ce moment. Occupant une moitié de la scène, le protagoniste est en proie à ses émotions qu'il exprime au travers de gestes. De l'autre côté de la scène, les domestiques assistent au spectacle et prononcent à voix haute les pensées du spectateur. Leur rôle ne se limite pas à exprimer à voix haute ces pensées, mais aussi à faire avancer l'action. Deux représentations semblent avoir lieu sur scène et cette même impression perdure tout au long de la pièce.

En effet, on a d'un côté Werther qui vit un drame puisqu'amoureux d'une femme mariée, Charlotte. Cette dernière vit, elle aussi, ce drame, puisqu'elle est prisonnière d'un triangle amoureux, auquel

15. *Ibid.*, p. 1337.

16. J. W. Goethe, *Les souffrances du jeune Werther*, Paris, Librairie générale Française, 1999.

17. « *Verter s'avance absorbé par ses pensées et triste. Il marche lentement. Il se couvre le visage, il soupire puis se jette sur une chaise* » (Antonio Simone Sografi, *Verter*, Acte 1, scène 1, dans *Il Teatro moderno applaudito ossia Raccolta di tragedie, commedie, drammi e farsie*, t. XLVI, Venezia, s.n., 1800, p. 4).

elle ne sait comment échapper. La vertu et la morale des deux jeunes gens est mise à rude épreuve, non seulement du fait de la situation qui les soumet sans cesse à la tentation (à laquelle ils ne céderont cependant jamais), mais est renforcée par la présence du précepteur, Georges, lui aussi épris de Charlotte et qui parvient à faire croire à son époux que celle-ci et Werther ont trahi sa confiance lors de son absence.

D'un autre côté se joue un autre spectacle, aux accents comiques, celui des domestiques. Ils sont au nombre de trois : le valet de Werther et la domestique de Charlotte tentent tant bien que mal de créer des situations pouvant aider leurs maîtres. Le troisième domestique, voix cynique mais raisonnée, est la veine comique de cette comédie larmoyante. Il croit et affirme explicitement faire partie d'un monde différent, complètement étranger à celui de ses maîtres auquel il ne peut et ne veut pas se mêler. Le dénouement de l'histoire se fait grâce à l'intervention des enfants, voix de l'innocence, par laquelle le doute s'insinue chez les adultes, mais aussi grâce au domestique Ambrogio. Celui-ci fait croire au précepteur, élément perturbateur du drame, qu'il a bu le breuvage contenant le poison, destiné, en réalité, à Werther. Le précepteur finit alors par avouer tous ses mensonges. Il avait fait croire, par jalousie, au mari de Charlotte que, cette dernière, le trompait avec Werther. Mari et femme retournent ensemble et l'amitié entre tous les personnages de la pièce est rétablie. Le drame domestique connaît donc une fin heureuse et insolite par rapport au roman.

Ce suicide manqué et la réconciliation du couple grâce aux enfants rétablissent l'ordre et les valeurs bourgeoises, car l'important ici est de mettre en relation différentes conditions et de les voir réagir face au drame qui touche la sphère privée. D'ailleurs, dans sa conception du drame, Diderot privilégie justement les fortes interdépendances. La famille bourgeoise représente un noyau dans lequel tous les personnages sont liés intimement les uns aux autres. Les personnages sont non seulement liés émotionnellement, mais aussi attachés à une fonction sociale. Mettre en scène ces relations permet ainsi d'exprimer, d'observer et de disséquer l'enchevêtrement de devoirs et sentiments puisque la sphère privée et celle publique viennent à s'opposer.

C'est cette même dynamique que l'on retrouve dans les drames successifs de Sografi. Le dramaturge y dépeint toujours des situations dramatiques, au sein d'une famille, ayant toujours recours à un pathétique violent, utilisant à la fois un style emphatique et des coups de théâtre tels que des enfants, perdus, retrouvés, reconnus, des lettres interceptées ou des hasards malencontreux créant des quiproquos.

Pour en revenir à la pantomime, citons par exemple la scène 5 du troisième acte du drame *Jarico in Londra*<sup>18</sup>, dans laquelle les jeunes gens soumis à un choix difficile se répondent avec des soupirs. On lit ainsi dans les didascalies : « Odoardo risponde con un gesto di dolore. [...] Andronico andando lentamente verso Tommaso. Tommaso risponde con un gran sospiro<sup>19</sup> ». La scène reste à bien des moments vide de toute parole. Les acteurs communiquent à travers un langage nouveau et non-verbal. Diderot soulignait déjà cette capacité des acteurs italiens à ne pas rester figés dans leur jeu mais à occuper l'espace entier de la scène. Il écrit à ce propos :

Nos comédiens italiens jouent avec plus de liberté que nos comédiens français ; ils font moins cas du spectateur. [...] On trouve dans leur action je ne sais quoi d'original et d'aisé, qui me plaît et qui plairait à tout le monde, dans les insipides discours et l'intrigue absurde qui le défigurent<sup>20</sup>.

Mais avec Sografi cette capacité n'est plus simplement le fait de l'improvisation comme elle pouvait l'être auparavant avec la *commedia dell'arte*, voire dans quelques pièces goldoniennes, mais va bien au-delà. L'occupation de l'espace scénique est toujours pensée et l'expression des émotions suit toujours la volonté de l'auteur. Le dramaturge a la fonction de metteur en scène et dirige la troupe, du moins c'est le droit que s'octroie Sografi comme en témoignent ses nombreux biographes. On peut de même rappeler un fait intéressant quant à l'intérêt du dramaturge vénitien pour le jeu des acteurs : quand il se retire du théâtre, il y garde tout de même un pied en créant une école pour acteurs dans sa ville natale pour que ces derniers apprennent avant tout à ne pas trahir l'image que se fait l'auteur du drame. Cela n'est pas sans rappeler la lettre de Diderot à Mme Riccoboni où il écrit :

Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre être vrai. Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature ? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le commun. Qu'est-ce donc que le vrai de la scène ? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement et du geste avec un modèle idéal imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien<sup>21</sup>.

18. Antonio Simone Sografi, *Jarico in Londra*, in *Il Teatro moderno applaudito ossia Raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse*, t. 58, Venezia, s.n., 1801, pp. 45-46, Acte III, scène 5. Dans cette pièce, comme dans *La Peirousa*, on confronte encore une fois deux cultures différentes en traitant cette fois-ci le sujet de la mésalliance. Jarico, jeune femme métisse, de condition basse, ne peut se marier à cause de cette double origine.

19. Edouard répond avec un geste de douleur. [...] Andronico va lentement vers Thomas. Thomas répond en soupirant ».

20. Diderot, *op. cit.*, p. 1336.

21. Gros de Gasquet Julia, *Diderot, une leçon de théâtre : d'après la correspondance avec mademoiselle Jodin et madame Riccoboni, comédiennes*, Paris, TriArtis, 2010, p. 42-43.

*Un nouveau théâtre pour une nouvelle classe*

Sografi tente de cette manière de renouveler le théâtre italien, parvenant toujours au succès, à un cas près, qui constitue un exemple révélateur quand on le considère à travers le filtre des théories de Diderot au sujet de la réforme du théâtre. Il s'agit de la comédie historique *Ortensia*<sup>22</sup> à laquelle Sografi travailla pendant quatre longues années. Pour lui, la comédie historique représentait la tragédie sous une nouvelle forme.

L'histoire raconte la vie d'Ortensia dont les sentiments sont nobles, mais qui ne fait pas partie d'une classe supérieure. Le dénouement est heureux. Sografi relate les prouesses de sa protagoniste et donne à la pièce le cadre historique de la Rome antique. Selon l'avis de Sografi, relater les faits et gestes d'une héroïne de la Rome antique est important car cela permet de rappeler au public la grandeur de l'Italie. Il écrit cette pièce en 1809 c'est-à-dire à l'époque où naissent des questions sur l'identité italienne. *Ortensia* est un échec, probablement le seul véritable échec de Sografi, qui, pour l'occasion, se détache quelque peu des nouveautés paraissant sur les autres scènes européennes, pour prendre un risque qui ne sera pas payant. En s'écartant du goût du public, il démontre et souligne la nécessité d'un genre nouveau empruntant aussi bien à la tragédie qu'à la comédie et dépeignant des conditions similaires à celles des spectateurs. Les sujets trop lointains ne sont plus du goût de la classe bourgeoise. Toujours dans le troisième des *Entretiens sur le fils naturel*, Diderot écrit à ce propos :

Quoi ! vous ne concevez pas l'effet que produiraient sur vous une scène réelle, des habits vrais, des discours proportionnés aux actions, des actions simple, des dangers dont il est impossible que vous n'ayez tremblé pour vos parents, vos amis, pour vous-même ? Un renversement de fortune, la crainte de l'ignominie, les suites de la misère, une passion qui conduit l'homme à sa ruine, de sa ruine au désespoir, du désespoir à une mort violent, ne sont pas évènements rares [...]<sup>23</sup>.

Sografi le savait pertinemment puisque depuis le début il avait tenté de conquérir cette même classe en instituant, par exemple, un théâtre jacobin au temps de l'occupation française à Venise. En 1797, il demande à ce qu'un théâtre démocratique soit ouvert. Il veut que soient jouées des pièces démocratiques qui valent plus, à son avis, que mille discours et qui permettent de véhiculer plus facilement les préceptes

22. Sografi, *Ortensia o Le Romane*, Padova, Valentino Crescini, 1808.

23. Diderot, *op. cit.*, p. 1174.

qu'apportent les Français. Sografi a toujours recherché des sujets pouvant se conformer aux désirs de ses spectateurs, mais il voyait, avant toute chose, dans le théâtre un moyen de propagande. L'écriture dramaturgique avait, pour lui, une fonction sociale pouvant éduquer la population et représentait aussi un vecteur pour la diffusion d'idées nouvelles. Dans le théâtre jacobin, on assiste, par exemple, à des mésalliances opposant l'une à l'autre aristocratie et bourgeoisie, cette dernière triomphant toujours sur la première.

De plus, le drame bourgeois se caractérisait par un pathétique violent, une empathie portée à son paroxysme et un goût prononcé pour la bonne conscience de cette nouvelle classe. Les exemples sont multiples. En prenant, au hasard des drames, *La donzella di Oxford*<sup>24</sup>, énième pièce de Sografi se situant dans un lieu étranger, on peut voir le drame se clore sur une scène touchante de pardon. Molly, la protagoniste, pardonne en effet, celui qui, convoitant son amour et ne pouvant l'obtenir, l'avait accusé au tout début de la pièce, de vol, entachant son honneur, provoquant son arrestation et compromettant de la sorte son mariage. Cette scène illustre parfaitement ce passage de Diderot :

Le parterre de la comédie est le seul endroit où les larmes de l'homme vertueux et du méchant soient confondues. Là, le méchant s'irrite contre des injustices qu'il aurait commises ; compatit à des maux qu'il aurait occasionnés, et s'indigne contre un homme de son propre caractère. Mais l'impression est reçue ; elle demeure en nous, malgré nous ; et le méchant sort de sa loge moins disposé à faire le mal que s'il eût été gourmandé par un orateur sévère et dur<sup>25</sup>.

Elle lui pardonne et demande l'indulgence de la cour, se posant en exemple de vertu pour le public. Ce sont d'ailleurs toujours les personnages féminins que Sografi choisit comme exemples de vertu, d'abnégation et d'équilibre.

Certains drames de Sografi ne respectent pas non plus les unités de temps et de lieu. Dans *La donzella di Oxford*<sup>26</sup>, les scènes alternent entre la prison, la demeure de Molly, celle de son fiancé, le bureau du père de ce dernier et la salle de tribunal. De plus, l'action s'étale sur plusieurs jours dans un souci de réalisme que Sografi rappelle sans arrêt. C'est le cas du drame à peine cité pour lequel le dramaturge considère comme

24. Sografi, *La donzella di Oxford*, in *Il Teatro applaudito ossia Raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse*, Roma, t. 14, s.n., 1803. Sografi y traite une fois de plus le sujet de la mésalliance.

25. Diderot, *op. cit.*, p. 1282-1283.

26. Sografi, *La donzella di Oxford*, *op. cit.*

peu vraisemblable qu'un vol, une arrestation, une condamnation et un dénouement puissent s'enchaîner tout en restant naturels au regard du spectateur.

Si Sografi peut ne pas présenter un intérêt majeur en ce qui concerne la qualité de sa prose, il n'en reste pas moins un témoignage intéressant sur les échanges dramaturgiques entre les scènes européennes et italiennes au xviii<sup>e</sup> siècle. À l'époque, certaines de ses comédies, encore proches du théâtre de Goldoni, sont traduites pour les scènes parisiennes, mais ce sont surtout ses œuvres pour le théâtre lyrique qui sont reprises en France.

Audren MOAL  
*Université Paris IV*